Revista de FOLKLORE

N.º 70

Editorial

Analizábamos en el pasado editorial el fenómeno del etnocentrismo, *es decir, la propia satisfacción que experimenta el habitante del medio rural ante conocimientos que le identifican con su comunidad o con la naturaleza y que le resultan suficientes, ahorrándose la necesidad de recurrir a otros nuevos que le harían dudar del bloque arcaico y homogéneo de saberes que le convierten en lo que es. Ese etnocentrismo gravita, fundamentalmente, sobre elementos culturales como las creencias, que se basan en la memoria —es decir, en lo que no está escrito y que constituye, como se sabe, la base principal de la cultura en el campo, donde la escritura tiene poca importancia—.*

Hay, sin embargo, una necesidad aneja a este hecho, que podría resultar paradójica si no se tuviera presente la sutil diferencia entre ser culto *y* tener cultura. *Es la costumbre de copiar, imitar lo ajeno, tan frecuente en Castilla y tan arraigada en los últimos decenios que hasta nos permite el triste privilegio de exportarla. No de otra forma se explican esos deseos desproporcionados de cambiar el aspecto externo de los pueblos, de alterar su fisonomía pretendiendo que parezcan lo que nunca fueron ni serán; o ese afán por rechazar cualquier fórmula externa que nos identifique con el entorno (traje, dialecto, expresiones, costumbres) por no estar orgullosos de él y considerar aquello que viene de fuera como mejor, más moderno o más progresista. Ese gusto por los cambios, que no es sino una huida de la realidad o de uno mismo, no es nuevo, aunque exige en nuestros días nuevos tributos entre los que está la admiración por lo mecánico, por todo aquello que suponga fuerza, dominio o ruido y representado en general por las máquinas; máquinas con las que el ser humano pretende, como ya dijimos en alguna ocasión,* poseer *la Naturaleza en vez de convivir con ella.*

SUMARIO

	Pág.
El atavismo del lobo .... Oscar Cruz García	111
Chiflo y salterio en el Alto Aragón ..... Alvaro de la Torre	119
Folklore infantil en Jumilla ..... Juan Rodríguez Pastor	128
Cantes-bailes de la región Sur de España Pedro Echevarría Bravo	138
Bases para un Instituto de Antropología Javier Marcos Arévalo	141

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1986
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1986.

EL ATAVISMO DEL LOBO

Oscar Cruz García

A mi madre

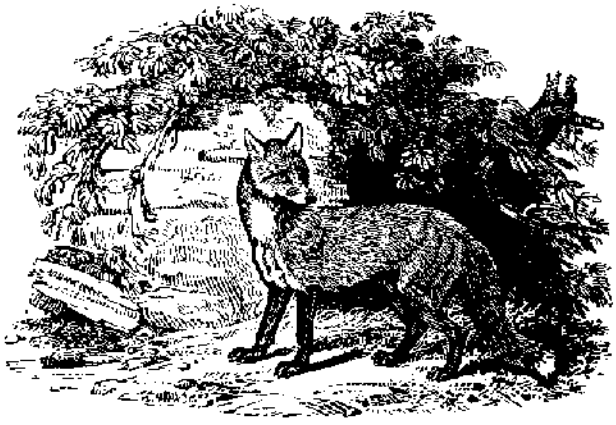
Escribió en cierta ocasión Unamuno que toda persona intelectualmente inquieta tiene, en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, la sensación de ir acompañada, de llevar su existencia protegida y alumbrada por una verdadera procesión —como si de una «Santa Compaña» galaica se tratase— de fantasmas bienhechores, maestros en el mejor sentido de la palabra, que revelan nuestra más genuina identidad personal, al hacer surgir, en los centros más activos de la conciencia, los primeros procesos de autoconocimiento. Poco importa que las razones que originan esos procesos sean más científicas en unos casos, más poéticas en otros; se trata fundamentalmente de seres que, de alguna manera, se nos han hecho indispensables e insustituibles, ya que ellos, y sólo ellos, nos han puesto en las manos la luminaria capaz de alumbrar el camino que conduce a nuestra sima interior donde, oscuramente, misteriosamente, alienta el enigma de nuestra triple condición individual, popular y humana.

Personalmente, incluyo en esa nómina de almas maestras acompañantes a: Jean-Jacques Rousseau, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca, María Zambrano, Américo Castro, Julio Caro Baroja... y Carl Gustav Jung. Este último, recién descubierto, tiene la ventaja no sólo de constituirse en un verdadero maestro según la acepción anteriormente expuesta, sino de ser además —y ello produce una mayor emoción intelectual si cabe— el primer hombre de ciencia que, al menos, ha sentado las bases para explicar, con suficiente fuerza de convicción, el proceso psíquico al que me he referido más arriba, asimilándolo al viaje personal que el ser humano emprende, provisto de la necesaria luz, a las incógnitas profundidades de su alma; es decir, y empleando ya el propio lenguaje «jungiano», el proceso por el cual se relacionan conciencia e inconsciente.

Carl Gustav Jung (1875-1961), es un médico y psicólogo suizo, de cultura alemana, que reconoció tempranamente, en la vanguardia de la investigación psiquiátrica europea de principios de este siglo, la aportación científica fundamental de Sigmund Freud. Sin embargo, no tardó mucho en declararse disidente del movimiento psicoanalítico puesto en marcha por el maestro de Viena, al «desexualizar» la libido e interpretar las neurosis más como situaciones de perturbación anímica provocadas por emergencias súbitas de contenidos inconscientes, que como afloramientos de conflictos psicosexuales reprimidos o larvados a través del tiempo. Esta distinción, cuya importancia es inútil resaltar, le llevó a intuir la existencia, más allá del inconsciente individual estudiado por Freud, de un *inconsciente colectivo, impersonal y objetivo,* de naturaleza energética, que ocupa la zona más recóndita e ignorada de esa entidad espacio-temporal que es el alma humana, que se ha estructurado a lo largo de los tiempos por acumulación y estratificación de vivencias milenarias comunes a toda la Humanidad, y que se encuentra en estado dialéctico permanente de *coincidencia/oposición* con la *conciencia individual, personalizada y subjetiva* de cada ser humano (1).

Como todo conjunto energético, este inconsciente colectivo está formado, de manera discontinua en cuanto a cantidad y calidad, por unidades o «cuanta» que Jung designa con el nombre de *arquetipos* —del griego «arkhe»=principio u origen, y «tupos»=tipo o modelo—, es decir, de *factores condicionantes originarios,* que ya Platón en su tiempo representó como Ideas-Modelos.

Estos arquetipos o unidades de energía no tienen, en principio, valoración moral ninguna; no son en sí mismos ni buenos ni malos. Su acción benéfica o maléfica depende, únicamente, de la forma en que ese «cuantum» energético traspasa el umbral de la conciencia para hacerse visible, es decir, imaginable. Toda persona psíquicamente activa puede experimentar, sobre todo en sus sueños o fantasías, esa especie de «trasvase» entre inconsciente tenebroso y conciencia



luminosa; un estímulo exterior cualquiera puede activar inesperadamente el arquetipo, haciendo fluir hacia la conciencia su contenido energético, que se *representa* en ese momento como una *imagen,* generalmente de naturaleza *mítico-arcaica,* dotada de una expresividad o *lenguaje* particular, fundamentalmente de carácter *poético-simbólico.* Y al contrario, la imagen arquetípica desactivada puede desvanecerse en cuanto representación, y su poso emocional, al atravesar en sentido contrario el umbral límite, puede recaer en el campo energético que le corresponde dentro del inconsciente (1).

El esquema anteriormente descrito para la vida psíquica de un individuo, suele reproducirse a escala generacional o histórica —no en vano está tratando la ciencia psicológica de escrudiñar en ese universo llamado inconsciente *colectivo* humano cuyas coordenadas espacio-temporales son sin duda *relativas*— cuando imágenes arquetípicas generadoras de emociones gozosas o aterradoras, conscientes entre nuestros antepasados y que luego se han vuelto inconscientes con el paso del tiempo, reintegrándose a los arquetipos que las produjeron, vuelven a manifestarse en la conciencia, constituyendo a modo de una herencia mítica, olvidada o perdida por toda una serie de generaciones intermedias. A este fenómeno se le llama *atavismo* (del latín «atavus» = abuelo en cuarto grado). Puede decirse entonces que los efectos generales producidos por la irrupción de imágenes arquetípicas en la conciencia son benéficos cuando, debidamente asimilada, la imagen supone un enriquecimiento de la personalidad, y maléficos cuando desintegran esa personalidad por falta de acondicionamiento mental para una invasión brusca y excesiva de energía inconsciente. Esta radical ambigüedad de la representación arquetípica ha tenido como consecuencia, entre otras causas de no menos relieve y que luego referiremos, el que el Hombre intuyera siempre que dicha representación es de naturaleza dual, que la imagen por ella producida se manifiesta como nimbada de luz lunar, ya que la propiedad más visible de este astro es la de poseer permanentemente una doble faz *clara/oscura,* propiedad asimilada de inmediato a la doble presencia de caracteres *positivos/negativos* en el arquetipo representado (1). De su propia experiencia clínica, así como de su conocimiento de la Historia de las Religiones y de la Literatura Alquímica —la Alquimia supone tanto una exploración psíquica cuanto una investigación sobre la estructura de la materia—, deduce Jung la existencia de un arquetipo primordial y cualitativamente superior en el piélago del inconsciente humano, de un campo vibratorio máximo en el que se acumula la mayor cantidad de energía vital del Hombre. Es al mismo tiempo el generador más completo y eficaz de su actividad existencial, capaz de provocar desde la más simple respuesta al puro imperativo fisiológico, lo que sería propiamente su actividad *instintiva,* hasta la más completa vivencia mística de unificación cósmica, lo que sería fundamentalmente su actividad *espiritual.* Esta alta concentración energética que el Hombre se representa no sólo como capacidad vital, sino también, y de forma muy especial, como *origen* y *destino* de su vida, es la llamada por Jung ARQUETIPO MADRE o arquetipo de la maternidad; llegando a afirmar el psicólogo suizo que su fuerza es tal, que condiciona en mayor o menor medida la actividad latente de los múltiples arquetipos restantes, y concluir que si la conciencia es la cara masculina del alma humana, por efecto de la educación *paterna* o «paternalizada», el inconsciente es su cara femenina, a causa de la herencia genética *materna* (1).

Nada de extraño tiene, por otra parte, que la vivencia milenaria de la maternidad haya concentrado tal cúmulo de energía sobre su arquetipo, ya que la Mujer Madre no sólo es creadora —por concepción, gestación, parto y primera nutrición— de *vida,* sino también de *cultura,* al convertirse en el ser que, por primera vez, tejió la fibra vegetal, moldeó y coció el barro, y plantó la semilla en la tierra. Todo ello dio como resultado el que, en tiempos prehistóricos, el Hombre, al percibir en su primera y balbuciente conciencia la vibración arquetípica materna, espiritualizara su misterio y convirtiera su imagen en el numen primigenio y sagrado por excelencia: la *Gran Madre* (2).

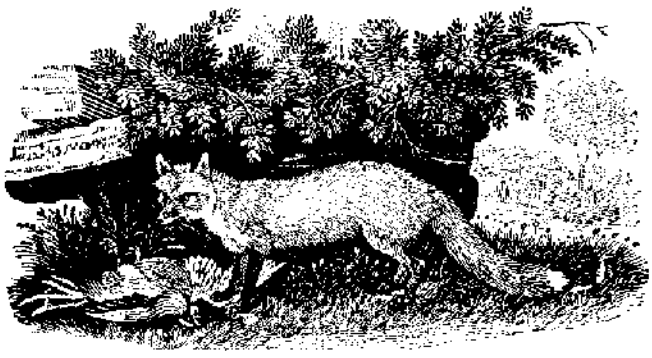
Aún pueden verse en las salas de los museos etnológicos, dedicadas a exposición y estudio de utensilios de uso más común y cotidiano en la vida material de los pueblos, representaciones insólitas, pero no por ello menos tradicionales, de este numen vuelto familiar. Así, en una rueca siciliana de madera con más de un siglo de antigüedad, se observa, labrada en su extremo superior, la figurilla tosca pero expresiva e inconfundible de una Diosa Madre disponiéndose a dar el pecho, mientras que el resto del objeto, rocadero y mango o varilla de rotación, aparece liso y sin rastro alguno de decoración (3). Es evidente que el artesano autor de la pieza quiso, consciente o inconscientemente, es decir, «atávicamente», dar un significado espiritual a la tarea para la cual fue creada, y lo expresó por medio de un simbolismo claro: puesto el utensilio en posición vertical, listo para funcionar, la talla de la Madre señala al Cielo, su residencia privilegiada por encarnar el misterio único del don de la Vida, mientras que el vástago giratorio señala a la Tierra, origen de todo sustento y última morada mortal del Hombre; entre ambos, en la cruz del rocadero, se desarrolla, retuerce e hila el curso de la existencia humana. Ese es precisamente el significado dado por los antiguos al ser y actividad de una de las Parcas, siendo la célebre triada una de las genuinas representaciones negativas del arquetipo materno, como veremos en seguida.

Si toda representación arquetípica es por naturaleza dual y ambigua, si la luz que difunde en la conciencia puede ser tanto solar como lunar, tal afirmación no puede sino reforzarse en el caso concreto del arquetipo materno, precisamente el de mayor contenido energético de nuestro inconsciente colectivo. Porque siempre supo el Hombre oscuramente, sin darse muy exacta cuenta de ello, es decir, de forma no consciente, que la Madre puede llegar a tener una imagen tan maléfica como benéfica; en virtud de esa dolorosa y acongojante contradicción que preside cósmicamente todo, el don de Vida es finalmente don de Muerte, la Matriz es al mismo tiempo Tumba, el Amor se vuelve inopinadamente Destrucción, y el deseo de Gloria puede no ser más que la máscara del apetito de Abismo.

Dice Jung, más o menos textualmente, no sin angustia: —La Madre espera siempre al término del camino, junto a la morada última, hierática y muda, ya que Ella tampoco conoce la respuesta (1). Por otra parte, la imagen ambivalente benéfica/maléfica del arquetipo materno puede proyectarse a veces, y con una fuerza increíble, sobre la Madre de la Madre, es decir, la *Abuela*, que, desdoblada en el transcurso del tiempo por la implacable verticalidad religiosa que sitúa escatológicamente a los Justos en un «supramundo» celestial y a los Pecadores en un «inframundo» etónico, se transforma por un lado en la Abuela Divina, Santa Ana, imaginada en ocasiones ocupando una posición jerárquicamente superior a la de la misma Hija/Madre María —existe en el Museo de la Catedral Vieja de Salamanca una talla en madera policromada que representa a Santa Ana llevando sobre sus rodillas a María que sienta, a su vez, sobre las suyas al Niño—, y por otro en la Abuela del Diablo, la Bruja que convoca los supuestos aquelarres rurales y nocturnos (1 y 2).

¡Qué magnífica representación maligna del arquetipo materno la conseguida por nuestro Fernando de Rojas, a fines del siglo XV, con su insuperable personaje de Celestina!

¡Qué terrible la alcanzada por el universal Francisco de Goya, a principios del siglo XIX, con su negra pintura de Saturno —más exacto sería decir Saturna— devorando a sus hijos!



Siempre que se ha cernido sobre cualquier colectividad humana la amenaza de destrucción y el presentimiento de su cortejo de horrores apocalípticos, toda vez que el Hombre, en cualquier tiempo o lugar, se ha sentido poseído por la fiebre obsesiva del sacrificio, ha habido testigos sensibles, hombres de arte por lo general, que han sabido relacionar la oscura premonición del desastre con el lenguaje, a veces más trivial y cotidiano pero simbólico, de los signos vitales externos. Aquel enano deforme y monstruoso, cuyo oficio consistía en fabricar botas y odres con pellejos de animales, encontrado y pintado por Ignacio Zuloaga en Sepúlveda a principios de este siglo, era un pobre ser que vivía en el límite entre la vigilia lúcida y la *noche oscura del alma*, que jamás en su mísera vida pronunció ni una sola palabra —mutismo absoluto que aterraba al Unamuno agonista contra la Muerte—, que no existía como yo individual por estar aún simbólicamente inmerso en las aguas amnióticas anteriores a la vida consciente. Ortega y Gasset veía alucinado en el vinazo bronco y espeso que transportaban los cueros de aquel lastimoso botero sepulvedano, sangre peleona, emanación bruta de una tierra secularmente martirizada, que no tardaría en derramarse y fluir dramáticamente por todos los cauces abiertos en la piel del país. Y es que se podría decir, utilizando un lenguaje analógico más propio de las representaciones arquetípicas, que los crisis de celos y venganza de la Gran Madre, por abandono o falta de estímulo en el Hombre de su energía inconsciente, suelen acabar trágicamente en sacrificios colectivos de sus hijos.

* * *

Con motivo de la incorporación de España a las Comunidades Europeas, y de su consiguiente suscripción de toda clase de convenios de ámbito comunitario, vigentes más allá de los Pirineos, se ha agudizado en sectores de la sociedad española la polémica en torno a la aceptación, total o sólo parcial en ciertos aspectos, de la normativa elaborada en Europa Occidental respecto a Defensa y Conservación de la Naturaleza. La discusión se centra, al parecer, en el capítulo de caza, especialmente de caza de alimañas y, más concretamente aún, en el tema de la caza del Lobo.

Los naturalistas europeos occidentales tienen la certeza de que en tierras ultrapirenaicas no subsisten más allá de centenar y medio de ejemplares de esta especie; por ello, el Lobo europeo, presumiblemente en vías de extinción, ha sido declarado especie protegida en grado máximo, declaración que va automáticamente acompañada de la prohibición absoluta de atentar, por cualquier medio, contra su vida.

En España, por el contrario, aunque es fácil advertir una tendencia paralela a la desaparición progresiva del gran depredador ibérico, su población en cifras absolutas —millar y medio de ejemplares— supone una densidad comparativamente muy superior a la obtenida en tierras europeas occidentales. Esta es la causa de que en amplias zonas rurales esencialmente ganaderas de este país, y muy en especial en aquellas que lindan con la abrupta orografía cantábrica donde aún encama y caza un número respetable de estos animales, se hayan despertado recelos y suspicacias que podrían desembocar en protestas generalizadas, si se llegara a imponer una legislación cinegética totalmente restrictiva de una actividad, como la caza del Lobo, que no sólo constituye el ejercicio de un legítimo derecho de defensa del patrimonio de esas poblaciones, sino que se convierte también, en tiempos y lugares apropiados, en el pretexto para la celebración de auténticas fiestas rituales colectivas.

Para la Ciencia Naturalista, racional y metódica como toda ciencia, el Lobo es una especie que sufre como pocas la continua degradación de su ecosistema, degradación de la que el Hombre es único responsable. Si manadas de estos animales abandonan sus territorios habituales de caza y bajan hasta los «hábitats» humanos, causando estragos en los ganados y aun atacando en alguna ocasión a las personas, lo hacen empujadas por su *necesidad,* necesidad que ya no pueden satisfacer en su medio y circunstancia *naturales.* Y, al verse atacado en su vida y en su hacienda, el Hombre defiende su *libertad,* es decir, la posibilidad de satisfacer su propia necesidad, anulando la causa que pone en peligro esa libertad. Hasta aquí se desarrolla la interpretación del conflicto como un episodio más de la Historia humana, de la lucha del Hombre por la producción y reproducción de su vida material.

Ahora bien, al ser preguntado algún ganadero, de los residentes en cualquiera de las zonas virtualmente afectadas por la aplicación de la susodicha ley, sobre las razones que han motivado el que pueblos enteros participen en campañas totales de exterminio y erradicación del animal en cuestión, aquella persona respondió con estas o parecidas palabras, supongo que causando no poco estupor en algunos de sus interlocutores y oyentes: «Los Lobos son animales *malos, que matan por el placer de matar.* Si en alguna ocasión me robaran una res para devorarla, el daño sería hasta cierto punto tolerable. Pero no actúan así; cuando bajan del monte en manada, se comportan como verdaderos *asesinos, que aniquilan los rebaños sin dejar una res viva,* y luego vuelven a sus cubiles *sin probar ni una sola tajada* de la carne recién sacrificada». Yo no sabría decir cuánto hay de realidad y cuánto de leyenda en afirmaciones tan contundentes como la anteriormente transcrita. Lo que sí parece claro es que el Lobo constituye, para muchas gentes, algo así como la encarnación del Mal sobre la tierra, un ser perverso surgido de no se sabe qué remotas profundidades, revestido de una apariencia de fiera insaciablemente carnicera y gratuitamente sanguinaria, la más nociva de las alimañas, que provoca el pánico más violento y atrae el odio más sañudo de todos cuantos pueda sentir el Hombre que vive en su indeseable vecindad. Pero toda esta vivencia de malignidad telúrica y fatal, que conmociona a buena parte de la Humanidad en presencia del Lobo, se debe, con toda seguridad, al hecho de que sobre ese animal *se proyectan inconscientemente* terrores colectivos ancestrales, cuyo origen sólo se puede buscar en contenidos arquetípicos de fluencia intermitente, es decir, atávicos.

La prueba está en que tan destructivo y cruel como el Lobo ha resultado ser el zorro en comunidades campesinas que han sufrido en sus corrales y viñedos los destrozos producidos por este último animal, daños posiblemente más frecuentes y a la larga más onerosos que los ocasionados por el Lobo, si tenemos en cuenta las mayores desvergüenza y afición al merodeo que caracterizan al zorro. Y sin embargo, a pesar de que el Hombre trata por todos los medios de reducirlo y devolverlo a su medio vital originario, este animal no ha llevado nunca sobre sí la *marca infernal* del Lobo. Antes al contrario, ha sido objeto, durante siglos, por parte del *pueblo* —la amplísima base inferior de la sociedad—, de una *proyección consciente* que lo ha convertido en un trasunto de su propia filosofía y de sus más auténticas aspiraciones, en un héroe casero que encarnaba de forma muy peculiar su estricto sentido de la justicia.

En todo el folklore europeo existen muestras numerosas e inequívocas de esa especial *simpatía* con que es tratado este curioso personaje. El «Roman de Renart», cumbre de la literatura francesa de los siglos XII-XIII y heredero, en parte, de toda esa rica tradición folklórica, no hace, a medio camino entre la parodia burlesca y la seriedad moralizadora, sino poner de relieve las mañas de que se vale Raposo —el zorro humanizado, astuto y socarrón, cuyo único patrimonio son una inteligencia privilegiada y un talante tempranamente subversivo— para salirse con la suya en un mundo dominado por la violencia y la estupidez feudales. Ni que decir tiene que el paradigma de esa sociedad cruel y pagada de sí misma es el Señor Lobo, al que Raposo hace una y otra vez víctima de las más terribles burlas y enloquecidos enredos, llegando en cierta ocasión, con la audacia y el empeño escarnecedor que le caracterizan, a hacer objeto de su más cruda lubricidad a la Señora Loba en persona —figura literaria claramente invertida y vengadora del humillante derecho de pernada (4).

Pero nunca tuvo el animal terrífico y odiado la misma suerte que Raposo. Para mal, el Lobo ha sido considerado siempre como un animal sagrado, emanación del tenebroso mundo inferior, por las mismas o más

poderosas razones que hayan podido serlo, en su día, el gato —se han hallado esqueletos de este último animal emparedado vivo en falsos pisos desde tiempos medievales— o el macho cabrío. Este carácter, a un tiempo sagrado y demoníaco, con que el Hombre reviste al Lobo, y que no resulta excesivamente difícil interpretar como derivado de la adscripción del animal al complejo arquetípico de la Gran Madre, puede rastrearse tanto en obras literarias, aun en las de más rigurosa contemporaneidad, cuanto en mitos y restos arqueológicos de la más remota antigüedad.

* * *

La Teja de los Lobos es un cuento o guión cinematográfico francés, a partir del cual rodó la Televisión del vecino país una película que, con el mismo título, pudimos ver doblada en nuestros receptores, hará ahora poco más de diez años (5). En él se narra la peripecia acaecida en una aldea francesa del departamento de «Creuse» —antigua provincia de Marche», al noroeste del Macizo Central— a causa de un ataque insospechado de Lobos, desesperados por el hambre, a todo ser vivo que osase asomarse fuera de los muros de casas y establos, convenientemente fortificados dadas las desoladas circunstancias del momento. En estas ocasiones extraordinarias, en que la Vida se siente seria y dramáticamente amenazada, se revela, tras un primer instante de sorpresa, no sólo la auténtica valía de las personas, sino también lo que podríamos llamar su zura psicológica, es decir, la perspectiva ancestral en que se sitúan sus emociones y los actos que éstas originan.

Así la acción del cuento original se desarrolla en torno al hogar, familia y morada material, de la abuela Teobalda, que parece presidir con su sabiduría milenaria toda la organización defensiva de la pequeña comunidad contra los Lobos. Personaje misterioso y unánimemente respetado, figura trazada como con buril sobre un *claroscuro* consecuente y deliberado, la *Abuela*, fiel a su representación arquetípica, preserva la Vida de sus familiares y vecinos, a cambio de hundir las raíces de su experiencia y conocimiento lobunos en la terrenidad más atroz y la carnalidad más morbosa; a veces da la impresión de que podría desdoblarse fácilmente en dos seres opuestos: por un lado Madre amante del Hombre, y por otro Madre terrible, y máxima jerarquía, de la manada. Entre paréntesis, ésta sería una base no desdeñable para iniciar una investigación psicológica sobre la *licantropía*, obsesión generalizada a nivel popular en amplias regiones del planeta.

Como muestra de todo lo anteriormente expuesto, no puedo resistir la tentación de transcribir la receta de la «lobada», especie de bálsamo útil contra las mordeduras de las fieras, que sólo sabe preparar la abuela Teobalda, ya que ella es la única que conserva

su secreto: «grama y menta silvestre, tila, salvia y retama blanca, grasa de cordero y "sanie", añadida cuando la mezcolanza, puesta al fuego, hierve y adquiere un color totalmente blanco» (5). Con el nombre de *sanie* se designa literalmente, tanto en español como en francés, a la materia purulenta que supuran las úlceras y llagas no curadas, aunque en este caso concreto los campesinos de la antigua «Marche» francesa llaman *sanie* al moho del queso fuertemente fermentado o queso *azul* de las montañas de Auvernia, lindantes con su tierra.

Leal a esa doble personalidad solar/lunar que la caracteriza, la vieja Teobalda, maestra en el conocimiento de la Naturaleza, sabe como una bruja de las propiedades de todo tipo, que tiene la flora que la rodea. Ella se encarga de recoger y quemar en su chimenea la hierba insólita que ahuyenta a las fieras, que forma con su humareda una especie de círculo mágico de neblina protectora alrededor de la casa, círculo en el que el Lobo no se atreve a penetrar.

La casa de la abuela conserva también otro originalísimo elemento constructivo, un detalle cuyo secreto se pierde en la noche de los tiempos y que los constructores populares han olvidado por completo: la *teja* para Lobos. El ingenioso artificio debió consistir en una o, mejor, dos tejas colocadas de una forma muy peculiar entre sí y en relación con el resto del tejado, de tal manera que sólo un viento bien caracterizado podía transformarlo en una especie de instrumento musical, haciéndole emitir primero un largo

silbido que iba aumentando en intensidad y agudeza hasta traspasar los límites de audición, para mudarse luego en un gemido más grave y estabilizado. Ese viento tan especial, que hacía funcionar la *teja*, es el anunciador del desastre, el indicador de que en el monte está cayendo tal temporal que toda forma de Vida, sobre todo depredadora, se ha hecho allí imposible, y que los Lobos no tardarán en bajar hasta los espacios habitados por el Hombre y sus ganados. Que el escritor francés, autor del cuento que comentamos, no ha inventado nada, se puede comprobar leyendo las notas del viaje que el soriano Avelino Hernández, el zamorano Miguel Manzano y el segoviano Ignacio Sanz realizaron recientemente a tierras de Aliste, en el occidente de la provincia de Zamora lindando ya con Portugal (6). Por aquellos lugares, todavía quedan pastores que pudieron informar a los viajeros de la existencia entre ellos de una antigua tradición, según la cual se prevenía la llegada del temible animal colocando en las cubiertas *tejas* para Lobos, de naturaleza y funcionamiento muy parecidos a los descritos en el susodicho cuento. El hecho de que coincida un mismo sistema de alerta contra las fieras, en áreas geográficas y espacios culturales tan diferentes y alejados entre sí, nos da una idea de la antigüedad y extensión de esa específica necesidad que ha sentido el Hombre de protegerse de un peligro, universal y colectivamente reconocido como *real*, origen de un temor cuya vivencia milenatia ha lastrado para siempre el inconsciente humano.

Pero sigamos con nuestro cuento o guión cinematográfico. El hijo de la Teobalda, llamado Alix —nombre galo, lo cual no deja de ser ya significativo de por sí—, heredero en parte de la ancestral sabiduría de su madre, es el curandero de la aldea, el hombre que tiene el *don de conocer* con sus manos las múltiples formas de unir los huesos rotos o devolver a su sitio las coyunturas dislocadas de personas y animales. Su ciencia, admitida por todos los campesinos de los alrededores, aunque no raya a la altura de la de la Abuela —Ella *sabe*, pero no como su hijo, sabe del misterio más inexplicable,aquél que sólo *una mujer que ha dado a luz* puede comprender—, lo convierte, sin embargo, en un superviviente ya desdibujado, pero siempre dramático, del antiguo *druidismo celta*. Gesto de verdadero druida, y gesto patético por lo que encierra de resistencia frente a una Historia irreversible, es el acto de depositar el cadáver del primer Lobo abatido, a la puerta de la iglesia católica. Como lo es igualmente, y luego veremos en qué míticas y oscuras razones *se basa, el hecho de meter en el ataúd que encierra* los restos mortales del anciano asesinado por las fieras, una pata de Lobo que le sirva de viático en su última jornada hasta el reino de los Muertos. Son gestos de reminiscencias paganas, residuos de la vieja religión dominante entre los celtas galos antes de la cristianización impuesta por Roma, en la que la Gran Madre o, por lo menos, sus más característicos atributos naturales recibían el culto debido. Pero tras los *hombres con dogmas llegaron, por desgracia, los hombres* con armas y con hachas, todos los que, de una u otra forma, han diezmado las especies animales de *montes y llanos, derribando los árboles y arrancando* las plantas sagradas, destruido las piedras de la revelación y contaminado las fuentes del misterio. Contra todo ello se rebela instintiva, agónicamente, el druida Alix, hijo de la abuela Teobalda, a pesar de saber con absoluta certeza que su lucha está, desde hace siglos, irremediablemente perdida.

* * *

Veamos ahora qué nos dicen del Lobo la más antigua mitología y su transcripción al mundo del arte que le es, en mayor o menor grado, contemporáneo.

Si retrocedemos en el tiempo, a contracorriente de la Historia, observaremos que nuestra actual representación de la Divinidad, absolutamente masculina y patriarcal, como corresponde a tiempos históricos en que el Hombre lucha por la supremacía de la *conciencia*, no ha podido surgir sino de otra representación más antigua, femenina y matriarcal, propia de un estadio de la evolución humana aún en gran medida *inconsciente*, en tiempos anteriores a la Historia. Evidentemente, el paso de una a otra representación no se ha producido de forma instantánea o inmediata, sino a través de un sinnúmero de procesos, a cual más complejo y dilatado en el tiempo. Y las imágenes que el Hombre se ha ido formando lenta pero inexorable*mente de ese paso, no pueden ser, por idénticas razo*nes, más dispares.

En épocas de primitivismo imaginario y tosquedad figurativa aún grandes, la Diosa Madre aparece cubierta de apéndices fálicos, queriendo el Hombre de antaño, al hacer surgir estas excrecencias antinaturales del cuerpo sagrado, darle un simbólico carácter viril. Posteriormente se asocia, en la misma aura divinal, a la Madre con el Hijo Amante, emanación masculina de sí misma; o, mediante una elaboración conceptual más sutil, se desdobla sexualmente a la Diosa para formar con su doble masculino una especie de desposorio o apareamiento celestial, conocido con el nombre de *sizigia*, palabra de origen griego —significa literalmente unión o emparejamiento bajo un mismo yugo— que se aplicará con el tiempo al hecho de encontrarse la Luna en *conjunción/oposición* con el Sol. Fácil resulta comprobar, una vez más, cómo en la *imagen macrofísica, astral, se proyecta perfecta y se*cularmente la representación mítica, propia del arquetipo inconsciente. El paso siguiente consiste, como era sencillo de suponer, en divorciar la unión *conyugal* de la sizigia, haciendo permanecer a la figura *masculina* en la claridad ilimitada del Cielo, y descender a la figura *femenina* hasta la oscuridad profunda de la Tierra, donde preside el reino de los Muertos (1 y 2).

Pues bien, una de las más antiguas sizigias de que tenemos noticia, transmitida formalmente por las tradiciones célticas, es la constituida por la pareja divina *Lusina/Lug*, que concretó en sí misma, de forma sincrética, todas las creencias y conocimientos de los *ligures*, pueblo antiquísimo y poco conocido, originario de la *Liguria itálica* desde donde se extendió a buena parte de la cuenca mediterránea, y predecesor en el tiempo y en la cultura de todos los grandes civilizadores posteriores. Por esas mismas tradiciones sabemos que el animal que mejor encarnaba a la Divinidad entre los ligures, aquél que consagraban en sus cultos a Lusina/Lug era precisamente el Lobo (7). Desde un punto de vista fónico, y puede que como resultado de alguna perdida relación filológica, existe una indudable relación entre el ligur «Lug» y el latino «Lupus» (=Lobo).

De forma subsidiaria, aunque en la línea general de lo hasta aquí expuesto, es interesante observar que esa Lusina, hemisferio femenino de la sizigia ligur, se transforma con el tiempo en *«Mélusine»*, númen telúrico por excelencia del campo y del folklore franceses, hada bienhechora adoptada por la casa de *«Lusignan»* —reparemos en la semejanza fónica entre «Lusina» y «Lusignan» —, como *abuela* fundadora y protectora de su ilustre linaje, que tuvo jurisdicción feudal sobre las antiguas provincias de «Marche» y «Angoumois», precisamente la misma región de Francia donde transcurre la acción del cuento o guión anteriormente comentado. Y no hace falta ser experto

en heráldica para suponer, con suficiente viso de verosimilitud, que el blasón principal de las armas de «Lusignan» debió ser el Lobo, ya que si por un lado la familia se creía descendiente directa del hada «Mélusine», por otro no tendría más remedio que aceptar como *totem* al animal que, con mayor naturalidad, la *representaba* y *sustituía*.

Por otro lado, es conocida la íntima vinculación del Lobo con el Hades o reino de ultratumba en la religiosidad *etrusca*, coincidiendo en este aspecto con las creencias de griegos y celtas. En ciertas urnas de enterramiento halladas en la actual región de Toscana, antigua Etruria, de la península itálica, sobre todo en las datadas a partir del siglo IV antes de nuestra era, no es raro encontrar esculpidos, en los relieves que las adornan, Lobos, cuyo carácter funerario es indiscutible, que acompañan a las almas de los Muertos en su viaje a las profundidades infernales. En alguna ocasión, es el Lobo mismo quien representa a la Divinidad imperante en el «inframundo» escatológico, la Hécate de los griegos: otra imagen negativa del arquetipo materno primordial. En otras, el animal sustituye al propio difunto, o porporciona auténtico carácter de tal a los seres cuyos restos guardan estos sarcófagos, hasta el punto que no es inusual ver representada a la persona fallecida cubierta con una piel del animal infernal, es decir, *disfrazada de lobo*, disponiéndose a iniciar el viaje fatal (8). Recordemos, a este respecto, el gesto atávico y seguro, inspirado en emociones milenarias, del campesino Alix junto al ataúd del vecino asesinado por la manada enloquecida, en el cuento o guión más arriba analizado.

Asimismo, la pátera —plato llano y ancho utilizado en antiguos cultos— hallada en Tivisa, en la provincia de Tarragona, y joya del arte *ibérico* del siglo III antes de Cristo, lleva grabada en la superficie de sus combadas paredes, además de las consabidas escenas de sacrificios de animales, la donación por parte del oferente del plato, allí representado, de una granada, símbolo de inmortalidad, a la Divinidad reinante en el Hades, esta vez en versión masculina: Plutón. En el «umbo» o convexidad central de la pátera, llama inmediatamente la atención, por la fuerza y seguridad del trazado, una gran cabeza de Lobo, repujada aparte y luego incorporada al centro del disco —con las fauces muy abiertas mostrando la doble fila de puntiagudos dientes, el hocico chato y las arrugas muy pronunciadas en torno al mismo, las orejas pequeñas y recortadas, y las cuencas de los ojos vacías— (8), una cabeza, en suma, de una ferocidad inusual, vehementemente deseada y plenamente lograda por la genialidad del artífice. Esta imagen sorprendente del Lobo, situada en un entorno preciso sobre la pátera de Tivisa, confirma de nuevo el carácter sagrado y las propiedades sobrenaturales que el Hombre ha atribuido a este animal desde la más arcaica antigüedad.

* * *

De esta rápida incursión por la literatura, la mitología y el arte, se deduce que el terror colectivo y milenario que inspira el Lobo se debe menos a su propia naturaleza animal que al hecho de haberse proyectado sobre él, desde el fondo de los tiempos, contenidos arquetípicos surgidos de la más activa energía del inconsciente humano. Si por una parte, la arqueología descubre la íntima relación de la fiera con la faz oscura e infernal de la representación del arquetipo Madre, por otra la más moderna literatura puede aún revelar, de forma atávica, la intensa vinculación del Lobo con el *amor/odio* que siente el Hombre por la Naturaleza, radical encarnación materna.

El holocausto del gran animal cazador, emprendido y proseguido sistemáticamente por la Humanidad a través de la Historia, no consigue sino *«alobar»* al Hombre, hacerle protagonista de aquello a lo que más teme, y al volverle verdugo de su propio verdugo, convertirlo en víctima inconsciente de la matanza. Ya que al exterminar al Lobo, no sólo atenta contra el animal de carne y hueso, sino también, y más trágicamente aún, contra su propia *sombra*, la cara oscura, y no por oscura menos real, de su alma.

Y esto es precisamente lo que Jung consigue dilucidar con su investigación psicológica: la imperiosa necesidad que tiene, o debería tener, el Hombre de *asumir su parte de sombra* para alcanzar y mantener un equilibrio psíquico estable. Si la irrupción violenta de energía inconsciente en la conciencia —la caída del cielo sobre nuestra cabeza, decían los antiguos galos— puede acarrear el despedazamiento de la personalidad individual: la Locura y la Muerte, ello no quiere decir que la reacción de signo absolutamente contrario de estreñir al máximo el paso de esa energía, tenga resultados psíquicamente beneficiosos. Sólo el inconsciente colectivo humano es capaz de vivificar cada conciencia individual, y de sobra sabemos todos, por desgracia, a qué clase de catástrofes generalizadas conducen las conciencias imperativa o voluntariamente resecadas y esterilizadas. A la luz de la deslumbrante intuición «jungiana», *vivir* consiste esencialmente en no interrumpir ese «trasvase» continuo de energía, en cuantías razonablemente tolerables, entre los dos polos de la psique humana. Y empezar a vivir es *ver* —volver a ver, como lo hacía el Hombre primigenio, no sólo con los sentidos sino con todo el ser, como si de un milagro se tratase, no por repetido menos insólito y maravilloso—, ver, por ejemplo, al milano remontar el vuelo, por encima de la leve ondulación térrea, hendida por las arroyadas, de los campos cuadriculados en amarillo rastrojo, pardo barbecho y negro ceniza, bajo el horno añil sin límites de un cielo pintado de nubes barridas.

Las notas, o números entre paréntesis, remiten a la siguiente bibliografía que puede servir de aclaración o ampliación del texto escrito.

(1) Carl Gustav JUNG: *Arquetipos e inconsciente colectivo.* Colección Biblioteca de Psicología Profunda. Paidós, 1984.

(2) Erich NEUMANN: *The great mother. An analysis of the archetype.* Translated by Ralph Manheim. Bollingen Series XLVII. Princeton University Press 1963.

(3) Jeanne et Michel SONKIN: *L'objet paysan. Sa beauté, son mystère.* Editeur Charles Massin (sans date).

(4) *Le roman de Renart* (anonyme). Editions Pierre Belfond, 1966.

(5) Jean-Marc SOYEZ: *La teja de los lobos.* Ediciones Amaika, 1976.

(6) Avelino HERNANDEZ, Miguel MANZANO e Ignacio SANZ: *Crónicas del Poniente Castellano.* Ediciones Ambito, 1985.

(7) Juan García ATIENZA: *Claves ocultas de la Historia.* Colección Tercer Milenio. Editorial Latina, 1980.

(8) José María BLAZQUEZ: *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas.* Ediciones Cristiandad, 1977.

CHIFLO Y SALTERIO EN EL ALTO ARAGON

Alvaro de la Torre

El presente artículo forma parte de otro trabajo, más extenso y aún sin publicar, sobre todo lo referente al uso del «chiflo» (flauta de tres agujeros) y el salterio (tambor de cuerdas) en el Alto Aragón occidental. Sale a la luz este resumen intentando llenar la falta de datos existente sobre estos instrumentos tan particulares, por ser tan concreta su área de utilización, y esperando que estos datos sean de interés para cuantos realizan estudios más amplios sobre instrumentos similares.

La utilización del chiflo y salterio de modo tradicional (1), en la actualidad, está restringida a dos zonas claramente diferenciadas: el noroeste de la provincia de Huesca (y únicamente en dos localidades: Jaca y Yebra de Basa) y el valle de Ossau (en la región francesa del Bearn y también únicamente en dos pueblos: Laruns y Billères d'Ossau), a pocos kilómetros al norte de la zona anteriormente citada.

DESCRIPCION DE LOS INSTRUMENTOS

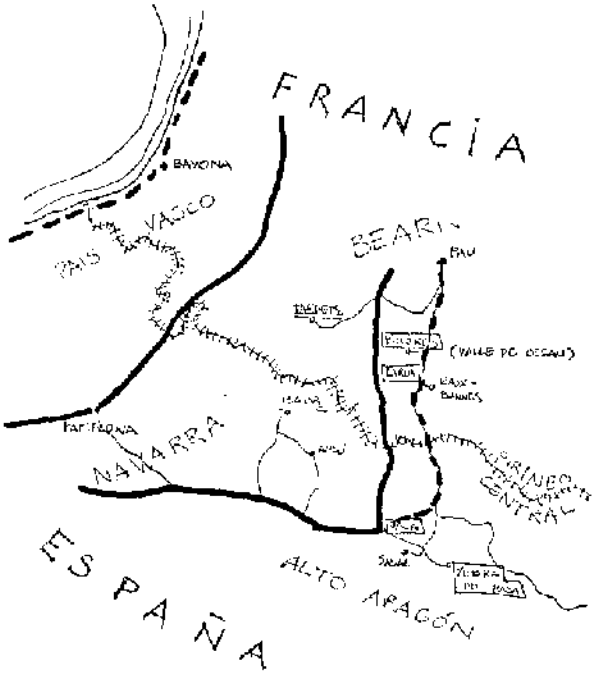
I. *El salterio.*

Se trata de un instrumento de esquema trapezoidal y simétrico, con unos entrantes curvilíneos en los laterales. Tanto la cara anterior como la posterior son planas y aquélla tiene dos orificios circulares que permiten la resonancia. Consta de seis gruesas cuerdas de tripa de animal, que se afinan mediante otras tantas clavijas troncocónicas situadas en la parte superior del instrumento. A ambos lados del mismo aparecen dos piezas semicilíndricas macizas, que sirven de protección al clavijero. Encima de cada cuerda aparece una «grapa» clavada al puente superior, de las que hablaremos más adelante.

El salterio se sostiene verticalmente entre el antebrazo y el costado derechos gracias a sus característicos entrantes y, únicamente en el Alto Aragón, la sujeción se asegura con una o dos correas de cuero sujetas a la espalda del instrumento. Queda pues, libre la mano derecha para tocar el chiflo, mientras que con la izquierda se golpean las cuerdas con ayuda de un baticnte largo y fino (de unos 40 cms.). Tan sólo uno de los ejemplares conservados antiguos (el de Jaca) posee puente móvil, aunque todos los tañedores afirman haber oído hablar de ello.

La afinación es también simétrica:

1.ª Tónica (SOL), 2.ª Quinta (RE), 3.ª Tónica, 4.ª Tónica, 5.ª Quinta y 6.ª Tónica, aunque en algunos casos aparece la tercera cuerda afinada en el mismo tono pero una octava más alta. El salterio equivale por lo tanto al sonido de acompañamiento que emiten los roncones de la cornamusa o el bajo continuo de una zanfona: un acorde de dos notas donde se define la tonalidad pero no el modo (falta la tercera nota que es la que lo determina), pudiendo tocar el



LOCALIZACION DE LA ZONA:

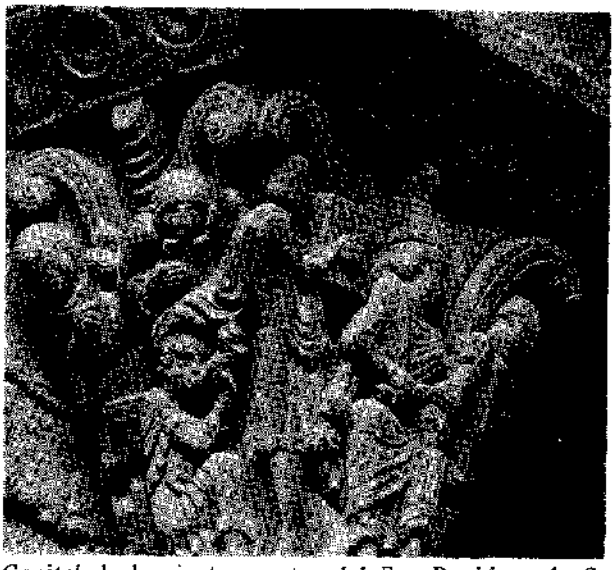
- ● *Capitales importantes.*
- ○ *Sitios nombrados en relación con los instrumentos.*
- *Lugares donde se ha conservado la tradición.*
- *Lugares donde ésta ha existido con seguridad.*
- *Frontera internacional.*
- *Comunicaciones actuales más importantes entre estos lugares.*
- *Principales vías de peregrinación a Compostela.*
- *Vías secundarias.*

chillo la melodía en los dos modos (mayor y menor).

En cuanto a la denominación del instrumento las cosas se complican. Se le conoce como «salterio» en la Jacetania y «tambourin du Béarn» en el valle de Ossau. En el Bearn occidental y en la frontera entre Navarra y la provincia de Huesca (valle del Roncal) se le conoce con el nombre onomatopéyico de «Dun-Dun», «Tun-Tun» o «Chun-Chun» (2). Según información oral, parece ser que se tocó también en la Alta Ribagorza y el valle de Arán con el nombre de «tamborín de cordas», aunque los datos son confusos y no tiene por qué tratarse del mismo instrumento necesariamente (3). Por último, el nombre con el que se le conoce universalmente es el de «chicotén», pero en torno a este nombre hay que hacer algunas aclaraciones. En el Alto Aragón no se le conoce por este nombre aunque así lo afirman numerosos autores foráneos: ni en Jaca, ni en Yebra, ni en Sasal entendieron el significado de la palabra «chicotén» (4), mientras que personas que nada tenían que ver con el dance y de pueblos muy diversos comprendían de inmediato de qué se les hablaba cuando se les nombraba el «salterio». Cabe aclarar que numerosos autores vascos o vasquistas como Angel Apraiz o Violet Alford (5) defendieron el origen vasco del instrumento. Los partidarios de esta hipótesis se basan sobre todo en el uso del salterio en el País Vasco-francés, cuando en realidad están hablando de la zona de Tardeta, cerca de Oloron Ste. Marie, en el Bearn occidental, aun cuando administrativamente dicha zona pertenece al mismo departamento (Pyrennées Atlantíques) que el norte del País Vasco. En este sentido, puede tratarse de una denominación vasca del instrumento (quizás un diminutivo de «Tun-Tun») que se intentara «exportar» al Alto Aragón (6). Otras hipótesis apuntan hacia el hecho de que este mismo nombre «chicotén» existiera antaño, aunque hoy en desuso, en los dialectos occidentales de la lengua aragonesa, que sí tiene un buen caudal de palabras —cuando no vascas— de una raza común. Se trataría en este caso de un nombre despectivo o una palabra comodín, recogida hace tiempo por algún investigador y que ha ido pasando como dato de unos autores a otros. Fuera ya de esta polémica, hay quien apunta el nombre de «Chegotín» como indicio del origen checo del instrumento (7).

En cuanto a los orígenes del salterio, como instrumento de acompañamiento monocorde pienso que los estudios deben dirigirse a la familia de los «dulcimer», esto es, considerarlo como un instrumento de cuerda y no de percusión. No hay que olvidar que el salterio conserva una afinación y, en un caso, posibilidad de cambio de tonalidad (puente móvil). Además existen otros instrumentos de la misma familia —melódicos— que son tocados con arco e incluso percutidos con pequeñas baquetas a modo de xilófono. En este sentido me parece muy interesante el trabajo de Juan B. Varela de Vega publicado en esta misma revista (8).

Cabe añadir a dicho trabajo la existencia de salterios tocados con una sola mano, mientras con la otra se sujetaba el instrumento. Creo que esta característica intuye ya un paso inmediato a la unión con la flauta de tres agujeros o cualquier otro instrumento melódico que pudiera tocarse con una sola mano, una vez solucionado el problema de la sujeción. Es curioso también que una representación de uno de estos salterios de una sola mano aparezca en la misma Catedral de Jaca, en el capitel de la puerta Sur conocido popularmente como «Los instrumentos del Rey David» (9). En cuanto al nombre en francés «tambourin» —que literalmente se traduce como «pandereta»— se corresponde también asombrosamente con el de la «tambura» del norte de la India (10), instrumento también monocorde y arpegiado con una sola mano, y que es tocado siempre por una mujer, que lo sostiene verticalmente con la mano izquierda detrás del músico del «sitar» (melódico). En conclusión, no tiene por qué verse la unión de flauta de tres agujeros y salterio como una variante de la unión de flauta y tambor, sino que puede tratarse de un caso particular y paralelo.



Capitel de los instrumentos del Rey David, en la Catedral de Jaca. En primer término, el salterio descrito en el artículo

II. *El chiflo.*

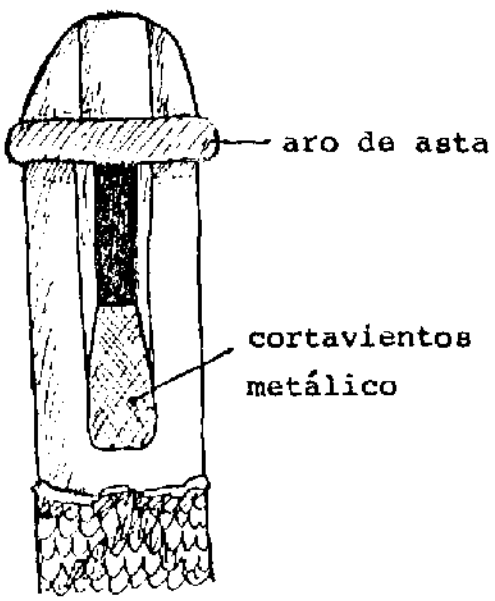
Se trata de una flauta corriente de tres agujeros, con cortavientos metálico y unos rebajes en su parte inferior para asegurar su sujeción con dos dedos, de la misma manera que se toca en otras provincias españolas. El chiflo altoaragonés mide —en todos los ejemplares conservados— 43 cms. de largo y su sección varía entre los 3 cms. y los 2 cms. en su parte más estrecha (rebajes inferiores). Tanto chiflo como baiente iban atados a las muñecas del ejecutante. La escala que produce es la siguiente:

Escala que, en principio es diatónica y desconece cromatismos, pero que en la práctica se suele alterar en las notas 3.ª y 7.ª (si consideramos la primera, el sonido natural del chiflo con todos los orificios cerrados), utilizando así una escala distinta que, por otra parte, aparece en algunos chiflos altoaragoneses y es la más normal en el chiflo bearnés:

Con esta posibilidad se justifica el puente móvil del salterio de Jaca.

Normalmente se toca en una escala hexafónica, en la que se prescinde de la 7.ª nota (en escala de DO mayor prescindiría del SI) que es una característica muy común en la música antigua de la zona (11) .En cuanto a lo demás, remito al lector al trabajo de Alberto Jambrina Leal (12), también publicado en esta misma revista y que describe con minuciosidad varios tipos de flautas similares al chiflo.

En un principio la embocadura fue de tres piezas unidas por un aro de asta que cumplía la doble función de sujetarlas y proteger la embocadura de golpes, rajas y escapes de aire. Es de este modo como aún se conservan en Yebra. Sólo en un estado más avanzado aparecen los dos últimos chiflos de Jaca, en madera oscura y con el refuerzo de la embocadura desarrollado ya con forma de flauta de pico, aunque el recubrimiento sigue siendo de asta, mucho más parecido al chiflo bearnés (íntegramente de madera), por lo que se considera la posibilidad de que fueran hechos en Francia. Sólo en un caso muy cercano aparece una anilla adosada a la parte inferior del chiflo, a modo de chistu. Para Dionisio Preciado, el chiflo original es el antecesor inmediato del actual chistu. Alberto Jambrina considera que chiflo y chistu son dos variedades de un mismo tronco común en distinto estado de desarrollo. En cuanto a la particularidad de estar revestido con piel de culebra también se consideran varias hipótesis. Desde ritos de fertilidad relacionados con el solsticio (¿símbolo fálico?) hasta cuestiones puramente técnicas (mejor sujeción del chiflo, prevención de posibles pérdidas de aire...). Lo que sí está claro es el gran arraigo de la imagen del reptil en la mentalidad pirenaica, normalmente como símbolo mágico, pero también como protección y ayuda. La imagen de la culebra se repite hasta la saciedad en fuentes, llamadores, asas, grabados en madera, etc. También se acostumbran a revestir de piel de culebra las piezas de madera de la gaita de fuelle y de otros tipos de flautas, e incluso en algunos casos, a pintarlas de verde. En cierta ocasión vi, en la Sierra de San Juan de la Peña, un pastor que había recubierto de piel de culebra la parte superior de su bordón. S. Pallaruelo cuenta (13) de un personaje que acostumbraba a llevar doblada en la tapa de su reloj de cadena una camisa de culebra cuando iba a alguna feria, para evitar así que le engañaran.



Esquema de la embocadura del antiguo chiflo de Jaca, similar al modelo que aún se toca en Yebra de Basa

DIFERENCIAS ZONALES

A) *Yebra y Jaca.*

En el Alto Aragón estos instrumentos están íntimamente ligados a las tradiciones populares en torno a Santa Orosia (o Eurosia), princesa, cristianización local de los ritos del solsticio de verano (14) en los que entran elementos de muy distinto origen (curación de enfermos, exorcismos de «espiritadas», culto a elementos naturales...) y cuyo estudio resulta demasiado complejo y extenso como para exponerlo en este artículo.

Según cuenta la tradición popular, Orosia, princesa de Bohemia que venía a Jaca a casar con un rey aragonés, fue sorprendida en su viaje por un grupo de «moros» que la martirizaron y decapitaron en el Monte Oturia, en Yebra de Basa, a unas cinco leguas al sureste de Jaca. Doscientos años más tarde un pastor encontraría milagrosamente y con la ayuda de un ángel el cuerpo decapitado de la Santa, dejando la cabeza en Yebra y trasladando el resto del cuerpo a Jaca, donde aún se conserva. Desde entonces se conmemora el suceso el día 25 de junio de cada año, con una procesión en Jaca y una romería en Yebra hasta la cima del Monte Oturia. En ambos sitios interviene un dance masculino al son de chiflo y salterio. Y no deja de ser curioso el hecho de que, en la zona, sean únicamente Yebra y Jaca los lugares donde se ha podido constatar el empleo de ambos instrumentos.

Mariano Jiménez, de Jaca, tocando el chiflo y el salterio a la entrada de la Catedral de Jaca. Obsérvese la postura correcta de sostenerlo (con las dos correas) la embocadura tradicional del chiflo (con un aro de asta) y el puente móvil adosado al puente inferior.— Foto: Peñarroya. Jaca

En Jaca se conserva un antiguo salterio perteneciente a la Cofradía de Santa Orosia. Son sus particularidades el poseer dos correas en la espalda y un puente superior curvilíneo, adornado con dos volutas en los extremos. El de Yebra tiene un sola correa que atraviesa la espalda del instrumento por dos pequeños orificios, posee el puente superior rectilíneo (también con volutas) y no tiene puente móvil, aunque el músico y dueño del instrumento, don Faustino Villacampa, recuerda vagamente algo parecido. El salterio de la Catedral de Jaca tiene las clavijas mucho mejor trabajadas, sin embargo no se ha conservado la llave para afinarlas y sí tanto en Yebra como en el Valle de Ossau. En uno de los chiflos y en el salterio de Jaca aparece la fecha MCDII (15) grabada

Salterio de Yebra de Basa

descuidadamente con algún objeto punzante. Se conserva también el batiente, pero no así el chiflo que pertenecía a uno de los últimos músicos y lo vendió, estando hoy en día en manos de un particular, en Zaragoza. Otro chiflo similar, que pertenecía a la Cofradía, desapareció y se le supone en Francia.

En cuanto al dance, difieren también mucho el uno del otro. Mientras que en Jaca se utilizan trajes blancos y los danzantes bailan a ritmo de castañuelas tocadas a lo bajo (16), en Yebra se baila un paloteado con traje más o menos parecido al del Bajo Aragón, salvo de llevar (como en dances religiosos de otras provincias) un gran pañuelo cruzado en pecho y espalda y un sombrero de flores y espejitos de cobre. Las melodías también difieren bastante. Mientras que en Jaca se conserva el tradicional ritmo de 2/4 (en el cual sólo se marcan tres de los espacios del compás), en los dances de Yebra hay ritmos muy diversos. Del mismo modo, mientras en Jaca sólo aparece una melodía en escala diatónica, son raras, aunque existen, las piezas de Yebra de Basa que presentan escala hexafónica.

Durante una época en que se volvieron a «poner de moda» los dances de paloteo en la zona (allá por los años veinte) se dejó de bailar el dance de castañetas, adoptando una variante del paloteo de Yebra por considerarlo más vistoso, y que más resultó ser un nuevo paloteo de Jaca (pues hay noticias de que también había un paloteado propio de Jaca y se perdió completamente) que una variante del de Yebra. En la actualidad, y gracias a los esfuerzos de algunas personas integradas en el grupo folklórico «Alto Aragón», puede volverse a ver, desde hace unos ocho años, el dance típico de Jaca ante la urna que contiene el cuerpo de la Santa y, en otra parte de la procesión, acompañado por otro salterio, el dance paloteado. Sobre este curioso fenómeno publicó en su día Juan Fco. Aznárez un interesante artículo (17).

1923.—Antiguo dance de Santa Orosia en una curiosa cadenza bailada hacia atrás (mirando hacia la urna que contiene las reliquias de la Santa) y acompañado al ritmo del chiflo y el salterio.—Foto: Peñarroya. Jaca

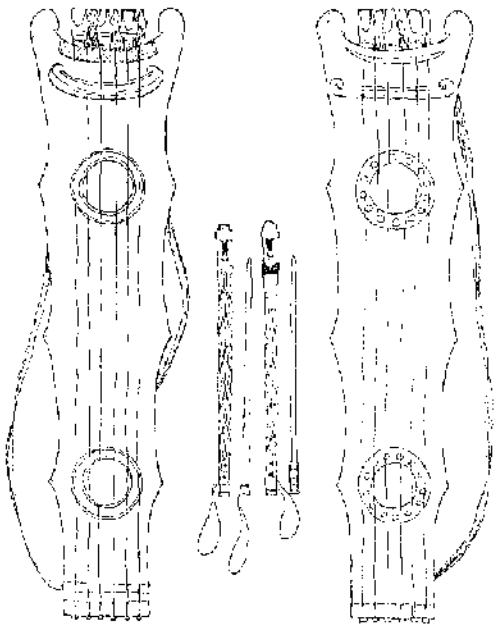
Comparsa de gigantes y cabezudos con chiflo y tamboril redoblando, pero sin salterio. Fiestas patronales de Jaca, ante el desaparecido templete de Santa Orosia.—Foto Peñarroya. Jaca

Es preciso reincidir en el hecho de que el salterio se utilizada únicamente en las solemnidades en honor a Santa Orosia, lo que presenta una tradición fuertemente ritual. Queda constancia gráfica de la enseñanza del dance a personas determinadas desde la más temprana edad, ocupando un puesto concreto en la estructura del dance durante toda la vida. Se conoce el caso de uno de los mejores músicos que se recuerdan en la zona, el gaitero de Sasal, que en la primera mitad del presente siglo era contratado por la villa de Yebra para tocar en las fiestas patronales. Tocaba el chiflo y el salterio durante la romería, ejecutando sin embargo la velada con violín acompañado de una guitarra. Asimismo hay también constancia gráfica y numerosos testimonios de haberse tocado el chiflo en fiestas populares fuera de los actos dedicados a la Santa, pero siempre acompañado de un tamboril redoblante. Violant i Simorra nombra su utilización en el Valle de Ansó (18) pero no aclara si se trata de un tamboril redoblante o de un sólo instrumentista (tamboril de tipo vasco).

B) *Salterios en el Bearn.*

En el valle de Ossau, el salterio más antiguo conservado en uso lo toca Jean Passimourt, músico del pequeño pueblo de Billères d'Ossau, cerca de Bielle. Aparte de en este pueblo queda constancia de haberse tocado solamente en Laruns, capital del valle, donde hoy día lo tocan varios jóvenes y, en especial, Allain Mongaugé (19) que ha profundizado bastante en el estudio del tema. Este valle, típicamente pirenaico, es especialmente famoso por haber sabido guardar celosamente su cultura tradicional. Tocan un salterio bastante distinto al de la vertiente española. Se sujeta siempre al lado derecho del instrumentista, golpeando las cuerdas —con un batiente mucho más corto y grueso— con la mano izquierda y tocando el chiflo con la derecha. Tiene los entrantes más suavizados, menor distancia entre los oídos y menor también entre el puente superior e inferior, siendo también más estrecho el instrumento, aunque aproximadamente de la misma altura. No tiene puente móvil, aunque ambos músicos afirmaron también haber oído hablar del tema. El instrumento es auténticamente popular y se toca, no sólo para el baile típico de la zona (el Brandle), sino también con cualquier tipo de ritmo y ocasión festiva. Existen asimismo piezas únicamente instrumentales y es muy corriente tocarlo en las celebraciones religiosas importantes, incluso también en funerales, siendo la formación musical tradicional el trío salterio (y chiflo), acordeón diatónico y violín (dos instrumentos estos últimos también muy populares en las dos vertientes de todo el Pirineo). Tiene el mismo esquema de afinación que el salterio altoaragonés, aunque existen chiflos en distintas tonalidades. El salterio de Billères, por estar hecho con gruesas capas de nogal ha permitido una decoración tallada realmente admirable.

Algo interesante en los salterios del Bearn es la conservación de la función de las grapas superiores. En el Alto Aragón se ha perdido por completo su utilización: tanto en los salterios originales como en las copias actuales se han



1 Salterio de Jaca *2 Salterio de Yebra*

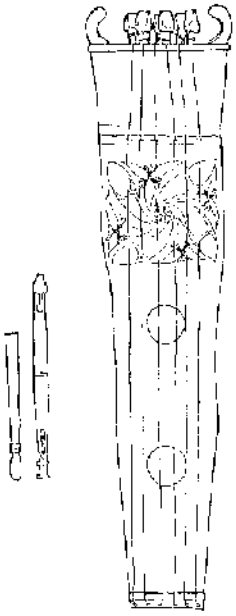
JEAN PASSIMOURT, tocando su salterio y un chiflo bearnés en las fiestas de Laruns (15 de agosto).—Foto: Hervé Butel, Laruns

conservado las grapas, bien sin tocar las cuerdas (en cuyo caso no sirven para nada), bien apretándolas excesivamente y actuando de cejilla fija (también innecesarias, pues se encuentran clavadas sobre el puente superior). Los salteristas franceses presionan dichas grapas hasta que éstas rozan sólo superficialmente las cuerdas. Al golpear éstas, se produce un sonido vibrante de larga duración y algo distorsionado, al hacerlo repetidamente, las vibraciones se van entremezclando, distinguiéndose tan sólo un bajo continuo —muy parecido al de una cornamusa de dos roncones— y el ritmo marcado por los golpes del batiente. Es un sonido muy especial y característico, que en ocasiones recuerda al de las cuerdas simpáticas del «sitar» del norte de la India.

Existen datos confusos sobre el hecho de tocarse también este instrumento en el vecino pueblo de Eaux-Bonnes, ya que en muchos grabados antiguos aparecen músicos con salterios en dicho pueblo. La explicación del caso es que la nobleza francesa (sobre todo en la corte de Napoleón III gustaba de pasar largas temporadas de descanso en dicho pueblo por sus aguas termales, y gustaba también de celebrar fiestas de ambiente pastoril —a la moda—, para lo que hacían venir a salteristas y violinistas de la vecina villa de Laruns. Los artistas que, sin duda, acompañaban a la corte, dibujarían estas estampas, tan célebres como numerosas.

C) *Otras zonas.*

Parece ser que se tocó también el salterio hasta hace relativamente poco tiempo en Tardets, siendo un instrumento parecido al de Laruns, aunque más corto. Se están haciendo grandes esfuerzos por su recuperación. En estas zonas del sur de Francia cuentan también con la figura de Marcel Gaztelou, de Tarbes, ebanista y luthier que ha dedicado gran parte de su tiempo al estudio de estos instrumentos. Asimismo existen conservatorios de música tradicional en varias ciudades importantes (Pau, Toulouse...). Parece que es también un hecho la recuperación del salterio de Isaba. Falta por verificar la existencia pasada de salterio y chiflo en el valle de Ansó, valle de Arán y Alta Ribagorzana. He encontrado referencias de un instrumento parecido (al menos en las descripciones superficiales) que se toca o tocaba en el norte de Italia y recibe el nombre de «altobasso», pero me ha sido imposible encontrar una información detallada al respecto. En cuanto al País Vasco español, he encontrado algunas referencias vagas que apuntan hacia el nor-



3 Tambourin, Chiflo y Batiente de Billéres (Vallée d'Ossau)

este de la provincia de Guipúzcoa, pero ningún dato concreto sobre particularidades del instrumento y zonas concretas de utilización.

Por último añadir que se encuentran ejemplares conservados antiguos en el Museo South Kensington de Londres, en el Museo Etnográfico de San Sebastián, en los museos bearneses de Arles y Castillo de Mauvezin, en el Museo Pirenaico de Lourdes y, al parecer, también en Andorra y Bayona.

Eaux-Bonnes, vallée d'Ossau. Dos parejas de violín y salterio en una fiesta con danzas típicas del país. Litografía del siglo pasado.—Foto Carterie Occitane, Toulouse

CONCLUSIONES

A la vista de los datos expuestos pueden establecerse, en mi opinión, las siguientes conclusiones:

1. El salterio y el chiflo no son, en absoluto, instrumentos musicales vascos. Todo el Pirineo —español y francés— muestra una continuidad cultural milenaria. Las actuales teorías hablan incluso de que el origen del pueblo vasco pudiera estar en el norte de la provincia de Navarra y ser por tanto un pueblo pirenaico «empujado» en un momento determinado a las actuales provincias Vascongadas (o «vasconizadas»). Conocidas son de sobra las pretensiones de algunos estudiosos vascos sobre la zona occidental del Alto Aragón. Los artículos de Apraiz se enmarcan dentro de una corriente reivindicativa que llegó a establecer los límites del País Vasco en el centro de la provincia de Huesca. Existen pues, relaciones entre el País Vasco y la zona de fuerte tradición del salterio —como indica Apraiz— pero no como él las entiende. Por otra parte hay que aclarar algunos datos concretos:

a) Larramendi no señala la existencia del salterio en el País Vasco ya en el siglo XVIII, sino a finales del siglo pasado (1882), lo que es un dato significativo en cuanto a tradición se refiere.

b) Tardets se encuentra a menos de 15 kilómetros por carretera de Oloron Ste. Marie, una de las ciudades más importantes del Bearn occidental. El caso de Isaba es similar, pues se encuentra a unos 6 Kms. en línea recta del límite con la provincia de Huesca.

c) Si es cierto, como cita Apraiz, que los salterios conservados en el South Kensington de Londres son de forma idéntica a los modelos de Jaca y Yebra, y que además están acompañados de ejemplares de chiflos revestidos con piel de serpiente, me parece un grave error que estén expuestos en una vitrina de instrumentos musicales vascos, y sería conveniente determinar el origen concreto de estos ejemplares para aclarar este punto.

2. Sea cual sea el origen de los instrumentos y su época de unión, aparece una fuerte tradición —aún continuada— en los Pirineos centrales/occidentales. Los datos sin verificar sobre otros sitios donde estos instrumentos pudieron ser utilizados aparecen al este y al oeste de la zona comentada, que por tanto puede ser considerada como central.

3. Tanto de chiflo como de salterio, pueden distinguirse dos modelos claramente diferenciados: un modelo «Norte» (Bearnés) y otro «Sur» (Altoaragonés). El hallazgo de cualquier chiflo o salterio modelo «Norte» en España (como parece ser el caso del de Isaba, tan cercana a la frontera francesa) o viceversa, debería considerarse como influencia respectiva de una u otra zona. En cuanto a cultura tradicional, las fronteras no dejan de ser artificiales.

4. El salterio, en mayor o menor grado, y tanto en el Alto Aragón como en el Bearn, es utilizado como un instrumento solemne y ritual/religioso. Esto ha hecho pensar a varios autores (20) que el salterio llegó al Pirineo por las vías de peregrinación a Compostela, como tantos otros elementos de índole religiosa. Dato a tener en cuenta en cuanto a determinar corrientes de continuidad, en familias de instrumentos, y un posible origen de éstas.

---

(1) Evidentemente, hoy día muchas agrupaciones folklóricas, tanto españolas como francesas utilizan conscientemente el chiflo y el salterio. Me limitaré, sin embargo, en principio, a las zonas donde aún se toca de modo tradicional.

(2) También aquí hay confusión, pues a veces se transcribe "Tun-Tun" cuando en realidad se pronuncia "Chun-Chun", ya que en el dialecto del Roncal el sonido "Ch" se escribe "Tr". (Es la "Tx" del vascuence habitual.) También se llama "Ttun-Ttun" el baile tradicional de Isaba, aunque parece claro que tomó su nombre del instrumento.

(3) "Hay instrumentos de música en el Alto Aragón, de origen ibérico... El caso es que el llamado "chicotén" se usa todavía en las montañas de Marruecos oriental. Y lo usaron los iberos milesios de Irlanda". Ramón J. SENDER: *Monte Odina*, Zaragoza, 1980. Desconozco la fuente de información de Sender, ya que él no la cita, pero, al menos en el caso de Boltaña, está demostrada la falsedad del dato.

(4) Aquellos que comprendieron su significado, sobre todo personas jóvenes, lo utilizaban como sinónimo y con mucha menos frecuencia y admicieron haberlo leído en alguna parte.

(5) "Instrumentos de música vasca en el Alto Aragón" y "Más notas sobre el tambor de cuerdas pirenaico" (este segundo artículo en inglés), en *Revista Internacional de Estudios Vascos*, tomo XIII, 1922.

(6) Ramón VIOLANT I SIMORRA: *El Pirineo Español*, Barcelona, 1944, al hablar del dance de Jaca deja bien claro "...que se acompaña con un chiflo y (otro instrumento) que Angel Apraiz llama "chicotén".

(7) "En general la historia habla bien de estas tribus eslavas. Formaban un pueblo pacífico, sedentario, trabajador y muy amante de la música. Es célebre la música checa. Y el término "chegotín" o "chicotén" que en el Alto Aragón dan al instrumento y danza en honor a Santa Orosia, parece indicar un origen checo, de la Bohemia-Moravia". Juan Francisco AZNAREZ, en *Santa Orosia, Virgen, Reina y Mártir*. Cofradía de Santa Orosia, Jaca, 1985. La afirmación no es tan extraña como pudiera pensarse en un principio. Aclaremos que existen tradicionalmente dos "bandos" enfrentados entre quienes consideran a Santa Orosia altoaragonesa y quienes creen, con la tradición, que vino de Bohemia. J. Fco. Aznárez es el más arduo defensor actual de esta segunda hipótesis.

(8) Juan Bautista VARELA DE VEGA: "Anotaciones históricas sobre el dulcimer", *Revista de Folklore*, tomo I, n.º 3, Valladolid, 1981.

(9) También en esta misma revista M. Carmen GARCIA-MATOS ALONSO describe un instrumento de las mismas características: "...uno tiene forma de lira y presenta las cuerdas tendidas a lo largo de su caja armónica, el músico las pulsa con la mano derecha, mientras con la izquierda presiona un dispositivo semejante a un mango colocado en la parte superior del instrumento, su misión es fijar el equilibrio del mismo". En "Algunos instrumentos folklóricos en la Colegiata de Toro", *Revista de Folklore*, n.º 13, 1982.

(10) A. APRAIZ, *Op. cit.* "Existen precedentes históricos del tambor de cuerdas con los nombres de 'tamboura' y 'tambur' entre egipcios, persas, hebreos y árabes".

(11) Sobre la escala hexafónica hay un interesante artículo en la *Revista Internacional de Estudios Vascos*, donde el autor considera la escala hexafónica como el paso natural intermedio entre la escala pentatónica y la diatónica, haciendo un estudio comparativo entre la música vasca y la música céltica, en particular de los pueblos britones. En lo que respecta al Alto Aragón falta un estudio sistemático de la música de la zona, pero un primer tanteo estadístico señala en este sentido, al menos en la parte occidental.

(12) Alberto JAMBRINA LEAL: "La gaita y el tamboril en las comunidades rurales del antiguo Reino de León", *Revista de Folklore*, n.º 19, 1982.

(13) Defiende la serpiente como símbolo lunar en un interesante artículo sobre "La serpiente y las kratofanías de lo insólito en la medicina popular del Alto Aragón", separata de las V Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón. También hay referencias interesantes en el libro del mismo autor *Viaje por los misteriosos Pirineos de Aragón*. Sobre el simbolismo mágico de la serpiente en sentido más amplio hay también numerosas referencias en el libro de J. FRAZER *La rama dorada*.

(14) No entro con esto en la tradicional polémica sobre la existencia real de la Santa o la autenticidad de sus reliquias, pero la elección del 25 de junio como día de Santa Orosia (que además no se pretende conmemoración de su martirio, sino del hallazgo de sus reliquias) está influenciada por la existencia de ritos anteriores que poco o nada tienen que ver con el cristianismo, y que forman parte de creencias populares de gran arraigo, contra las que nunca podría enfrentarse la religión "oficial".

(15) A. BELTRAN (*Introducción al Folklore Aragonés*) lee 1602. La fecha, por supuesto, es falsa.

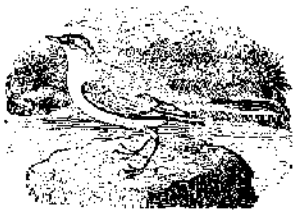
(16) Había varios tipos de estos instrumentos, desde las "castañetas" o crótalos de tipo ibicenco, hasta los pitos o "pulgarcetas". Parece que fue el primer tipo, muy extendido por todo el Pirineo, el que más se utilizó en el antiguo dance.

(17) "El dance típico de Jaca", revista *Jacetania*, abril de 1979.

(18) "Cinco mozos y cinco mozas bailaban el Alacay, acompañados de un tambor y el chiflo", R. VIOLANT I SIMORRA: *El Pirineo Español*.

(19) Toda la información referente a la zona está sacada de unas conversaciones mantenidas en Laruns y Billères con músicos de la zona, en la primavera de 1986.

(20) A. APRAIZ y A. BELTRAN en las obras citadas.



Un tema en el folklore infantil de Jumilla: El Matrimonio

Juan Rodríguez Pastor

Es evidente la importancia del niño como guardador de la tradición folklórica; así, por ejemplo, Luis y Nieves de Hoyos consideraron lo infantil como una característica complementaria de lo folklórico. Para estos autores lo folklórico se caracteriza por tres causas o esencias fundamentales, como son: lo tradicional, lo popular y lo anónimo; y por otros tres hechos complementarios, como son: el regionalismo, lo racial o antropológico y el predominio esencial y constante de lo femenino y de lo infantil por ser la mujer y el niño los perdurables guardadores de la tradición folklórica (1).

Efectivamente los niños recogen en sus juegos, tradiciones, costumbres..., una multitud de hechos muy significativos y que determinarán en gran medida su propia personalidad.

De este modo, desde las primeras palabras y notas musicales que recibe (nanas, cantos de cuna...), el niño se convierte en depositario de todo el acervo cultural y tradicional que le rodea al ir recibiendo y acumulando toda una serie de usos, costumbres y canciones, que tienen tras sí el valor del paso de los siglos.

Ese acervo cultural y familiar, que recibe inconscientemente, se irá aumentando poco a poco, al relacionarse con otros niños, con los juegos y canciones que éstos le aporten. Se constituye, pues, el niño en depositario, portador, renovador y transmisor de unas determinadas formas de comportamiento que conocemos como folklores (2).

Los juegos, en particular, tan ligados al niño desde sus primeros años, pueden considerarse como una enseñanza para vivir en grupo, una enseñanza que incita al individuo a dar a conocer sus habilidades (fuerza, rapidez, puntería...), generalmente en los chicos, o a expresar sus anhelos e ilusiones, especialmente en las chicas. Todo ello, en la mayoría de los casos, ajustándose a un ritual propio, bien con palabras, canciones o signos cuya utilidad es intentar mantener inalterable el juego.

Aún con pocos meses de edad, el niño, inconscientemente, se convierte en receptor de usos, costumbres y canciones, cargados de vida y sentimientos, cuya función principal es divertirle y entretenerle; tal es el caso de estas cancioncillas:

«Palmas, palmitas,
higos y castañitas,
pastillas de turrón,
¡qué buenas que son!,
que viene tu papá
y te trae un perrito
que dice: ¡gua-guá!»

(Cancioncilla para que los niños pequeños aprendan a dar palmadas.)

«Cuando vayas a por carne
que no te corten ni por aquí,
ni por aquí...,
¡sino sólo por aquí!»

(Se va señalando el brazo del niño hasta llegar a la axila, donde se le hacen cosquillas.)

Incluso, a través de alguna de estas primeras cancioncillas, el niño puede llegar ya a percibir la relación familiar aunque ejemplificada, como en este caso de «Los cinco lobitos», en el mundo animal:

«Cinco lobitos (3)
tiene la loba,
cuatro rabotes
y uno sin cola.»

(Los niños aprenden a hacer un movimiento giratorio con la mano.)

Posteriormente, al crecer y, con ello, evolucionar la personalidad del niño, comienza su vida en sociedad dentro de la pandilla, bien en su calle y barrio o en la escuela; con ello evoluciona también el tipo de costumbres, canciones y juegos, y también su temática, que pasará a ser más real y más cotidiana. También a partir de aquí comienzan a distinguirse los juegos de los niños y de las niñas: cada grupo se cierra a la intromisión de los demás, recurriendo a expresiones como «los niños con los niños...».

Producida esta separación, en las costumbres y juegos de los niños prevalecerá el afán de superación y el desarrollo de aptitudes como la fuerza, la agilidad o la resistencia. Un ejemplo nos lo ofrece el juego de «El Rey», *en el*

que un jugador hace de rey y los demás de vasallos. El rey tiene que adivinar el oficio que representan, con mímica, cada uno de los vasallos. Una vez adivinados todos los oficios sale corriendo tras ellos y, según los va pillando, los mete en la cárcel hasta que pille a todos; entonces hará de rey el primero que haya sido encarcelado. Entre el rey y los vasallos se entabla el siguiente diálogo:

—Buenos días, Majestad.

—Buenos días, mis vasallos: ¿de dónde venís?

—De su reino.

—¿Y qué oficio tenéis?

(En ese momento los vasallos representan, con mímica, su oficio.)

En las niñas, por el contrario, predomina insistentemente el tema del amor, el noviazgo y el matrimonio, como reflejo del ambiente social, de la mentalidad que prevalece aún en la actualidad, especialmente en el mundo rural. Este ambiente social, que en otras épocas llegó a ser obsesivo, queda plasmado en el alma infantil y así, como señala A. Carril (4), *uno de los juegos favoritos de las niñas es el de «las mamás» —las casitas, las comiditas—, escuela de mujeres y reflejo de la mentalidad española que hacia la mujer se ha tenido.*

Intentaremos, a continuación, corroborar estas afirmaciones transcribiendo algunos ejemplos del folklore infantil (rimas, juegos, supersticiones) que hemos recogido (5) *en Jumilla, ciudad situada al NE de la región murciana. El término municipal limita al norte con la provincia de Albacete y al este con la de Alicante por lo que la ciudad, sus habitantes y sus costumbres participan en parte de las características de las citadas provincias, especialmente de la manchega. Su población, principalmente agrícola, es de 21.166 habitantes.*

RIMAS Y JUEGOS FEMENINOS

La edad en que se accede al matrimonio es el tema del juego de comba, para saltar la cuerda, «¿De cuántos años te quieres casar?», consistente en que, tras esta pregunta, se da a la cuerda y se van contando los saltos: «de uno, de dos, de tres...», hasta que falle la chica que está saltando. Curiosamente el juego da por sentado que todas las chicas quieren casarse (6).

Esa idea de que la chica es la que «quiere casarse» se repite también en el juego «Pimientos colorados», *juego en que las chicas hacen dos filas y, cantando, entablan todas un diálogo con otra chica que baila entre las dos filas y que, al final, dirá el nombre de su novio al oído de una chica cualquiera, la cual tendrá que salir después a bailar, iniciando de nuevo el juego. El diálogo es el siguiente:*

—«Pimientos colorados,
azul y verde,
la señorita ..... (nombre de la que está
casarse quiere. (medio)
Bien, bien,
no quiere que sepamos
quién es su novio:
¿quién es?
—El mocho de la escoba
que es un bimboyo.
—¿Dónde vas?
—A por leche.
—¿Tú solita?
—Como siempre.
—¿Tienes novio?
—Sí.
—¿Quién es? (lo dice al oído de otra
—Ya sabía yo (chica)
que casarse con ..... (nombre del chico)
iba a ser su perdición,
chin, pon.»

La idea aparece aún más claramente en la siguiente canción de corro, titulada «La señorita», *donde la chica piensa tanto en su deseada boda que está a punto de perder la vida por esa causa:*

«La señorita (7) *..... (nombre de la chica)*
se quiere casar
y se va a morir
de tanto pensar.
Si piensa con su novio,
su novio no la quiere,
por eso ..... (nombre de la chica)
de pena se muere.

A ..... (nombre) le vamos a dar
chocalate con aguarrás
y a su novio le daremos
chocolate con piñuelos.

Que salga usted, (8)
que la quiero ver bailar,
saltar y brincar,
y dar vueltas al aire.

Por lo bien que lo baila
esa moza,
déjala sola,
sola que baile.»

Incluso en la siguiente, y tan conocida, canción infantil de «El señor don Gato» *la iniciativa seguirá de parte de la hembra, de la gatita, que consultará al gato «si quiere ser casado». Al igual que en la canción anterior, una chica baila entre dos filas y, en el estribillo, se para y mueve la cintura a ambos lados:*

«Estaba el señor don Gato (9)
sentadito en su tejado,
marramamiau, miau, miau,
sentadito en su tejado.

Ha recibido una carta
que si quiere ser casado...
con una gatita parda,
sobrina de un gato pardo...

El gato por ir a verla
se ha caído de un tejado...,
se ha roto siete costillas,
el espinazo y el rabo...

Lo enterraron por la tarde,
a la hora del pescado...

Al olor de la sardina
el gato ha resucitado,
marramamiau, miau, miau,
el gato ha resucitado.»

La postura masculina queda aún más clara en la canción de corro «Su capitán», *pues el hombre «tiene una mujer en cada puerto» y puede escoger la que quiera para casarse..., sólo, en el caso de que «alguna vez se haya de casar». La canción es buena muestra de todo un tipo de mentalidad femenina: el hombre «no quiere casarse» y engañará a la chica en la menor ocasión; se desprende, en consecuencia, que toda precaución que adopten las chicas será poca. Para esta canción, las chicas forman dos filas y una de ellas baila en medio; al terminar la canción elige una chica rubia y baila con ella, luego escoge una morena y, en la siguiente ocasión, elige a una chica cualquiera que será la encargada de comenzar de nuevo el juego.*

«Su capitán (10) *(bis)*
de un barco inglés, (bis)
en cada puerto
tengo una mujer.

La rubia es (bis)
fenomenal (bis)
y la morena
tampoco está mal.

Si alguna vez (bis)
me he de casar (bis)
me casaré con la .....» (rubia o
morena)

Podemos ir comprobando, pues, que, bajo la aparente inocencia de las canciones infantiles que utilizan las chicas, existe toda una mentalidad, toda una filosofía que se está marcando y grabando, inconscientemente, en su alma infantil.

En ocasiones, incluso bajo la aparente inocencia de algunas canciones, podríamos descubrir significados muy distintos. Así, en la siguiente canción de corro, «El cuartel», *donde la niña va a recibir la idea de que ha de tener cuidado con los militares, se narra, además en primera persona para acercarlo más al oyente, cómo, mientras una chica pasaba por un cuartel, vino el coronel «a pegarme un pisotón»; el aumentativo y la expresión «vino a pegarme» indican que el personaje, calificado luego como «cacho de animal» ,comete su mala acción a conciencia y con toda su mala fe, hasta el punto de que la niña tuvo que estar quince días «sin poderse menear».*

Esta anécdota, este simple suceso, da pie a una petición: la narradora pide a las demás chicas que no vayan al cuartel «porque los soldados les pisan los pies». Hasta aquí todo parecería muy inocente si no fuese porque no se pide precaución a todas las chicas sino solamente a «las niñas bonitas»: ¿por qué los soldados sólo pisan el pie a las niñas bonitas y no a las feas? ¿Qué significado puede subyacer bajo ese inocente «pisar los pies»?

Para esta canción las chicas se colocan también en dos filas y una de las chicas baila en medio: al decir «les pisan el pie» la que está en medio ha de pisar tres veces a una chica cualquiera (que luego saldrá a bailar, continuando el juego), cuando dicen «larguito por alante» se estira el vestido, «cortito por atrás» se lo levanta, y cuando dicen «adiós, mi capitan» saluda militarmente. Observamos al final de la canción, en ese estirar y levantar la falda, un cierto atisbo de coquetería femenina, un cierto exhibicionismo como muestra de lo que será la presunción quinceañera:

«Pasando por el cuartel (11)
se me cayó un botón
y vino el coronel
a pegarme un pisotón.

¡Qué pisotón me dio
el cacho de animal
que estuve quince días
sin poderme menear!

Las niñas bonitas
no van al cuartel
porque los soldados
les pisan los pies.

Si eres chiquitita
y te pisan el pie,
te compraré un vestido
de color café.

Larguito por delante,
cortito por detrás,
con cuatro volantes
y adiós, mi capitán.»

En la siguiente canción, «La lechera», *creo que existe también, bajo su aparente inocencia, un significado algo fuerte, con bastante miga, en los cuatro primeros versos. Juegan dos chicas, una frente a otra, y, siguiendo el ritmo de la canción, van haciendo una serie de movimientos con las manos: entrecruzamientos, palmadas...; al decir «leche condensada» hacen como que beben un vaso de leche; cuando dicen «con café» se quedan inmóviles ya que quien se mueva, pierde:*

«La lechera, sí, señora,
ha puesto una lechería,
donde venden, donde compran
más de noche que de día.

Hay gente que le gusta
la leche condensada,
hay gente que le gusta
la leche con café, café.»

A veces una simple cancioncilla puede mostrar una cierta coquetería, un cierto gusto por amoríos y aventurillas, como la canción siguiente, «Al corro Manolo», *donde se nos muestra a una chica que, por un momento, ha quedado sola, sin la vigilancia de sus padres. Es una canción de corro en la que, al final, se hace lo que indica la canción:*

«Al corro, Manolo, (bis)
mi papá está en los toros,
mi mamá más allá;
¡que me caigo una culá!»

Un cierto atisbo de coquetería femenina subyace, también, en las dos canciones de comba siguientes, «El cocherito» *y* «Al pasar la barca»:

«Al cocherito, leré, (12)
me dijo anoche, leré,
que si quería, leré,
montar en coche, leré.

Y yo le dije, leré,
con gran salero, leré:
no quiero coche, leré,
que me mareo, leré.»

«Al pasar la barca (13)
me dijo el barquero:
las niñas bonitas
no pagan dinero.

Yo no soy bonita
ni lo quiero ser.

Al volver a pasar
me volvió a decir:
las niñas bonitas
no pagan aquí.»

En ocasiones un simple sintagma del tipo «en el jardín del amor» puede matizar toda una canción; este es el caso de «Adelancha», *canción de corro donde se entabla el siguiente diálogo entre una chica, que está en medio del corro, y todas las demás:*

«Adelancha, (14)
había una lancha,
en el jardín del amor
de las rosas que cogiste
dime cuál es la mejor. (bis)

La mejor es una rosa
que se viste de color,
del color que se le antoja
y verde tiene las hojas.

Tres hojitas tiene verdes
y las demás encarnadas:
te escojo a ti, mocita,
por ser la más resalada.»

Conviene observar, también, que en los usos, costumbres y juegos de los niños no suele apa-

recer un amor altruista, platónico, sino real y práctico. Así, por ejemplo, en la canción siguiente, «El vaquero», *la boda se realiza nada más conocerse los protagonistas («al día siguiente») y, también rápidamente, con una breve mención al desmayo de la novia en mitad de la boda, nace el primer hijo («al poco tiempo»).*

Anotaremos, aún, dos cosas: el papel tan secundario que se da a la parte masculina en todo lo referente al matrimonio (la chica dirá: «yo me casé», «ya tuve un hijo») y, por otro lado, el hecho de que el tema del vaquero no es tradicional sino que está influido, especialmente en el baile, por las películas del Oeste americano. Es una canción de corro en la que todas las chicas bailan como si fueran chicas de un salón vaquero; en el estribillo hacen como que sacan las pistolas, disparando y, al final, caen al suelo:

«En un salón había un vaquero
con dos pistolas,
(Estribillo)
¡A cheribu, a cheri, a cheri, (15)
detengan al vaquero!
y a media boda
me desmayé. (bis)
¡A cheribu, a cheri...
Al poco tiempo
ya tuve un hijo
y le llamaron
el vaquerín.
¡A cheribu, a cheri...
Al poco tiempo
se fue a la guerra
y le mataron,
¡ay, qué dolor! (bis)
¡A cheribu, a cheri...»

No es, por tanto, el amor el elemento primordial para el matrimonio, según se desprende de las canciones infantiles, sino que lo iguala o sobrepasa el hecho de que la boda está en función de tener hijos. Ya hemos mencionado anteriormente que uno de los juegos favoritos de las niñas es el de «las mamás». Transcribiremos ahora una cancioncilla donde dos chicas, una frente a otra, realizan una serie de movimientos con las manos: palmadas, ponerse una inyección..., el último de los movimientos es el que nos interesa: hacen como que acunan un niño:

«Pepita quería ser
enfermera del hospital. (bis)
Pinchazo, vacuna
y el niño está en la cuna.»

En juegos como los de «las mamás, las casitas, las comiditas...» subyace la idea de que el lugar de la mujer es la casa. Son numerosos los refranes y las expresiones populares que recogen esta idea: «la mujer y la sartén en la cocina están bien», «la mujer, la pata quebrada y en casa», «la mujer y la gallina por andar se desatinan», etc. En relación con esto anotamos la siguiente canción, donde aparece una de las faenas caseras de la mujer: lavar la ropa. Pero, además, tenemos que hacer dos observaciones: el comienzo de la canción no tiene sentido, son fórmulas que trascienden la lógica y el entendimiento de los mayores ya que su importancia, como señala Carril (16), *estriba en su utilidad y no en su comprensión; en segundo lugar es uno de los escasos juegos, recogidos por nosotros en Jumilla, en donde aparece mencionado «el vino», pese a ser un elemento tan fundamental y característico en toda la zona:*

«Mai se fo yuti,
tú eres yuti,
tú eres ancla,
au, au, au.
La señorita
del cuarto (o quinto) piso
lava la ropa
con vino tinto,
au, au, au.»

Semejantes a otras que ya hemos descrito son las tres canciones siguientes. La primera, «Quisiera saber», *es una canción de comba, para saltar la cuerda:*

«Quisiera saber
cuál de estas cosas
voy a ser:
casada, soltera, (17
viuda o monja,
casada, soltera...»

(El juego termina cuando la que salta «hace falta» y, según la palabra en que haya fallado, ese será su «futuro».)

La segunda, «Veo gente», *es una canción para saltar con una goma elástica:*

«Veo gente a mi alrededor,
chicos y chicas tomando el sol;
tú me dices hola,
yo te digo adiós,
vamos a la playa de Benidor.»

En la tercera, en la canción de corro de «La media naranja», *aparece el tema de la despedida:*

«Viva la media naranja, (18)
viva la naranja entera,
vivan los guardias civiles
que van por la carretera.

Ferrocarril, camino llano,
se va mi amor, se va mi hermano,
se va mi hermano, se va mi amor,
se va la prenda que adoro yo,
que adoro yo.»

Y terminamos este apartado de los juegos femeninos anotando una nueva canción de comba donde, curiosamente, no queda demasiado bien parada la figura de la chica:

—«¿A dónde vas, culona,
con ese culo?
—A la pescadería
a comprar besugos.
—El pescadero dice
que no hay besugo,
¿a dónde vas, culona,
con ese culo»?

RIMAS Y JUEGOS MIXTOS

Al acercarse a la adolescencia, niñas y niños sienten que va disminuyendo aquel rechazo natural del que hablábamos anteriormente, y buscan un acercamiento a base de juegos (muchos de ellos femeninos, como los de corro) cuyo tema, casi único, es el amor llegando, incluso, a temas de tipo erótico y del gran tabú: el sexo.

En el juego que transcribimos a continuación, «Yolanda y Yolando», *nos encontramos con todo el ciclo vital humano excepto los primeros años, los de la niñez, que no interesan a los jugadores puesto que ya se consideran «mujercitas y hombrecitos». Para jugar se forman dos filas: una de chicas y otra de chicos, se colocan de frente y, en cada estrofa, salen alternativamente una chica y un chico y, acercándose a quien esté frente a él o ella, va haciendo diferentes movimientos, según marca la canción:*

—«Yo me llamo Yolanda,
Yolanda, Yolanda,
yo me llamo Yolanda,
Yolanda de verdad.
—Yo me llamo Yolando,
Yolando, Yolando,
yo me llamo Yolando,
Yolando de verdad.
—Yo a ti no te quiero,
te quiero... (hace señas con el dedo)
—¿Por qué no me quieres,
me quieres...?
—Porque me robaste,
robaste, robaste,
porque me robaste,
robaste mi collar.
—Yo te lo devuelvo,
devuelvo... (hace como que se lo pone)
—Ya somos amiguitos,
amiguitos... (bailan los dos)
—Ya somos novios,
novios... (se cogen de la mano)
—Ya nos hemos casado,
casado... (se ponen los anillos)
—Ya tenemos un hijo,
un hijo... (lo acunan)
—Ya tenemos trabajo,
trabajo... (dan como martillazos)
—Ya somos abuelitos,
abuelitos... (con un garrote, cojeando)
—Ya nos hemos muerto,
muerto... (se caen al suelo)
—Ya salimos de la tumba,
la tumba... (con los brazos adelante, como espíritus)
—Ya somos cenizas,
cenizas... (se cogen y se caen juntos)
—Ya somos angelitos,
angelitos, angelitos,
ya somos angelitos,
angelitos de verdad.» (se van como volando)

Con alguno de estos juegos los grupos de chicas y chicos, adolescentes, intentan acercarse al otro grupo eliminando las barreras de la timidez y la vergüenza ante las primeros amoríos, generalmente platónicos. Así, en el siguiente juego el motivo central es el beso al chico o a la chica que más guste; para ello, chicos y chicas forman un corro, entrelazando las manos, y, al ritmo de la canción, se van dando pequeñas palmadas: a quien le toque la

última palmada le tocará, también, la suerte de dar un beso al jugador, del otro sexo, que prefiera; después inicia él, de nuevo, el juego:

«El conejo de la suerte
a la hora de almorzar.
se ha escapado esta mañana

Ya está aquí,
haciendo penitencia
con cara de vergüenza.
Tú besarás
a quien te guste más.»

Dentro de este tipo de juegos que promueven el acercamiento entre las pandillas de distinto sexo, los más populares son los que se basan en las denominadas «prendas» y que, según la confianza que lleguen a tener los chicos y chicas de cada pandilla, pueden llegar a situaciones bastante eróticas pero, en general, su función es descubrir qué chico o chica gusta a los componentes de cada grupo. Estos juegos pueden ser jugados solamente por chicos o chicas, es decir, por separado. Anotaremos tres modalidades de este tipo de juegos.

Para el primer modelo, «Las prendas», *se nombra a un jugador para que haga de «madre» y ésta, sin que los demás lo sepan, da una piedra a un jugador y, luego dice:*

«Una piedrecita se ha perdido
y nadie sabe dónde ha ido.
Que salga a buscarla ...» (un nombre)

El jugador nombrado dice quién cree que tiene la piedra: si no acierta paga una prenda y si acierta la paga quien tiene la piedra. Cuando todos los jugadores han dado su prenda, la madre las va sacando, de una en una, y manda a su propietario hacer una prueba: dar la vuelta a una manzana, dar un beso a alguien, etc.

Una segunda modalidad es el juego de «La abeja reina», *en el cual se elige por suerte a uno de los jugadores que hace la función de «abeja reina» y que mandará a cada jugador hacer tres cosas. Cuando todos las han hecho, el jugador que mejor haya realizado las pruebas se convertirá en la nueva «abeja reina».*

Por último, en el juego de «¿Atrevido, verdad o beso?», *se elige por suerte a una «madre», la cual hace esta pregunta a cada jugador y, según la respuesta que obtenga, le ordena hacer algo relacionado con ello. Por ejemplo, si responde «atrevido» le ordena hacer algo divertido; si responde «verdad» suele preguntarle si le gusta fulano o fulana y debe responder «verdad» o «mentira»; finalmente si dice «beso» ha de dar un beso a quien diga la madre.*

Pero quizá el juego más erótico, donde todo gira alrededor del sexo, es en el de «Palico tieso». *Suele ser jugado únicamente por chicos y consiste en que, cada uno de los jugadores, pone un «palico», un palo pequeño, sobre el suelo y echa tierra alrededor del palo de modo que éste quede en posición vertical. Después se establece un orden, por suerte, entre los jugadores y, según ese orden, cada uno irá quitando con el dedo un poquito de la tierra que rodea al palo, y así hasta que se caiga el «palico». Aquel jugador cuyo palo sea el primero en caer, será el perdedor y tendrá que sacar su pene para que todos los demás jugadores «se la escupan». Si juega alguna chica y pierde, enseñará también su órgano sexual pero no se lo escupen. Si alguien se niega a enseñarlo tendrá, a cambio, que hacer alguna prueba, generalmente peor, la cual será propuesta por los demás jugadores.*

SUPERSTICIONES

Con la adolescencia continúa existiendo una clara separación entre los juegos de los chicos y los de las chicas. Los juegos de los primeros tienden cada vez más a medir la capacidad de resistencia, de aguante..., con un mayor componente de violencia; las chicas, por su parte, van accediendo a romances y canciones más extensas cuyo tema, principalmente, sigue siendo el amor.

Pero en las chicas, sobre todo a partir de los 15 años, el tema del matrimonio va a mostrarse no tanto en los juegos, que van quedando relegados junto con la edad infantil, sino en otra faceta del folklore: las supersticiones.

Remontándonos en el tiempo podríamos enumerar algunas supersticiones relativas al matrimonio como las que, por ejemplo, se desprenden de un sermón que predicó en Murcia a mediados del s. XVIII Fr. Pedro Sánchez Ruiz (19): *«La doncella que quiera saber el nombre del futuro compañero de su vida, debe tirar un cubo de agua a la calle, en punto de las doce de la noche de la víspera de San Juan, esperar que algún trasnochador pise en lo mojado y preguntarle su nombre, que es el que tendrá su futuro: si no le basta saber su nombre y quiere adivinar la profesión u oficio, eche un huevo en un vaso de agua, también en punto de las doce; la clara dibuja un barco si el futuro será marinero, un martillo si carpintero, etc...; soltera o viuda que dude sobre los propósitos de quien la requiera de amores, coja un grano de*

trigo y una gran miga de pan, amase ésta introduciendo aquél de modo que no sepa en qué parte para el grano, haga tres de la miga, coloque uno de los pedacitos debajo de la almohada, otro en el brocal de un pozo y el tercero en la puerta de la calle y vea al despertar del día siguiente dónde para el grano: si bajo de la almohada, boda segura; si en el brocal, el novio no está decidido; y si en la puerta, allí debe poner al galán, porque no lleva buen fin...».

A finales del siglo XIX la santa más invocada por los niños murcianos, según Díaz Cassou, era Santa Ana, patrona al mismo tiempo de las embarazadas y de las estériles, en coplas como la siguiente:

> *«A Santa Ana porque no paría*
> *quisieron echar del templo,*
> *y ella por quedarse dentro*
> *parió a la Virgen María.»* (20)

A mediados de nuestro siglo aún era posible encontrar en Jumilla supersticiones como la que sigue (21): *en la noche de San Juan, las mujeres que querían saber el oficio de su futuro marido derretían plomo al fuego en un cazo y lo vertían en un recipiente con agua; al fundirse el plomo tomaba formas caprichosas que, cada una de las mujeres, aplicaba con su imaginación al oficio que esperaba o deseaba para su marido.*

Pero, ¿cuál es la situación actual? No pensemos ingenuamente que la técnica y el progreso han relegado y hecho olvidar todas las supersticiones sobre noviazgo y matrimonio. Si es evidente que muchas se han perdido, también lo es que otras se han conservado. De este modo, aún es posible recoger, entre las jóvenes jumillanas de 15 a 18 años, supersticiones referidas al matrimonio, como las siguientes (22): *durmiendo con un haba de siete granos bajo la almohada se sueña con quien te vas a casar; contando siete estrellas durante siete noches, sueñas, a la noche siguiente, con quien te vas a casar; para saber si una persona te quiere se deshoja la margarita; se tira una flor mientras se piensa en la persona que te gusta y si cae hacia arriba es señal de que te quiere; si te pones un traje de novia que no sea el tuyo no te casas; lo mismo ocurre si te pones la corona de la novia y si te pones un anillo de matrimonio antes de casarte; también es mala suerte acostarse en la cama de boda; la novia ha de llevar algo azul, algo prestado y algo viejo, pues esto da buena suerte; cuando una pareja de novios se está casando, si se les caen las arras es señal de mala suerte; al salir de la*

iglesia la recién casada arroja el ramo de flores y quien lo coja se casa la primera; cuando unos recién casados se ponen debajo de una olivera y la mueven, según las olivas que caigan van a tener hijos o hijas...

CONCLUSIONES

A la vista de todo lo anteriormente expuesto cabe resaltar que el tema del matrimonio, incluyendo en él todo lo referente al amor, noviazgo y boda, no es ajeno al folklore infantil aunque queda relegado, casi exclusivamente, al folklore infantil femenino, quedando el tema reflejado, sobre todo, en juegos, canciones, romances y, con el paso a la adolescencia, en supersticiones.

Pero, como hemos podido comprobar comentando algunos ejemplos, el carácter que el folklore infantil de Jumilla otorga al matrimonio es muy diferente al que, teóricamente, debería encontrarse en una «sociedad moderna»; más bien da la impresión de que el ambiente que rodea al matrimonio sigue anclado en los usos y costumbres que, aún a principios de siglo, mantenían casi todas las clases rurales de la provincia murciana; usos y costumbres que fueron recogidos por Mariano Ruiz-Funes en su obra Derecho Consuetudinario y Economía Popular de la provincia de Murcia, *y que nos servirán de pauta para mostrar su mantenimiento en el folklore infantil de Jumilla. Así, según Ruiz-Funes* (23):

1.º El matrimonio no es para las clases rurales más que la necesidad de complementarse económica y fisiológicamente. Las mujeres, en particular, «convencidas de su superioridad, poco apasionadas, ecuánimes, van de ordinario al matrimonio guiadas por la conveniencia, y eligen de sus pretendientes al que creen que les ha de asegurar mejor la vida de tranquilidad y bienestar a que aspiran».

Entre los ejemplos que hemos presentado anteriormente podemos entresacar algunos datos demostrativos de esta situación en frases como «las niñas bonitas no pagan dinero», en el hecho de que la boda se realiza casi sin pensar («al día siguiente» de conocerse), que el señor don Gato sea el que tiene que decidir «si quiere ser casado» o no, e incluso en el simple hecho de la recompensa que recibe la niña («si eres chiquita / y te pisan el pie / te compraré un vestido / de color café»).

2.º El matrimonio no es más que un medio de tener descendencia que los auxilie en sus labores y que sea en su vejez la que subvenga a su vida.

El tema de la descendencia aparece en expresiones del tipo: «cinco lobitos / parió la loba»; «al poco tiempo / ya tuve un hijo»; «ya nos hemos casado... / ya tenemos un hijo»; «el niño está en la cuna»; y en la superstición de los recién casados que mueven la olivera.

3.º El hombre y la mujer suelen ir al matrimonio «en frío»: no se aman ni se repelen; se respetan y conviven mansamente.

De este hecho parece desprenderse, por ejemplo, que el capitán pueda decir despreocupadamente que «en cada puerto / tengo una mujer»; que Yolanda y Yolando se casen pese a que ella ha dicho claramente «yo a ti no te quiero»; y que la boda se realice precipitadamente, «al día siguiente» de conocerse.

4.º Los hombres, siendo aún muy jóvenes, se declaran a una mujer y se casan.

La excesiva juventud de los protagonistas se manifiesta en las numerosas reiteraciones del sintagma «las niñas bonitas»; en los constantes diminutivos: chiquita, gatita, Pepita...; y en esa «señorita» que, en el juego de Pimientos colorados, *ya tiene novio aunque aún cumple con faenas, como ir por leche, propias de la más pequeña de la casa.*

5.º Las mujeres, por sus condiciones de inteligencia y sagacidad, atienden en muchos casos a las relaciones de orden exterior del matrimonio y son las directoras y consejeras de la sociedad familiar.

Algún aspecto del carácter de la mujer queda reflejado en las expresiones: «yo no soy bonita / ni lo quiero ser»; «al día siguiente / yo me casé... / al poco tiempo / ya tuve un hijo»; «al corro, Manolo, / mi papá está en los toros, / mi mamá más allá»; y en el hecho de que en el romance del señor don Gato no sea este personaje quien tome la iniciativa.

En definitiva, la postura de los jóvenes, especialmente de las chicas, ante el matrimonio, según nos muestra el folklore infantil (y no olvidemos que la personalidad del niño estará muy determinada por todo lo que se vaya grabando en su alma inocente), presenta aún un carácter muy tradicional. Hay que hacer constar, por otra parte que, aunque estos ejemplos están recogidos en Jumilla, ni ellos ni las conclusiones se refieren únicamente a esta zona geográfica, pues el folklore infantil adquiere un carácter especial que lo iguala y asemeja al de otros niños y niñas de muy diferente región (24).

---

(1) HOYOS SANZ, Luis de, y HOYOS SANCHO, Nieves de: *Manual de folklore. La vida popular tradicional en España.* Madrid, Ediciones Istmo (Textos redivivos, 2), 1985, pág. 33.

(2) CARRIL RAMOS, Angel: "Sugerencias y acotaciones al folklore infantil", *I Encuentro de cultura tradicional y folklore.* Murcia, Editoria Regional, 1981, págs. 245-267.

(3) Hemos recogido en Jumilla otras dos versiones de esta rima: "Cinco lobitos / tiene la loba, / cuatro sin rabo / y uno con cola"; "Cinco lobitos / tiene la loba, / cinco lobitos / detrás de la escoba, / cinco parió, / cinco crió / y a los cinco su madre / la teta les dio". Esta segunda versión está muy extendida en otras zonas; por ejemplo en Valdecaballeros (Juan RODRIGUEZ PASTOR: *El habla y la cultura popular de Valdecaballeros (Badajoz)*, Tesis Doctoral, inédita, Cáceres, Univ. de Extremadura, 1983, pág. 270) y en La Mancha (ECHEVARRIA, Pedro: *Cancionero musical manchego.* Madrid, C. S. I. C., 1951, pág. 271).

(4) CARRIL RAMOS, A.; *Op. cit.*, pág. 260.

(5) Han sido nuestros informantes: Antonio J. Abellán, Pascual Cahigüela, José Luis González, Pascual González, Emilio Guardiola, M.ª Teresa de Jesús Martínez, Ana J. Molina, Josefa Puche y Francisca Zaragoza. Todos ellos son estudiantes de BUP y sus edades oscilan entre los 15 y 17 años. Sólo la canción titulada "La Señorita" nos ha sido facilitada por una señora mayor de 50 años, Francisca Francisco García. La recogida del material se efectuó entre los meses de enero y marzo de 1986.

(6) Muy similar es el siguiente juego, recogido por RODRIGUEZ PASTOR (*Op. cit.*, pág. 347): "Ehcoba, ehcoba: / ¿de cuántoh sañoh / se celebra la boda? / De uno, / de doh, / de treh, / de cuatro...".

(7) Muy similares son las canciones infantiles "La señorita Isabel" (recogida por CURIEL MERCHAN, Mariano: "Juegos infantiles de Extremadura", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, I. Madrid, 1944, pág. 183) y "La señorita María" (RODRIGUEZ PASTOR, Juan: *Op. cit.*, pág. 326).

(8) Este estribillo está recogido también, por ejemplo, por GIL GARCIA, Bonifacio: *Cancionero popular de Extremadura.* Badajoz, Diputación Provincial, 1961, 2.ª edic., II, pág. 168.

(9) Este popular romance está documentado, entre otros, por CURIEL MERCHAN: Mariano: *Op. cit.*, pág. 164; GIL GARCIA, Bonifacio: "Juegos infantiles de la provincia de Badajoz", *Revista de Estudios Extremeños*, I-IV. Badajoz, 1953, pág. 641; RODRIGUEZ PASTOR: *Op. cit.*, pág. 323; ECHEVARRIA BRAVO: *Op. cit.*, pág. 425; COSSIO, José María de: *Romances de tradición oral.* Buenos Aires, Colección Austral,

n.º 762, 1947, pág. 131; y HENRIQUEZ UREÑA, Pedro: "El español en Santo Domingo", *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana*, V. Buenos Aires, 1940, pág. 115.

(10) Con el título de "Soy capitán" está recogida esta canción por RODRIGUEZ PASTOR, J.: *Op. cit.*, pág. 330.

(11) Recogida también por RODRIGUEZ PASTOR, J.: *Op. cit.*, pág. 332.

(12) Es una canción muy extendida: ECHEVARRIA BRAVO: *Op. cit.*, pág. 428; RODRIGUEZ PASTOR: *Op. cit.*, pág. 342; GIL GARCIA, Bonifacio: *Cancionero...*, canción n.º 62.

(13) Recogida por GIL GARCIA, B.: *Cancionero...*, pág. 207; y RODRIGUEZ PASTOR, J.: *Op. cit.*, pág. 341.

(14) Con el título de "Al levantar una lancha" está recogida por GIL GARCIA, B.: *Cancionero...*, pág. 175; y RODRIGUEZ PASTOR, J.: *Op. cit.*, pág. 324.

(15) Debe ser derivación del término "sheriff".

(16) CARRIL RAMOS, Angel: *Op. cit.*, pág. 266.

(17) El cambio en /l/ de la /r/ y viceversa, es frecuente en el habla de Jumilla.

(18) Recogida también por GIL GARCIA, B.: *Cancionero...*, pág. 128; y RODRIGUEZ PASTOR, J.: *Op. cit.*, pág. 330.

(19) Citado por DIAZ CASSOU, Pedro: *Almanaque Folklórico de Murcia*. Murcia, Tip. La Paz, 1893 (reeditado con otros trabajos en *Tradiciones y costumbres de Murcia (Almanaque folklórico, refranes, canciones y leyendas)*. Murcia, Edic. de la Academia Alfonso X el Sabio, 1982, p982, pág. 57).

(20) DIAZ CASSOU: *Op. cit.*, pág. 67. Por la misma época Mariano RUIZ-FUNES GARCIA (*Derecho Consuetudinario y Economía de la provincia de Murcia* —reimpresión—. Murcia, Edic. de la Academia Alfonso X el Sabio, 1983) señala que "las mozas (murcianas) no están desprovistas de supersticiones respecto de los medios de encontrar novio. Creen en algunos puntos que una flor de cardo chamuscada en un candil la víspera de San Juan, cuyos pétalos al día siguiente están florecidos, es indicio cierto de novio. En Calasparra y Cieza ponen la misma víspera de San Juan un huevo del día en una palangana de agua, y si a la mañana siguiente presenta la forma de un barco, otro signo cierto. Finalmente, esa misma noche a las doce, completamente desnudas, ciernen harina de espaldas a la artesa, y en la harina aparece un dibujo, símbolo del oficio del futuro marido. En Cehegín encuentran novio si van a la ermita de San Ginés y dan un golpe con la cabeza en el altar mayor" (págs. 38-39).

(21) Transcrita por TOMAS ORTUÑO, Francisco: "De Jumilla a mitad de siglo", *Feria y Fiestas de la Vendimia*. Jumilla, Editada por la Comisión de Fiestas, agosto, 1981.

(22) Recogidas por RODRIGUEZ PASTOR, Juan: "Apuntes sobre las supersticiones", en prensa en la revista *El Picacho*. Jumilla, 1986.

(23) RUIZ-FUNES GARCIA: *Op. cit.*, pág. 50.

(24) HOYOS SAINZ: *Op. cit.*, pág. 311.

Los bailes y cantes de la Región Sur de España

Pedro Echevarría Bravo

"Quien canta, sus males espanta."

Parte 1.ª, cap. XXII. "El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha".

Desde aquel histórico Concurso de "Cante Jondo", celebrado en Granada durante las noches de los días 13 y 14 de junio de 1922, en el Patio de los Aljibes de la Alhambra, con la presencia de Falla, Ignacio Zuloaga, Pérez de Ayala, Andrés Segovia, Juan Ramón Jiménez, Melchor Fernández Almagro, Ramón Gómez de la Serna, Miguel Cerón, Manuel Jofre, Antonio Chacón, Giner de los Ríos y los poetas García Lorca y Alberti, entre otras muchas personalidades ,el "cante flamenco" ha llegado, hoy día, a una estabilización sorprendente, merced a ciertos concursos que se han organizado en Jerez de la Frontera, Málaga, Sevilla, Córdoba y otras poblaciones andaluzas, en los que han intervenido la "flor y nata" de la Flamencología.

Así, por ejemplo, en el citado concurso de Granada triunfó un niño de once años, que se arrancó, como una flecha, improvisando unas sentidas *saetas*. Ese niño era nada menos que el Excmo. Sr. don Manolo Caracol. No obstante, el verdadero triunfador en dicho concurso fue Diego Bermúdez, un viejecillo llegado de Puente Genil, quien, además, se metió en el bolsillo las mil "leandras" —¡de aquel entonces!— correspondientes al premio otorgado por el pintor vascongado Zuloaga.

Los "cantes y bailes flamencos de la región Sur de España" forman parte de la canción andaluza, en la cual debe resplandecer siempre la "sobriedad", dentro de sus múltiples variedades. Su texto literario pertenece a la popular cuarteta y a la seguidilla, "las dos clases de coplas más corrientes y generales en tierras de España, según Rodríguez Marín, siendo la *seguidilla* más antigua que la cuarteta". Sin embargo, entran de lleno en el campo del dialecto y subdialecto flamenco, entre otras muchas, la "saleá", "alegría", "soleariya", "livianas", "polos", "tonás", malagueñas", "cartageneras", "rondeñas", etc., etc., cuyos textos están generalmente impregnados de un gran sentimentalismo. De ahí, pues, que, como decía muy bien Machado (padre), "por cada mil composiciones flamencas —refiriéndose a las *soledades* de cuatro versos, que son meramente andaluzas y pueden acomodarse a la música de *polo, toná, liviana* y *caña*, así como a la de *malagueñas* o *rondeñas*, hay veinte mil andaluzas". Y así es, en efecto. El pueblo andaluz posee una feliz y espontánea inventiva y, en un periquete, saca coplas a todo cuanto le rodea.

Consecuencia de todo ello es que este mismo pueblo, cuyo carácter alegre goza constantemente del chiste y de la agudeza, ha narrado su vida en miles y miles de coplas, las cuales corren, como la moneda, por todo el mundo, de boca en boca, de cortijo en cortijo, de pueblo en pueblo, y se han convertido en el más fiel ejecutor y transmisor de sus "bailes y cantes de la región Sur de España", que reflejan, muchas veces, su carácter y costumbrismo, del cual ya nos habla graciosamente Cervantes, con su agudo ingenio, en su famosa obra *La tía Fingida*, en la que ésta da consejos a su sobrino en los percances del amor con fortuna.

A través de la copla andaluza, el "cantaor" de la región Sur de España lo mismo exalta a las flores que a los árboles, al romero que a la oliva, a la nieve que al pino verde ,a los hombres que a los animales, a las Vírgenes que a los Cristos, es decir, a todo bicho viviente. Como ejemplo de su riqueza lírica podríamos citar a la *soleá* —la madre del cante flamenco—, que consta de tres versos octosílabos, asonantando o acosonantando el primero con el tercero, vr. gr.:

Cuatro ojitos me mataron:
los dos con que te miré
y los dos que me miraron.

Es la misma métrica de la "triada gallega" (de la que tengo recopilados más de 50 textos literarios y musicales), con la que se acompañan las "ruadas" o "pandeiradas", escritas en tono "menor", de un ritmo muy movido, parecido al alegre "jaleo" andaluz —tránsito de las alegrías indígenas a las tristezas gitanas—, en el que alternan generalmente el compás binario y ternario.

Para llegar a comprender, en su justo valor,

el área geográfica de los "bailes y cantes de la región Sur de España", debemos considerar antes el significado de este vocablo: el *tipo andaluz*, rodeado de las modalidades regionales comarcales, que le hacen distinguir de su ser biológico, antropológico, etnográfico y folklórico. De ahí, pues, el *pensamiento orteguiano cuando* dijo que "el carácter étnico, principio diferencial, *melodía orgánica del pueblo, es siempre* idéntico a sí mismo y perfectamente determinado... como fondo biológico que rige invariable". Algo parecido sucede con lo que pudiéramos llamar la "Etnia" andaluza, es decir, su raza, pueblo, tierra y lengua, por medio de la cual podemos separar y distinguir, incluso, el folklore gallego del vasco o del catalán.

En la música andaluza hay inconfundibles elementos melismáticos (frases melódicas, modulaciones, combinaciones rítmicas y armónicas), incorporados, a "natura", al propio temperamento del país, que siente y comprende su música popular, como expresión artística de su alma, distinto evidentemente a la música del Occidente europeo, cuya diferenciación esencial —entre la *música andaluza y europea*— obedece a sus distintos sistemas tonales. Su ritmo sonoro —*con tres mil años de civilización a cuestas*— se ve enriquecido constantemente por ciertos elementos agógicos (duración) y dinámicos (intensidad), con otros timbres ,que forman lo que podríamos denominar la *polirítmica* andaluza, diferenciándose así de todas las regiones españolas. Por eso decía, y con muchísima razón, Eslava, hace más de cien años, que "el único dato que tenemos para determinar la antigüedad de las canciones españolas en su *tonalidad*".

Así, pues, del mismo modo que el lenguaje es unidad y el idioma es una modalidad, así también la música, como lenguaje que es, necesita y tiene un idioma, que es su *tonalidad*, la cual se caracteriza, en la música andaluza, por estos dos *tetraordos* —La-Sol-Fa-Mi—, que corresponden al llamado modo *dórico* y *dorio*, con los cuales se *tonalizan* y *armonizan* los "bailes" y cantes de la región del Sur de España", porque constituyen la cadencia característica de su sistema tonal, basado en la nota Mí. De ahí, pues, que, para poder señalar el área geográfica de los "bailes y cantes de la región Sur de España", podamos decir con el adagio popular: "De El Cuervo para allá está el ajo", como inconcusa afirmación de que esa zona corresponde única y exclusivamente al "cante flamenco".

Desde Utrera y Dos Hermanas, hasta los campos de Coria, Alcalá y Lebrija; desde los llanos de Carmona hasta las viejas calles de Marchena, Puente Genil y Lucena, vibra constantemente el "baile y cante flamencos", dando la vuelta por la campiña de Osuna, Estepa y Morón, siguiendo por Arcos, Jerez y Ronda, para *salir por El Puerto, Sanlúcar y San Fernando.* ¡Aves de mi Cancionero...! / ¡Cigüeñas, avecillas, aves / grullos, lechuzas y garzas / águilas y gavilanes / grajos, gorriones, urracas / tórtolas y perdices / mirlos, tordos y avutardas / canarios y verderones / palomas y cogujadas... / ¡Aves de mi Cancionero...! ¡Venid todas a Sevilla y entrad presto en "Los Gallos" en este "tablao flamenco", donde, al compás de guitarras oiréis las malagueñas ,las rondeñas y fandangos; los tientos, cartageneras, granadinas y murcianas; la toná chica y la grande, martinetes y livianas; bulerías y alegrías, chuflos, tangos y tarantas; la debla y *la saeta, la petenera* y la caña; el polo, la soleá, el cante de las minas y *la serrana; los verdiales, las tarantas, los jaleos* y tiranas; las javeras y playeras y seguiriyas *gitanas...! Todo el cante, grande y chico*, que es la exaltación de España!

La característica más primordial de estos cantes, *a diferencia de otras regiones*, es que a muchos de ellos se les conoce por las personas *que los cantaron o inventaron*, como ocurrió en el pasado siglo con la Junquera, la Juana de Cádiz, Marta la Regalá, el Fillo, Manuel Torres, el Pelao de Utrera, el Bizco Sevillano, el tío Juan el Cagón, el Juanelo, Juan Breva y el Cuadrillero, lo mismito que, hoy día, son aplaudidos y admirados los creadores de numerosos "cantes y bailes de la región Sur de España", como el malogrado "Niño de Almadén", Juanito Valderrama, Bernardo de los Lobitos, Curro de Utrera, Gordito de Triana, la desaparecida "Niña de los Peines", Antonio Piñana —*el rey de* los cantes de Levante—, Antonio Mairena, Pepe Pinto, "Fosforito", *Enrique Morente y otra infinita* pléyade de "cantaores y bailaores", jóvenes y viejos, que invaden los "tablaos flamencos" por toda la Península.

¡Oh, si viviese actualmente el sevillano Silve-

rio —el purificador del cante payo al hacerse arte—, quien, hace más de cien años, después de haber actuado en las capitales más importantes de España, era considerado, sin duda alguna, como el *Rey de los cantaores!* En aquella época, el cante y bailes flamencos pasó de las tabernas a los "cafés cantantes", con su rústica indumentaria casera, en los cuales el público era el verdadero amo del "cotarro", al aplaudir o silbar a los "cantaores", según el humor o las malas pulgas que tuviese. Hoy día, en cambio, el "tablao flamenco" —en el que, a veces, los artistas visten con lujosos smokings— es el escenario *ad hoc* del cante, el más apropiado para que sus intérpretes se encuentren en su "propia salsa", a su gusto, sustituyendo así a las juergas caseras, ventas o ventorrillos y cortijos, donde la improvisación estaba a la orden del día.

El "cantaor" flamenco debe tener, ante todo, aparte de su estilo propio, *sui géneris,* su "duende", "voz afillá" y, sobre todo, "garra", procurando "decir" con naturalidad, pero poniendo su "pellizco" en los melismas, melos y "quejíos", que deben incorporarse al sentir del cante. Asimismo, es preciso que sepa impregnar a dichos "bailes y cantes" de su carácter vernáculo y ancestral, de sus "formas" ,de sus "colores" y de su "aroma"; es decir, que sepa imprimirles su propia naturaleza, desoyendo así los sabios consejos del escritor francés Chateaubriand cuando dijo que "los hombres que se acercan a la Naturaleza se contentan en sus bailes y canciones con matizar exactamente lo que ellos ven".

No hay que olvidar que este cante es, *per se,* individualista, opuesto a la forma coral —repelente siempre al folklore andaluz—, aunque, eso sí, se acompañe gustosamente de la guitarra y de las palmadas de las manos, o al son de los "bailaores", que taconean y jalean el cante. Por eso acuden a estos "tablaos flamencos" los verdaderos aficionados, que quieren saborear el "cante" y oírlo en su más pura desnudez e indigenismo, apresurándose a pedir, enseguida, una copa de vino amontillado, mientras el tocador se entretiene rasgueando suavemente su guitarra con unos fugaces arpegios, presagiando así el comienzo de la velada y el público guarda ya un silencio sepulcral en el momento en que el "cantaor" se arranca por "soleares", dando así forma auténtica a esta trilogía, en la que campea a sus anchas, todo el sabor de estos bailes y cantes: el "tocaor", el "bailaor" y el oyente.

Por esta causa, los "cantes y bailes de la región Sur de España", dentro de su *universalidad,* ateniéndose a las circunstancias que, hoy día, imperan en el mundo actual, han encontrado su camino en el "tablao flamenco". Este debe convertirse, a mi juicio, en una constante *cátedra* de Flamencología, en la que pudieran conjugarse fácilmente las creaciones antiguas con las modernas, de tal forma que subsista siempre su "esencia" a través de las numerosas variantes de sus intérpretes. Esa debiera ser, sin duda alguna, la misión del "tablao flamenco", para que aquéllos —"cantaores, "tocaores" y "bailaores"— puedan reflejar su dinamismo estilístico al compás de la música andaluza, del mismo modo que el pintor o el torero se recrea y goza ante un cuadro o ante una verónica, que no volverá a repetirse jamás.

Porque así es, a veces, querido lector, el arte: constantes variaciones, nuevas formas en el "decir" y "sentir", en la esencia y en el fondo.

En este peregrinaje de los "bailes y cantes de la región Sur de España", no podemos, ni debemos, olvidar nunca a la "tacita de plata", la Cádiz milenaria, convertida siempre en el faro más potente de la *Flamencología,* la cual, aparte de ser guía de innumerables embarcaciones rumbo al Mundo Hispánico, alumbró la grandiosa *metrópoli,* que exportó, por todo el universo, sus "cantes y bailes flamencos", a través del triángulo formado entre Morón, Jerez y Ronda.

¡Bienvenida sea esta oportuna y acertada convocatoria en pro de la mejor exaltación de la música andaluza, "llamada por antonomasia, especialmente en el extranjero —como decía el malogrado Guridi— música española, conocida en todas las nacionalidades, gracias a los músicos que la han cultivado"!

Al son de dicha música, el inmortal Antonio Chacón nos dejó un imborrable recuerdo en una briosa quintilla que dice:

En la tumba de mi madre
a dar gritos me ponía,
y escuché un eco del viento:
No la llames, me decía,
que no responden los muertos.

Bases para un Instituto de Antropología, Folklore y Música

Javier Marcos Arévalo

I.—*BASES PARA UN INSTITUTO EXTREMEÑO DE ANTROPOLOGIA, FOLKLORE Y MUSICA* (1).

El Estatuto de Autonomía de Extremadura en su Título Preliminar establece que la Comunidad Autónoma tiene entre sus objetivos básicos: "Potenciar las peculiaridades del pueblo extremeño y el afianzamiento de la identidad extremeña a través de la investigación, difusión, conocimiento y desarrollo de los valores históricos y culturales del pueblo extremeño en toda su variedad y riqueza" (Artículo 6.2-g). El apartado 15 del Artículo 7.º del Título Primero, expresa: "Compete a la Comunidad Autónoma el fomento de la cultura y defensa del derecho de los extremeños a sus peculiaridades culturales". Más adelante, el Artículo 12 del mismo Título manifiesta más explícitamente si cabe: "Corresponde a la Comunidad la defensa y protección de las peculiaridades de su Derecho consuetudinario y las culturas, así como el acervo de las costumbres y tradiciones populares de la *región, respetando, en todo caso, las variantes* locales y comarcales".

Creemos y partimos, como el legislador, de una afirmación para nosotros incuestionable: la existencia de una identidad extremeña. Elementos y rasgos culturales manifiestos, símbolos aglutinadores de un sentir y vivir en común, y la propia problemática histórico-estructural de la región así lo testifican.

Entendemos la identidad cultural de Extremadura como el resultado de la transformación y adaptación de un pueblo, el extremeño, a su entorno natural y social en el devenir histórico en un proceso de interacción ininterrumpido.

Sin embargo, como el mismo Estatuto contempla y siguiendo las directrices que marca, consideramos necesaria y urgente la creación de un Organo que sirva de instrumento-coordinador en las tareas de rescate, investigación y divulgación del folklore y música regional, o lo que es lo mismo, un Instituto —nombre que proponemos para tal Organismo— que sea eficaz aparato en las labores de recogida, análisis, *interpretación y propagación de los saberes tradi*cionales de nuestras gentes y pueblos, poniendo especial hincapié en sus costumbres y tradiciones, en sus fiestas, en sus actividades y producciones artesanales, en sus danzas y canciones populares, en definitiva, en las manifestaciones de cultura tradicional, sistemáticamente *olvidadas, por otra parte, de los poderes* institucionales. Es por lo que, para precisar, matizar e interpretar las peculiaridades culturales de Extremadura, la "extremeñidad" y el "extremeñismo", dicho con otras palabras, la auténtica especificidad regional, no se nos revelan mejores caminos que la institucionalización de la investigación, la enseñanza y la difusión de la cultura popular a través de un órgano apropiado (el Instituto) y de los Museos de Artes y Costumbres Populares o Etnográficos comarcales, que, dependientes de los Ayuntamientos, contarían con la asesoría técnica del Instituto y, según los casos y circunstancias, con alguna ayuda económica siempre desglosada del presupuesto de aquél.

En este caminar —como fácilmente se desprende de lo anteriormente expuesto— por de*finir más claramente la configuración histórico*-cultural que representa y es Extremadura, su realidad, estimamos que, en buena medida, corresponde a la Antropología Cultural su ejecución y protagonismo, y al folklore como parte de ella. Su desarrollo teórico, su metodología y su concepción holística de la cultura, esto es, totalista, la hacen especialmente idónea.

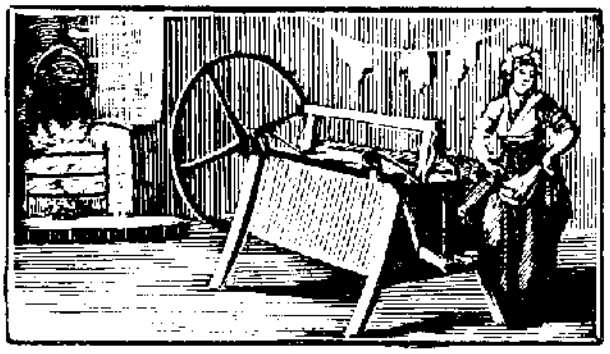
Con la división territorial en provincias hecha durante la regencia de María Cristina y el gobierno absolutista moderado de Cea Bermúdez en 1833 por Javier de Burgos, Extremadura comenzará a perfilarse como entidad histórica singular; sin embargo, mientras que en otras áreas del territorio nacional se efectúa una revolución burguesa, en la región se configuran unas nuevas oligarquías urbanas en la línea del Antiguo Régimen, que abortarán todo intento que suponga impulso regional.

Con la desamortización pasan a manos del Estado bienes del clero que, posteriormente, serán vendidos a precios no ajustados a su valor real a la burguesía territorial, quedando, de este modo, *las grandes propiedades de los no*bles y del clero en poder de la burguesía; por lo que la tradicional situación estructural —ex-

plotación y distribución de las tierras en latifundios— perdurará hasta nuestros días.

Será entonces, a partir de la estructuración económica que se generará con la muerte del Antiguo Régimen —materializada en la derogación de los señoríos jurisdiccionales, en la desamortización civil y eclesiástica y en el afianzamiento del latifundismo— cuando se determinará el nacimiento de una gran masa de campesinos sin tierra y pequeños propietarios que, "liberados" del poder señorial caerán en el oscilante y precario mercado de trabajo agrícola, y en el dominio político a través del caciquismo. Infraestructura socioeconómica que irá configurando especialmente en los siglos XIX y XX la cultura del pueblo extremeño. Configuración de la que el extremeño irá tomando conciencia por medio del fenómeno emigratorio. En efecto, el trasvase de población a otras regiones y países pondrá en relación grupos humanos con diferentes formas de expresión ,costumbres y modos de resolver los problemas que la vida plantea. Hecho que les permitirá darse cuenta de que participan de unas formas, entre ellos, muy parecidas de concebir el mundo y el hombre, y que, además, son distintas de otras; en definitiva, que poseen una forma particular de cultura. Por todo ello y por lo que en las siguientes hojas exponemos, creemos que el Instituto será un medio eficaz en la obra de concienciación regional, a la vez que un instrumento válido de impulsión dado que, de otro lado, un sistemático y consciente olvido en algunos casos de las manifestaciones de la cultura tradicional a nivel oficial, sitúan a Extremadura en un nivel inadecuado, por debajo de la media de las demás regiones españolas.

En este sentido, convendríamos en señalar, asimismo, que son, como advierte Rodríguez Becerra, precisamente aquellas regiones donde existe una fuerte conciencia regional, las que han puesto marcado interés y una notable preocupación por todo lo característico y peculiar acerca de su ser. La relación entre conciencia regional e interés por la singularidad es de naturaleza dialéctica. La existencia de conciencia regional induce a conocer las bases de esa singularidad, al tiempo que el descubrimiento y divulgación de esas singularidades contribuye a afianzar la conciencia regional.



No debemos olvidar, de otro lado, que fue justamente en Andalucía y en Extremadura donde primeramente se iniciaron hace un siglo los primeros estudios objetivos del folklore; considerando su precaria situación en el presente y el hecho de no contar con institución alguna que abarque los temas que aquí estamos tratando, pensamos que la labor del Instituto cubrirá una laguna importante en los estudios sociales.

Este Instituto, que consideramos debe formarse con carácter autónomo, pero con dependencia orgánica de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, debe estar dirigido por un director, que contará con la colaboración de un Consejo Asesor.

II.—*FUNCIONES Y OBJETIVOS DEL INSTITUTO: DEPARTAMENTOS.*

El Instituto debiera tener entre sus funciones y objetivos, además de los ya señalados con carácter general en el Preámbulo del proyecto, los enmarcados dentro de los Departamentos en los que consideramos debe subdividirse y estructurarse el Organismo, y que a continuación exponemos. A saber:

A) *Departamento de música.*

Comprendería todo lo referente a la música (como expresión popular y como bella arte), es decir: las canciones y danzas populares, las cuestiones concernientes a las Asociaciones Folklórico-Musicales, la designación —por el Consejo Asesor del Instituto— de los grupos folklóricos regionales que representarán a Extremadura en una muestra anual, los de las Comunidades Autónomas y, en colaboración con la Asociación de Coros y Danzas de Badajoz, coordinará la organización de un Festival Internacional de Folklore; asimismo, tendrá a su cargo lo relativo a las Bandas Musicales y, cuando se cree, en conjunción con los Conservatorios, la coordinación de la Orquesta de Jóvenes.

El Departamento, pues, constaría de las siguientes Secciones:

a) Música, Danzas y Canciones Populares.
b) Bandas de Música y Orquesta de Jóvenes.

En las líneas siguientes expresamos detalladamente las funciones y objetivos del Departamento —a nivel de esquema ideal-teórico—: que tanto el Departamento como el Instituto debieran pretender alcanzar a corto y medio plazo:

— Asesoramiento Técnico en materias musicales.
— Campañas para fomentar el interés por la música: *charlas y conferencias programadas* a lo largo del año.
— *Seminarios-Coloquios de puesta al día* y actualización del folklore musical.
— Ayudas económicas a fin de potenciar las Asociaciones Folklórico-Musicales.
— Organización de actuaciones de grupos folklóricos regionales.
— Proyecciones comentadas de filmes etnográficos y diapositivas con marcado interés músico-folklórico.
— *Convocatoria para la presentación de* proyectos y estudios sobre musicología y musicólogos extremeños.
— Ayuda Técnica para la formación de Bandas musicales.
— Publicaciones de los trabajos convocados y seleccionados.

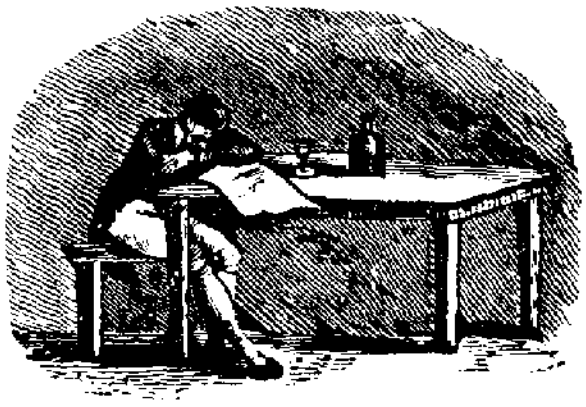
El Instituto, como objetivo a medio plazo, contempla la posibilidad de que en los Planes de Estudio de los Conservatorios Regionales se impartan una o dos asignaturas sobre folklore musical extremeño, materias que debieran basarse en sus ricas morfologías musicales, danzas y canciones populares.

Al Departamento y al Consejo Asesor del Instituto corresponde la confección del Plan de Actuaciones de los grupos folklóricos y la elección de las ciudades donde se celebrarán dichas muestras.

Este Departamento fomentará la coordinación con otros Organismos e instituciones públicas y privadas con similar carácter.

B) *Departamento de Investigación y Divulgación.*

La investigación, como fuente de todo conocimiento, deberá ocupar un lugar muy destacado entre las actividades del Instituto y, para ello, ha de apoyar los programas de investigación de *personas o equipos, creando becas* y subvenciones. Asimismo, correspondería al Instituto *la divulgación de la cultura tradicional* y popular a través de la publicación de folletos y *libros*, la realización de filmes etnográficos, la organización de Jornadas y Congresos Regionales, la realización de cursos básicos y de ac-



tualización en materias de Antropología Cultural y Folklore, etc.

Al Departamento, pues, le competerían aquellas cuestiones relacionadas con el Folklore y la Etnografía, al tiempo que su divulgación.

Constaría de las siguientes Secciones:

a) Investigación del Folklore y de la Etnografía Regional.
b) Divulgación de la cultura tradicional extremeña y de su Folklore.

Funciones:

— Asesoramiento en materia de Antropología Cultural, Etnografía y Folklore.
— Convocar y apoyar programas individuales de investigación sobre Folklore Regional.
— Convocar y apoyar programas de investigación de equipos sobre Etnografía y Folklore Regional.
— Crear becas anuales para la realización de Tesis y Tesinas.
— Convocar y organizar un Congreso Regional en defensa del Folklore.
— Divulgación del Folklore y Cultura Tradicional Extremeña:
  - Publicaciones de cuadernillos sobre fiestas, costumbres, actividades artesanales, etc. de la región.
  - Publicación de libros sobre la realidad sociocultural extremeña y acerca de su folklore.
  - Proyecciones de filmes etnográficos y de diapositivas.
  - Organización de cursillos básicos y de actualización en materia de Antropología Cultural, Etnografía y Folklore.
  - Convocar concursos destinados a la realización de trabajos sobre la región y su folklore para alumnos de E.G.B. y de B.U.P.

— Coordinación y Archivo de los artículos y material gráfico que se envíe al Instituto para su publicación en la Sección, que proponemos se denomine "Etnografía y Folklore", de la revista de cultura que se contemple en los planes de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura.

C) *Departamento de biblioteca, museos y medios audiovisuales.*

Debiera contar el Instituto, en el más breve plazo posible, con una biblioteca especializada en publicaciones antropológicas y folklóricas generales y sobre los aspectos etnológicos de Extremadura; además, a fin de enriquecer sus fondos debiera tener intercambios con centros similares. Una biblioteca es el instrumento indispensable sobre el que construir toda actividad científica. Igualmente imprescindible para cumplir las tareas propuestas y facilitar, en todo lo posible, el conocimiento de la región, estimamos necesaria la disposición de los medios audiovisuales que más adelante damos cuenta.

Este Departamento estaría en íntima relación con la Sección de Archivos, Museos y Bibliotecas que, en los planes de la Consejería de Cultura y en los de Patrimonio del mismo nombre de la Junta, se prevén crear.

Constaría de las siguientes Secciones:

a) Biblioteca: De los fondos del Instituto debiera destinarse, a fin de conseguir un instrumento fundamentalmente necesario y útil de trabajo, una cantidad anual para la adquisición de libros sobre materia de Antropología Cultural y Folklore, y sobre la región.

— Material de biblioteca (estanterías, ficheros, etc.).

- Libros.

b) Museos de Artes y Costumbres Populares.

— Asesoramiento técnico y Ayudas económicas.

— Organización de exposiciones itinerantes.

c) Medios audiovisuales.

— Material: Equipo de video, equipo proyector de diapositivas, máquina fotográfica, etc.

Esta Sección se ocupará, obviamente, de la realización de los filmes sobre la realidad cultural de la región, de la grabación en cassettes de la música tradicional extremeña, de la composición de diapositivas y diaporamas, y del material fotográfico imprescindible.

Todas las actividades, muestras y manifestaciones culturales que organice y en las que participe el Instituto, irán acompañadas, cuando lo requieran, del preciso aparato propagandístico (programas de mano, tripticos, carteles, información en prensa escrita, radio, TV, etc.)...

PERSONAL

Por último, una Institución como la que proponemos necesita de un Organo Ejecutivo Asesor que materialice los objetivos que el Instituto se marque. Además, deberá contar con un Jefe de Negociado y con un Auxiliar Administrativo.

— Director del Centro.

— Miembros Consejo Asesor.

— Colaboradores.

— Jefe de Negociado.

— Auxiliar Administrativo.

ORGANIGRAMA DEL INSTITUTO DE ANTROPOLOGIA, FOLKLORE Y MUSICA

DIRECTOR

Consejo Asesor	*Secretaría*	*Departamentos*
— *Representante* Consejería de Cultura.	— *Jefe de Negociado.*	— *Música.*
— Consejeros designados	— Auxiliar Administrativo.	— Investigación y *Difusión del Folklore.*
		— *Biblioteca,* Museos y Medios Audiovisuales.

MATERIAL

Aparte del material que en las hojas precedentes hemos dado cuenta, habría que destinar una cantidad a la adquisición de enseres y útiles de oficina.

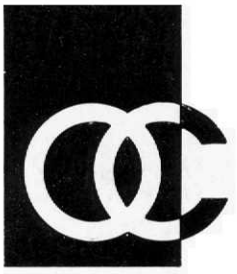
— Material de oficina.

---

(1) Proyecto que, previa petición, presentamos en octubre de 1983 a la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura.

— El presente modelo se confeccionó en base a la experiencia extremeña. Quizá, como guía, pueda ser útil a los propósitos de otras Comunidades Autónomas.

— Por Decreto 135/1982 de octubre, se creó en el marco del Instituto de Cultura Andaluza, el Departamento de Antropología y Folklore, dirigido en aquel entonces por el profesor Salvador Rodríguez Becerra. Tras su desaparición, la Fundación Antonio Machado ha venido a cubrir parte de los objetivos que a él se asignaron, entre otros, la investigación y difusión de la Cultura Popular y Tradicional.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID