

Revista de **FOLKLOR**

N.º 298



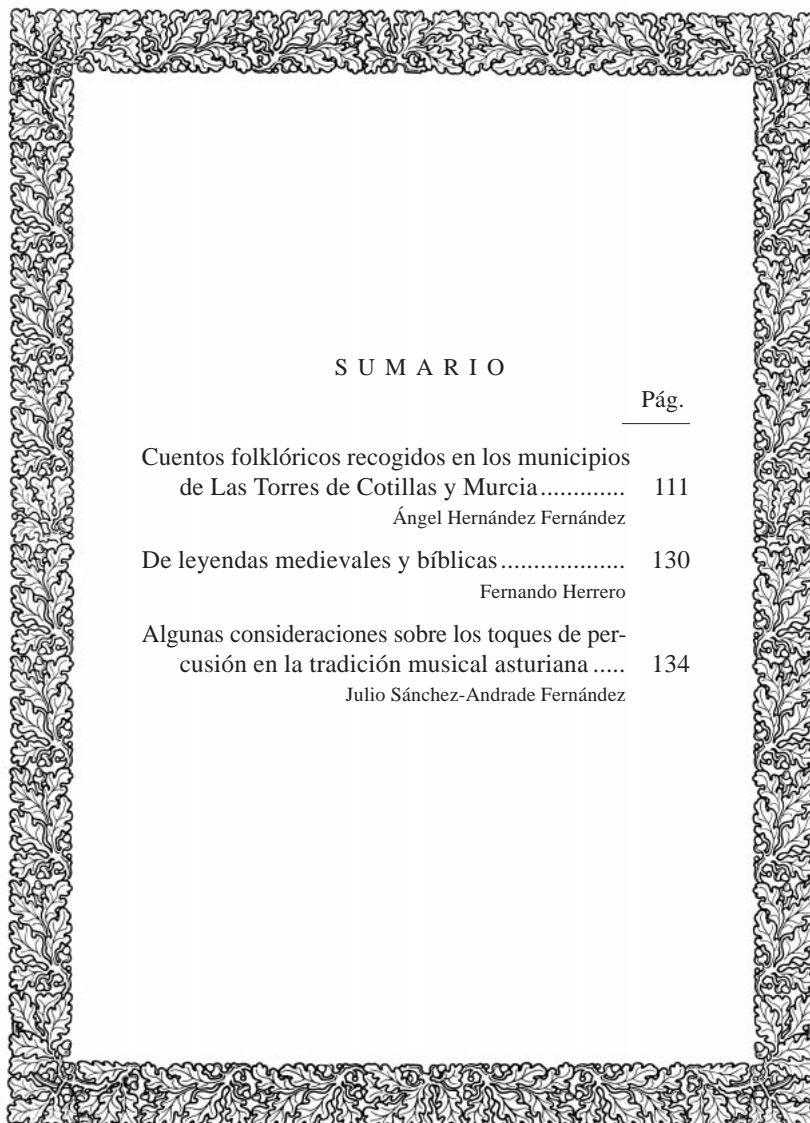
Ángel Hernández Fernández ■ Fernando Herrero
Julio Sánchez-Andrade Fernández

Editorial

Todos los héroes populares, cualquiera que sea su origen o extracción, basan su celebridad en la encarnación de determinados valores cuya asunción y defensa ha decidido una parte importante de la sociedad. Esa misma sociedad es la que coloca y mantiene en un pedestal a los personajes que han sacrificado sus existencias o incluso pagado con su vida la demostración de aquellos grandes valores cuya posesión les permitirá esgrimirlos en el minuto supremo contra quien sea necesario. Mariana de Pineda, a quien recientemente el Ayuntamiento de Granada dedicó un homenaje, forma parte de ese grupo escogido de personajes cuyo encanto radica en su correcto comportamiento de acuerdo a un elevado patrón ético y social. Además, su historia ha entrado en la mitología popular de la mano de juglares anónimos que transmitieron textos y melodías con mensajes clarísimos, algunos propiamente históricos y otros imaginados por sus seguidores y partidarios. Los textos de los que hablamos en el caso de Mariana de Pineda proceden, probablemente, de una misma fuente –un pliego de cordel– transmitida e impresa (o al revés) a lo largo y ancho de la Península y de América. Esta es otra de las características que distinguen a los héroes populares: que superado el momento y la ocasión que los elevaron, siguen siendo útiles y ejemplares para todos pues sus virtudes no tienen fecha de caducidad ni sus valores prescripción. Los valores que hicieron posible que Mariana y su caso aún sean recordados para ejemplo de todos son personales, sociales e incluso culturales. Entre éstos y como influencia del liberalismo –hay también un toque de Jansenismo– está la defensa de la libertad por encima de cualquier otro bien, anteponiéndola incluso a la propia vida o a la estructura familiar. Como valores sociales se podrían destacar la valentía y la fidelidad. Mariana expone su vida pese al aviso casi escénico que le llega en los primeros versos del romancillo y que posiblemente responde a la equivocación social tan extendida de que una mujer no podría ser tan firme como un hombre ante el peligro.

Finalmente, la generosidad y la defensa de una ética natural, presentes a lo largo de todo el texto, destacan y enaltecen los valores personales de una mujer que pudo ampararse en la comodidad de su posición, en la condición de su sexo, en favores de gente importante de su entorno, pero prefirió morir por no traicionar un ideal elevado.





S U M A R I O

	Pág.
Cuentos folklóricos recogidos en los municipios de Las Torres de Cotillas y Murcia.....	111
Ángel Hernández Fernández	
De leyendas medievales y bíblicas	130
Fernando Herrero	
Algunas consideraciones sobre los toques de per- cusión en la tradición musical asturiana	134
Julio Sánchez-Andrade Fernández	

CUENTOS FOLKLÓRICOS RECOGIDOS EN LOS MUNICIPIOS DE LAS TORRES DE COTILLAS Y MURCIA

Ángel Hernández Fernández

Se presenta en este trabajo una colección de veintiséis cuentos recogidos durante el año 1997, en los municipios de Murcia y Las Torres de Cotillas (situado éste a unos 15 kilómetros de la capital).

Al final de los textos aparece la relación de informantes que los han narrado y sus datos personales. Puede observarse que dos de ellos proceden de la provincia de Almería, lo que puede advertirse por el uso que hacen de dialectalismos fonéticos andaluces, y otra narradora es oriunda de la provincia de Badajoz.

En notas a pie de página se señala el número-tipo al que el cuento pertenece, de acuerdo a los índices nacionales e internacionales de cuentos folklóricos.

TEXTOS

1. LA ZORRA CABALLERA

Había dos zorros: una zorra y un zorro. Se hicieron compadres y salieron a buscarse la vida por ahí. Y llegaron a un sitio que había una cabaña; y allí había un hatajo de ganao, y allí hacían queso, y allí había de tó pa que ellos pillaran gallinas y cosas. Y entonces dice:

– Pues vaya usted, vaya usted, comadre zorra, y pille lo que sea, una gallina, y se la trae; y cuando venga, comemos. Y yo la espero aquí, y si veo a alguien, la llamo.

Conque se fue el zorro. Y llegó y había una sartén de migas enmedio y se las comió y se vino. Y le dijo:

– ¡Ay, mire usted, que no había ná, compadre, y me han dao una paliza que me iban a matar, y vengo muriéndome!

– ¡Venga, vamos a ver si por ahí hay algo!

Echan andar, andar, y ya la zorra, como iba con la panzá migas, pues llegó más pallá y no podía andar; y entonces decía:

– Anda, comadre, échese un ratico a cuestas.

Se echaba la comadre, y cuando iba más pallá, pues ya iba tan contenta en lo alto; y decía:

– ¡Ay compadre!

*«Zorrica titilitera,
harta de migas
y bien caballera».*

– ¿Qué está usted diciendo? ¿Qué está harta de migas y yo la llevo a cuestas?

Y, ¡pum!, y la tiró al suelo.

Y entonces, más pallá había un pozo, y ella iba seca, la comadre; y llegó y había un pozo y se agachó a beber agua; y dijo:

– ¿Cómo vamos a hacer esto?

– Cuando yo le diga «compadre zorro, ¡lapa!», y usted tira y me saca.

Conque así lo hicieron. Bebió agua y tiró, y él no quería pero ella le hizo que se agachara a beber agua; y cuando bebió, le dijo:

– Comadre zorra, ¡lapa!

– ¡Ay compadre,
que el rabo se me escapa! (1).

[Recogido el 20-1-99 a *Adoración Cano Ginés*, natural de Serón (Almería)].

2. EL LOBO Y LOS CABRITILLOS

Había una cabra y crió siete cabritos, siete choticos. Y entonces pues había un lobo por allí y si podía se los comía. Y la madre se tenía que ir a comer porque si no, no hacía leche por ellos; y les dijo:

– Hijos míos, no le abráis la puerta a nadie. Yo diré cuando venga: «Soy vuestra madre; abrir, hijos míos, que soy vuestra madre».

Nada más irse ella, vino el lobo, y dice:

– Abrir, hijos míos, que soy vuestra madre.

Se asomaron por un agujerillo y le vieron las patas aquellas tan negras, y dijeron:

– Tú no eres nuestra madre, que tú eres el lobo. Nuestra madre tiene las patas blancas.

Y entonces se fue el lobo y se untó de harina por tó, y fue tocando:

– ¡Tan, tan! Abrir, hijos míos, que soy vuestra madre.

– Tú no eres nuestra madre, que tienes la voz muy ronca. Nuestra madre la tiene finica.

Entonces se fue otra vez y vino.

– Abrir, hijos míos, que soy vuestra madre.

Entonces abrieron la puerta y se los tragó. De dos tragantás se comió todos los chotos, y el chiquitín se quedó escondido detrás de la caja del reloj.

Y entonces pues vino la madre a la miajica; y le contó lo que les había pasao:

– Nos ha engañao el lobo y se ha comió a mis hermanos y se ha ido.

Dice la madre:

– Venga, vámonos pal bosque, que ése está allí, y lo mato.

Conque traspuso la cabra pal bosque. Y él, con la panzá de chotos, estaba allí estirao dando unos ronquíos... Y no hizo ná más que meterle el cuerno por abajo y lo abrió entero, y salieron los seis choticos que se había comió. Y entonces le llenaron la panza de piedras y lo cosieron. Y ya ellos se fueron cantando y riendo, y tan bonicos, con su madre.

Y el lobo se despertó y dice:

– ¡Ay, qué sed tengo tan mala!

Y entonces fue a un pozo allí a beber agua. Cayó de cabeza y se ahogó.

Así que ellos se quedaron tan contentos y se acabó el cuento (2).

[Recogido el 20-1-99 a *Adoración Cano Ginés*, natural de Serón (Almería)].

3. LA CARGA DE SAL Y LA CARGA DE ESPONJA

Un hombre se fue de viaje y llevaba un burro cargao de sal. Y se presentó una nube y a su paso salió un río con la lluvia y, antes que creciera más el río, se metieron en el agua; y como lo que llevaba era sal, pues se deshizo y pasaron el río bien.

A otro día lo cargó de esponja. Y se les presentó otra nube y les pasó lo mismo: que salió el río y se metieron en el río pa pasar y, como era esponja, pues se cargó de agua y el burro no la podía mantener, y el río se los llevó. Y vaya chasco que se llevaron el hombre y el burro (3).

[Recogido el 7-1-99 a *Antonia M.^a López García*, natural de La Solana (Almería)].

4. EL HOMBRE DEL SACO

Había tres hermanas y una estaba coja, y se subieron a un peral a coger peras. Y vino el tío Garrampúo y se tiraron corriendo y se fueron, y a la coja no le dio tiempo de saltar. Y entonces la cogió y la metió en el morral.

Y entonces fue a una casa y le dijo a un ocupante de la casa:

– Guárdame aquí este morral, que voy a darme una vuelta por ahí.

Y la madre estaba amasando. Y dicen las hijas que no tenían la pata coja:

– Hágame un rollo.

Y la coja, que estaba allí, metía en el morral, dice:

– Y a mí me haga un torto.

Y dice la madre:

– ¡Anda!, si ésa es la cojica nuestra... –y se tiraron las hermanas y la sacaron.

Y cuando vino el tío Garrampúo le pegaron una paliza y lo espacharon. Y el tío decía:

– Cojica, canta.

Y decía la cojica:

– *Mis hermanas me dejaron
en lo alto de un peral
y vino un tío Garrampúo
y me metió en el morral* (4).

[Recogido el 7-1-99 a *Antonia M.^a López García*, natural de La Solana (Almería)].

5. LA HIJA DEL DIABLO

Un campesino joven que vivía con sus padres ya mayores, un día se fue al pueblo. Se juntó con unos amigos y se enzarzó en una partida de cartas. Lo que al principio era un entretenimiento fue apasionando los ánimos, y el joven labriego perdió todo el dinero que llevaba. Y entonces se jugó también su casa y su huerta, y las perdió.

Entonces, al día siguiente, tenía que entregar la casa y la huerta. Y él estaba desesperado y maldiciendo, y decía:

– «¡El diablo me ha tenido que tentar para que yo haga este disparate! ¡Si el diablo viniera aquí y se presentara ante mí, haría todo lo que él dijera por recuperar mi casa y mi huerta!».

Y mira tú por dónde, al instante se apareció una nube, y cuando la nube se iba disipando, había allí un hombre, de aspecto bastante fiero y envuelto en una capa, y le dijo:

– ¡Yo soy el diablo! ¿Qué quieres?

– Pues yo soy capaz de entregarte mi alma si tú me devuelves la casa y la huerta, porque mis pobres padres ¿dónde van a ir, si no tienen dónde recogerse?

Y entonces el diablo le dijo:

– ¡Te tomo la palabra: tu alma a cambio de la casa y la huerta!

– Bien. Te la devolveré.

Y efectivamente se la devolvió. Y le dijo:

– Ahora bien, dentro de tres años tienes que buscar el castillo del demonio y hacer lo que yo te diga. Si no, ya sabes que me llevo tu alma, sin más.

Entonces, el muchacho, como había recuperado la huerta, pues seguía haciendo su vida tranquila, sin demasiadas preocupaciones. Pero a medida que se iba acercando la fecha de los tres años, empezaba a ponerse nervioso. Y, claro, dijo:

– «Pues no tengo más remedio que ir a buscar el castillo del diablo porque si no, voy a perder el alma».

Y entonces, pues un buen día se despidió de sus padres, cogió su hatillo al hombro y se fue a buscar el castillo del diablo. Y anda que andarás, preguntando por aquí y preguntando por allá, y nadie le daba noticias del castillo del diablo. Veía un castillo a lo lejos y decía: «A lo mejor es ése». Y iba y preguntaba:

– Oiga, ¿es éste el castillo del diablo?

Y entonces le decían:

– No, no, no: éste es del señor conde fulano de tal y tal.

Y venga a andar y andar, andar, hasta que ya cansadísimo, cansadísimo, dijo:

– «Bueno, pues mira, voy a ir al cielo porque allí, que lo saben todo, a ver si me dicen dónde está el castillo del diablo».

Y entonces se empieza a subir, a subir y llegó al cielo. Y lo primero que se encontró fue tres jóvenes muy bellas que se estaban bañando en una piscina. Y él dijo:

– «¿Cómo les voy a preguntar, si a lo mejor no me lo dicen?».

Y entonces se le ocurrió una idea: y entonces robó la ropa de una de las jóvenes que se estaban allí bañando. Bien, entonces la guarda y él se queda allí entre unos matorrales, observando. Y...

– Ya es la hora –dice una de las mozas aquellas; dice–, ya es hora de que nos vayamos.

Y se le salen y cogen su ropa, pero una no la encuentra y dice:

– ¿Pero dónde está mi ropa?

Y venga a buscar, y venga a buscar, y no encontraba la ropa. Y entonces las otras dos, porque las tres eran hermanas, dijeron:

– Bueno, pues mira: nosotras ya estamos cansadas de buscar, así que, como la ropa no aparece, nosotros nos vamos, y ahí te quedas.

Y se quedó la otra dama allí en medio del agua porque, claro, no se podía salir así como estaba desnuda. Y entonces, cuando se fueron las otras dos hermanas, viene el labrador y le dice:

– Oye, mira, no busques más: yo tengo tu ropa, y te la doy pero a cambio de una cosa.

Y la muchacha le dice:

– ¿Qué cosa?

Dice:

– Pues que me digas dónde está el castillo del diablo.

– Bueno, pues yo te lo diré, si me prometes darme la ropa.

Y entonces el muchacho cogió la ropa y se la dio. La dama se vistió (era una chica bastante guapa: era una nena bastante guapa) y entonces le dice:

– Bueno, mira, pero el castillo del diablo está muy lejos, así que, para que podamos llegar –dice–, yo voy a convertirme en paloma, y tú te montas encima de mí y entonces, volando, volando, volando llegaremos al castillo del diablo. Pero mira, antes quiero que tengas que hacer una cosa: antes quiero que tú prepares mucha carne, mucha carne porque, claro, como en el viaje yo me canso mucho, pues cuando yo te diga «¡Carne!», pues tú me das un pedazo de carne –dice–. Y ten en cuenta que tienes que llevar mucha carne porque si la carne se acaba, entonces... yo te tiro, te dejo caer y te matas.

Bueno. Pues entonces fue el muchacho y pidió mucha carne, compró mucha carne y se montó en la paloma. Y la paloma remontó el vuelo y, ¡biiiii!, allí por encima de las montañas, a través de los mares, y vuela que te vuela. Y de vez en cuando decía la paloma:

– ¡Carne!

Y entonces el muchacho pues cogía, cortaba un trozo de carne, se lo daba a la paloma y la paloma seguía vueeela que te vueeela, vuela que te vuela. Al rato:

– ¡Carne!

Otra vez otro trozo de carne. Y así, así..., que el muchacho veía que la carne se estaba acaban-

do y el vuelo seguía, porque estaba muy lejos el castillo. Hasta que llega otra vez; dice la paloma:

– ¡Carne!

Y entonces pues le dio el último trozo que le quedaba. Y pensaba él:

– «¡Maaadre mía! Cuando me pida otra vez carne, ¿qué hago?».

Y así venga volar, volar, volar y de pronto dice la paloma:

– ¡Carne!

Y entonces coge él, y como no tenía que darle carne, coge con su navaja, le corta un dedo a la paloma y se lo da que se lo coma. Y la paloma se lo come. Y dice:

– Bueno, ya veo que no tienes carne –dice–, pero no te voy a tirar al suelo –porque como la paloma había visto que el chico era bastante guapo, dice, pues no sé que pasaba. Dice–; pues no te voy a tirar.

Dice:

– Bien.

Y entonces ya, sigue volando, volando, volando y enseguida llegaron cerca del castillo del diablo.

– Mira, ése es el castillo del diablo. El diablo es mi padre –dice–. Ahora te va a hacer tres pruebas, que las tienes que hacer. Si no las haces ya, sabes que te voy a, te va a quitar el alma.

Bueno, pues bien. Y entonces el muchacho se despide de la paloma, le da las gracias, y la paloma se vuelve otra vez una joven muy guapa, ¿eh?, y se va hacia el castillo, pero cada uno por un sitio.

Entonces llega él a la puerta del castillo, ¡pon, pon, pon!, llamando.

– ¿Quién es ahí? ¿Quién llama a estas horas?

Y él dice:

– ¡Soy yo! –Y le dijo– ¡El labriego que te tiene hipotecada el alma! –Dice– ¡Ábreme!

Y entonces el diablo le abre, con muy mala cara. Dice:

– ¡Bueno, veremos a ver si ahora eres capaz de salvar las pruebas que yo te voy a poner! –Dice–: Mira, la primera es ésta: ¿ves todos esos montes que hay ahí, alrededor del castillo? Pues bien, dentro de veinticuatro horas quiero que esos montes estén completamente llanos, que hagas una llanura.

Y el muchacho mira los montes.

– «¡Madre mía!, ¿cómo voy yo a poder hacer esto?» .

Y se pone allí. Estaba muy triste y casi iba a llorar, y entonces la joven, en forma de paloma, viene y se para allí y le dice:

– ¿Qué te pasa que te veo tan triste?

– Pues mira: que tu padre me ha dicho que haga de estas montañas una llanura, y yo no puedo, yo no lo sé cómo lo voy a hacer, y se va a quedar con mi alma, y mis pobrecillos padres, ya tan viejos como son, se van a quedar sin hijo y sin la huerta y sin la casa donde viven, y no tienen dónde ir.

– Pues no te preocupes: yo te ayudaré. Tú descansa –y entonces hace así la paloma un movimiento con el ala y el joven se queda allí como dormido.

Y entonces la paloma, que tenía artes mágicas, coge, ¡pun!, y allana todos los montes y cuando ya los tiene terminados, le dice, lo despierta. Y entonces el muchacho se levanta y ve que todo lo que antes eran montes ahora es una llanura muy grande, muy grande, y se pone muy contento. Le da las gracias a la paloma y se vuelve al castillo y le dice al diablo:

– Bueno, ya tienes aquí lo que me has pedido: ya tienes los montes llanos.

Y el diablo lo mira y le da mucha rabia porque lo que quería era quedarse con el alma del labriego.

– Bueno, bien, ésta primera prueba me la has contestado. Pero ahora quiero que me hagas otra prueba: y es que, todo eso que has puesto llano, todo eso que has puesto llano, ahora tienes que sembrarlo de trigo. Y dentro de veinticuatro horas, el trigo tiene que estar crecido y granado, listo para recogerlo.

Y entonces el campesino se va otra vez y se pone otra vez triste y casi a punto de llorar. Dice:

– «¿Cómo voy a conseguir yo esto? Esto es imposible para mí, esto es difícilísimo. Si el trigo tarda siete meses en crecer, ¿cómo lo voy a hacer yo que crezca en... veinticuatro horas?».

Estando allí tan triste, se le vuelve a aparecer la paloma y le dice:

– ¿Qué haces ahí tan triste?

– Mira, hija: que tu padre me ha dicho que tengo que sembrar esto de trigo y dentro de veinticuatro horas el trigo tiene que estar granado para cogerlo.

– Sí que la prueba es difícil. Pero, bueno, pues tú no te preocupes que yo, yo te ayudaré.

Y vuelve otra vez: mueve el ala, el campesino se queda dormido y la paloma siembra y hace que el trigo crezca, porque ella tenía muy... otras dotes mágicas, pero eran buenas, no eran como las del diablo, que eran malas. Y entonces, pues cuando ya lo ha hecho, le dice:

– ¡A ver!

Lo despierta otra vez. Y se despierta el campesino y cuando ve todo aquel campo sembrado de trigo, y el trigo granado ahí nada más que para cogerlo, le da una alegría, y le da mucho las gracias a la paloma. Y vuelve otra vez al castillo y vuelve a llamar, abre el... demonio y le dice:

– ¿Qué quieres ahora?

Dice:

– Pues nada, que tu segundo mandato ya lo he cumplido: ahí tienes el trigo que me pedías.

Y otra vez el demonio le dio mucha rabia de que hubiera cumplido eso que creía que era imposible. Y le dice:

– Bueno, pues ahora vas a hacer otra cosa –dice–: quiero que vayas y saques del mar cuarenta arrobas de pescado.

Bueno. Y entonces otra vez el labrador se pone ahí a la orilla del mar y estaba muy triste, muy triste. Y entonces apareció otra vez la paloma; y entonces la paloma le dijo:

– ¿Por qué estás tan triste?

Y él volvió a decirle:

– Porque otra vez tu padre, el diablo, me ha puesto una prueba que es imposible que pueda cumplir. Entonces ha dicho que tengo que coger doscientas arrobas de pescado y llevárselas.

– Bueno, pues no te preocupes, no te preocupes. Yo te ayudaré.

Y la paloma vuelve a mover el ala y el labrador se queda dormido. Y entonces la paloma, con su magia, coge las arrobas de pescado que le había dicho el demo..., el diablo y cuando ya las tiene todas, le dice..., lo despierta. Y entonces el labriego se queda muy contento de ver la ayuda que le ha hecho la paloma.

Y vuelve otra vez al castillo y le dice al diablo:

– Ya tienes ahí: he cumplido el encargo que me has dado, así que por lo tanto soy libre.

Y entonces el diablo le dice:

– Sí, has cumplido los tres encargos, pero ahora tienes que casarte con una de mis hijas, y tiene que ser precisamente la menor. Si ya me aciertas esta prueba te dejaré marchar, y con tu mujer

– Bueno; dice—. Ahora bien –dice– la tienes que reconocer, entre mis tres hijas, en un cuarto completamente a oscuras y sin hablar una sola palabra. Tú puedes tocarlas a las tres y, cuando creas que has encontrado a la pequeña, me lo dices.

Bueno, bien. Entonces el muchacho se mete en la habitación y al poco oye ruido de faldas, y es que han entrado tres chicas. Y entonces él empieza a tocarlas, y le toca las manos y le va tocando así y... dice:

– Ésta no, porque tiene todos los dedos: no le falta ninguno.

Y ya cuando llega a las más pequeña, al tocarle ve que le falta la puntita del dedo, que es el trozo que él le cortó para darle comida cuando era paloma. Y entonces dijo:

– ¡Ésta... es la pequeña!

Y entonces, pues claro, le dio mucha rabia al demonio, porque los demonios son bastante malos y lo que quieren es perjudicar, no quieren beneficiar a la gente, pero, claro, ya tenía que cumplir su palabra. Y dice:

– Bien.

Allí se casaron, en el castillo, hicieron grandes fiestas, fueron felices y luego...

Y entonces pues van, y se van del castillo y se van hacia su casa. Van caminando, caminando, caminando el labriego, el labrador con su mujer, y cuando van a llegar al pueblo, le dice:

– Mira, para que nuestro matrimonio sea feliz, yo tengo que ir como si fuera tu mujer, pero no en forma de mujer sino en forma de paloma –dice—. Si tu familia me acepta, entonces ya seremos felices y no habrá problemas. Tú lo que tienes que hacer es, es llegar al pueblo, decírselo a tus padres y que tus padres me acepten. Yo te espero aquí subida a un árbol, en las afueras –dice—. Pero lo que no puedes hacer bajo ningún pretexto es dar, besar a nadie, porque en cuanto que beses a una persona, enseguida todo lo que te ha pasado del diablo se te olvidará y ya no sabrás ni siquiera que tienes mujer.

Pues entonces el labrador le dice:

– Muy bien, muy bien, yo tendré mucho cuidado.

Y llega a su pueblo, entonces empiezan a recibirlo y, y él pues... abraza a todos, le da la mano, según fuera hombre o mujer, pero lo que no hace nunca es besar. Llega su padre, su padre, su padre, viejecito, tan contento al ver a su hijo, que creía que ya había muerto, le dio un abrazo muy fuerte y empezó el pobre a besarlo y tal, y él le devolvía los abrazos pero no lo besaba. Y luego llega, por último, la madre, y la madre empieza

también a darle besos, muchos besos, muchos abrazos, y él ya se emociona tanto que no se puede resistir y le da un beso. Y cuando le dio un beso, ¡fun!, se le olvidó todo, y ya no se acordó que su mujer en forma de paloma lo estaba esperando en el pueblo.

Entonces, pasaron los días, y la paloma ahí en el árbol esperando que volviera su marido, pero su marido no volvía. Y entonces ya, al cabo del tiempo que pasó, que pasó mucho tiempo, pues entonces la paloma sabe que ha besado a alguien y ha olvidado todo lo anterior, y por eso no regresa. Entonces se transforma en mujer. Va al pueblo, se coloca de modistilla en un taller de costura justo enfrente de la casa de la novia de su marido (porque su marido se había echado otra novia), para tener ocasión de verlo y hablar con él.

Pasa el tiempo y cuando su marido decide casarse, como son amigos, la invita a la boda. Ella acepta pero a condición de que le permita llevar un muñeco que ella posee, y el marido no pone inconveniente. Cuando se reúnen en la fiesta de petición de mano y cuando ya todo el mundo se encuentra un poco alegre, la paloma princesa coloca al muñeco encima de un mueble y al instante el muñeco comienza a hablar relatando todo lo sucedido al labriego desde la partida de cartas hasta la fecha. Todo el mundo, sorprendido y maravillado, sigue con atención el relato del muñeco, y el labriego va recordando todo lo olvidado hasta reconocer en la joven modistilla a su amada esposa. Se deshace la boda prevista y la pareja se une definitivamente, con el regocijo de todos los asistentes. Los ancianos padres del labriego reciben a su nueva hija con gran cariño y regocijo y todos quedan felices y contentos (5).

[Recogido el 8-8-95 a *Andrés Hernández Navajas* (Murcia)].

6. LA HERMANA POBRE Y LA HERMANA RICA

Hace tiempo vivían en un pueblo dos hermanas: una pobre y otra rica.

La pobre hizo un pan que estaba hecho de harina y ceniza, porque la harina no era suficiente. Una vez hecho el pan, mandó a su hija al horno pa que lo cocieran.

Cuando volvía a casa con el pan cocío, se encontró por el camino a un mendigo, que le dijo:

– ¿Me puedes dar un poco de tu pan?

Y ella dijo:

– Sí, tome usted.

Y él le volvió a decir:

– Cuando llegues a tu casa, te peinas.

La muchacha siguió andando y más adelante se encontró a otro mendigo que le volvió a pedir pan, y ella con mucho gusto le dio. Y el mendigo le dijo que cuando llegara a su casa, que se lavara las manos.

Y ella siguió su camino hacia su casa. Pero cuando le quedaba poco para llegar, se volvió a encontrar con otro mendigo que también le pidió pan, y ella le dio el último trocito de pan que le quedaba. Y este mendigo también le dijo que cuando llegara a su casa, tenía que reír.

Entonces ella siguió palante hasta llegar a su casa. Cuando entró a su casa, su madre le preguntó que dónde estaba el pan, y ella respondió:

– Se lo di a tres mendigos que me pidieron un trozo cada uno, y me dijeron que me peinara, que me lavara y que tenía que reír.

Y la madre le dijo:

– Pos vamos a hacer lo que te han dicho.

Entonces se peinó, y empezaron a caer monedas de oro del techo de su casa; luego se lavó las manos, y el agua se convertía en colonia; y por último empezó a reír, y empezaron a salir flores por todos lados.

La madre y la hija, al ver aquello, se quedaron sorprendidas, y enseguida cogieron todas las monedas de oro y las metieron en bolsas. Una vez que las habían metío, la madre mandó a su hija a por el peso pa pesar las monedas de oro.

La muchacha fue y le pidió a su tía el peso, pero su tía quería saber qué iba a pesar y echó pegamento en el culo del peso. Una vez que había llegao a su casa, su madre pesó las monedas sacándolas de las bolsas. Cuando terminaron, la madre volvió a mandar a su hija a que le devolviera el peso a su tía.

Y cuando se lo devolvió, la tía vio que habían monedas de oro donde ella había puesto el pegamento, y rápidamente fue a hablar con su hermana.

Cuando llegó a la casa de su hermana, se lo preguntó, y su hermana se lo contó tó. Entonces ella fue corriendo a su casa a mandar a su hija al horno a cocer el pan que amasó.

Cuando su hija volvía del horno con el pan cocido, se encontró un mendigo que le pidió pan, y ella no le dio. Entonces él le dijo que cuando llegara a su casa, se peinara.

Más adelante se encontró con otro mendigo que también le pidió pan, y ella no le dio. Y él le dijo que cuando llegara a su casa, se lavara las manos.

Y entonces se fue siguiendo su camino, cuando de pronto se encontró otra vez con otro mendigo que le volvió a pedir pan, y ella no le dio ni una chispa. Y el mendigo le dijo:

– Cuando llegues a tu casa, te tienes que reír.

Y ella siguió palante. Cuando llegó a su casa, se lo contó a su madre y se pusieron a hacer lo que le habían dicho los mendigos: cuando se peinó, empezaron a caer cucarachas y chinches del techo de su casa; y cuando se lavó las manos, el agua se puso negra y echaba peste; y cuando empezó a reír, le salían sapos de las paredes (6).

[Recogido el 10-12-98 a *Antonia Romero Martínez* (Las Torres de Cotillas)].

7. EL PASTOR CONVERTIDO EN PÁJARO

Una vez iba el Señor y San Pedro andando por ahí, por el monte, y se les hizo de noche. Y entonces miraron y vieron que allá a lo lejos había un cortijo. Dicen:

– Oye, vamos a ir a aquel cortijo a ver si nos dan posá.

Y llegaron. Dice:

– Mire usted, que somos el Señor y San Pedro que vamos de camino y se nos ha hecho de noche. –Dice– A ver si nos dan posá.

Dice:

– ¡Uy, sí, sí! ¡El Señor y San Pedro...! ¡Ya lo creo! Ahora mismo, en mi casa –dice–, lo mejor que tengamos... Quedarse, quedarse aquí –dice–; bueno, quedarse aquí, que ahora mismo voy a salir a mi rebaño y el mejor cabrito que tenga –dice– lo voy a matar pa hacer la cena.

Conque sale y coge un cabrito. Lo sostiene y dice:

– «Éste es mu caro».

Coge otro cabrito; lo coge, lo sostiene y dice:

– «Pesa mucho: éste es mu caro».

Así hasta que recorrió casi tó el rebaño. Y entonces dice:

– «¿Pos sabes lo que voy a hacer?: voy a matar el gato –dice–, y después de frito –dice–, ¿ellos qué saben si es gato o cabrito?»

Y entonces coge, mata a su gato, lo fríe, lo pone en la mesa y entonces el Señor dice:

– Bueno, vamos a echar la bendición –y dice el Señor, dice–:

*Si eres cabrito,
mantente frito;
y si eres gato,
salta del plato.*

Y entonces el gato salió corriendo y se fue. Y entonces el señor le dijo al pastor; dice:

– *Caro fuiste y Caro serás,
pero tu rebaño
no lo guardarás más.*

Y entonces a él lo convirtió en pájaro, el pájaro Caro, que dicen que por la noche en el campo se oye un pájaro que dice:

– ¡Caro, caro! (7).

[Recogido el 27-12-94 a *Josefa González Pérez* (Murcia)].

8. LOS TRES HOMBRES QUE QUERÍAN IR A LA GLORIA

Había tres hombres que querían ir a la gloria y no sabían qué tenían que hacer. Y había un viejecico allí, en un portal, un viejecico que seguro que era el Señor; y llegaron allí y le dijeron:

– Mire usted, que llegamos aquí porque no sabemos qué hacer pa ganarnos la Gloria, y los viejecicos pues saben mucho. Nos lo diga usted; ¿nos lo va usted a decir?

– Sí.

Entonces se sentaron y les dijo:

– ¿Qué hace usted?

– Yo voy todos los domingos a misa.

– ¿Y tú?

– Yo pido por las ánimas.

Y el otro dice:

– Yo les doy limosnas a los pobres.

– Bueno, pillar ese camino y andar, andar, andar hasta que lleguéis a un cruce con tres caminos: cada uno echáis por uno y donde os escurezca, cada uno os sentáis y pasáis la noche allí; y a otra mañana salís pacá, que aquí os espero.

Conque así lo hicieron.

Llegó uno y dice:

– Hay un almendro, un almendro tan grande y florío... Pues aquí voy a pasar yo la noche en este tronco.

Conque allí estuvo toda la noche.

Y el otro llegó a un sitio donde había una cueve-cilla y se metió allí y pasó la noche allí en la cueva.

Y otro pues vio una luz y dijo:

– Pues yo voy allí a ver si me arrecoge aquella familia.

Y llegó y allí no había nadie. Y estuvo un rato y al ver que no iba nadie...; había una mesa con pan y con toda la comida y entonces se sentó y comió. Cuando acabó de comer, mira atrás y ve una cama allí; y dijo: «Pues voy a acostarme». Y estuvo tó la noche allí tan agusto.

Bueno, y a otra mañana, cuando es de día, si-guen atrás y llegaron al portal donde estaba el Se-ñor (porque aquél era el Señor), y llega y dice que...

– ¿Cómo habéis pasao la noche?

– ¡Ay, mire usted, yo lo he pasao muy mal, por-que tó la noche me están dando unos pelliscos y unos pelliscos, y he pasao una noche malísima!

– Usted es porque repiscaba a las ánimas, y como usted las pelliscaba, pues ellas le han esta-do pelliscando a usted. Así que usted tiene que no pelliscarle a las ánimas, que todo lo que sea pa las ánimas sea pa ellas.

Y dice el otro:

– Pues yo llegué y había un almendro muy gran-de y muy hermoso y era muy florío, que eso daba bendición de verlo. Y esta mañana, cuando me he levantao, no había ninguna ni en el suelo ni en nin-guna parte, no quedaba ná más que una en la copa.

– ¿Ves? Pues tú es porque vas a misa y no oyes las misas con devoción; tú vas a misa y como ná, así que una misa tienes que te sirva pa Dios.

Dice:

– Bueno.

Pues entonces el otro.

– ¿Y tú?

Dice:

– Pues, joy, yo sí, yo me he pasao una noche bue-nísima! Yo vi una luz, pues allí me voy; y llegué allí y toqué y allí no había nadie. Y yo pasé y me senté y al rato, como no iba nadie, comí, que estaba la mesa allí puesta; y cuando comí, había una cama allí y me acosté. Y esta mañana no he visto a nadie y me he venío y he estao toda la noche muy bien.

– ¿Ves? Pues tú le das las limosnas a los po-bres. Tú sí tienes la Gloria ganá; tú, cuando mueras, vas derecho a la Gloria.

Y se acabó el cuento con pan y pimiento (8).

[Recogido el 20-1-99 a *Adoración Cano Ginés*, natural de Serón (Almería)].

9. LA PALOMA BLANCA

Una vez mi padre me contó una historia que le ocurrió a su bisabuela.

Era un matrimonio que tenía una hija que murió a los quince años. Antes de morir, su ma-dre le prometió a la Virgen que si se curaba le di-ría nueve misas y le encendería velas. Pero quan-do la hija se murió, como antiguamente la gente que llevaba luto no salía a la calle ni a ningún si-tio, la madre lo fue dejando lo de las misas.

Tenían un criado que se encargaba de echarle de comer a los animales por la noche. Y cuando iba por la noche a echarles la comida, una palo-ma blanca con su vuelo le apagaba la vela, y así todas las noches.

Y un día, este hombre, extrañado de lo que ocurría, se lo contó a la dueña, y ésta le dijo que le preguntara que qué quería, a ver si la paloma le decía algo. Entonces él, esa misma noche, cuando le apareció la paloma, éste así lo hizo; y le preguntó:

– ¿Qué quieres?

Y le dijo que era el alma de la hija de la due-ña, que se llamaba Isabel, y que su madre cuando ella estaba enferma hizo una promesa y no la ha-bía cumplido: le tenía que decir nueve misas y encenderle unas velas que su madre guardaba en la mesita del Niño Jesús (este Niño lo conserva mi madre).

Durante las nueve misas la paloma estaba al lado del criado, y cuando se terminaron las misas, no la volvieron a ver más (9).

[Recogido el 25-12-98 a *Carmen Villalobos Nú-ñez*, natural de Talavera La Real (Badajoz)].

10. EL DIABLO EN FORMA DE CABRA

Siendo yo un niño me contó mi abuelo que le pasó a su amigo, y esto fue cierto porque le costó estar malo en cama.

Pues mi abuelo y su amigo salían de ronda a echarse novia y de copas a un pueblo cercano a donde ellos vivían, en el campo, más bien en la montaña. Pero un día su amigo se fue solo porque mi abuelo estaba enfermo. Era una noche con luna llena, y al pasar por la puerta del cementerio, que era por donde iba el camino, iba éste en bici-cleta y vio un cabrito andando por el camino, y lo cogió para llevárselo, pensando que estaba perdi-do, y se lo puso sobre los hombros. Y montándose en la bicicleta, ya que había andado un buen tro-zo de camino, escucha una voz que le dice:

– ¿Y a que tú no tienes unas uñas como éstas? –mientras notaba que el cabrito pesaba muchí-simo más que cuando lo cogió al principio.

Y saltando delante de él, vio que el cabrito se había transformado en el diablo.

Estuvo muy enfermo a causa del susto que se llevó (10).

[Recogido el 25-12-98 a *José Carrasco Sarabia* (Alhama de Murcia)].

11. EL PADRE CRUEL

Eran dos hermanas que se llamaban Alodía y Nunilón, que eran muy cristianas, creían mucho en Dios, y se tiraban todo el día leyendo la Biblia y poniéndole velas a los santos. Pero, por el contrario, su padre era ateo: no creía en Dios. Y entonces, cada vez que las veía rezando pues les pegaba y les quemaba las imágenes de los santos.

A ellas les gustaba bendecir la mesa antes de comer, y como su padre era labrador y se quedaba en las posadas a cenar y a dormir, pues las hermanas con su madre podían bendecir la mesa.

Pero una noche el padre llegó a la casa para cenar y quedarse a dormir y entonces las pobres niñas no sabían cómo bendecir la mesa. Pero una de ellas le dijo a su hermana:

– Hermana, ¿te has dado cuenta que de mi plato al tuyo hay la misma distancia que del papá al plato de la mamá?

Total, que ella hizo la cruz en la mesa para bendecirla y el padre se dio cuenta y, enfurecido, cogió y empezó a pegarles. Ellas, como pudieron, abrieron la puerta de la casa y salieron corriendo. El padre cogió el caballo y salió detrás de ellas y, enfurecido, las ató al caballo y las llevó arrasando hasta el pueblo, hasta que murieron.

Y en el sitio donde ellas fallecieron los aldeanos hicieron una ermita (11).

[Sin datos del narrador].

12. EL RÚSTICO Y LA SEÑORITA

Un labriego que estaba en casa de un terrateniente, en una finca, era, aunque rústico, fornido y apetecible para las mujeres. Y la hija del terrateniente, que era una moza casadera, en la soledad de la finca, falta de hombres con quien tratar, vio en el rústico aldeano exaltados sus deseos de hombre y empezó a coquetear con él.

Como era la época de la esquila, todos los días asistía desde su ventana a la tarea del peso de la lana. Cuando su padre no estaba, pues se insinuaba al labriego, diciéndole picarescamente:

– *Aldeanito que pesas la lana,
dime cuánto marca la romana.*

Como esto se repitiera una y otra vez cada momento que se ausentaba su padre, y como el rús-

tico aldeano conocía las intenciones de la moza, pues un día le respondió de esta manera:

– *Bajaré usted, me dará un beso,
juntaremos barriga con barriga,
lana con lana
y dará su peso la romana* (12).

[Recogido el 8-8-95 a *Andrés Hernández Navajas* (Murcia)].

13. EL CRIADO DESASTROSO

Estaban Perú y Jeimito sentados en un banco. Vino su amo y le dice a Jeimito que vaya a por un camión de leña cepúa. Y Jeimito fue y le arrancó toa la viña. Y dice el amo cuando llega con el cargamento:

– ¡Ay Jeimito, ya la hemos liao! ¡Ay Jeimito, que me has arrancao la viña!

Y dice:

– Pero mi amo, ¿se ha enojao?

Dice:

– No me he enojao, pero no me ha dao gusto.

Bueno, a otro día mandó a Perú que le trajera un carro de leña garrapata. Y fue y le arrancó to un almendral que tenía su amo. Y dice el amo:

– ¡Ay Perú, me haz estrozao vivo, me has arrancao el almendral que yo tenía!

Y dice Perú:

– Pero, ¿se ha enojao usted, mi amo?

Y dice el amo:

– No me he enojao, pero no me ha dao gusto.

A otro día mandó a Jeimito que le guardara las ovejas. Y Jeimito fue y las ovejas estaban en el corral rumiando; y como las vio rumiando poz no les dio careo. Y al otro día fue el amo al corral y se encontró que le faltaban tres ovejas. Y le dice el amo:

– ¡Ay Jeimito, ay Jeimito, que me perdistes tres ovejas ayer!

Y dice Jeimito:

– No, mi amo, yo no las perdí.

Dice el amo:

– Sí, sí las perdistes.

Y dice Jeimito:

– No, señor, porque no les di careo, porque vi que estaban rumiando y no les di careo.

Y dice el amo:

– ¡Ay Jeimito, tú y Perú sois mi perdición porque me rematáis toas la cosas que yo tengo! (13).

[Recogido el 7-1-99 a *Antonia M.^a López García*, natural de La Solana (Almería)].

14. DIGAN LO QUE DIGAN

Había un hombre con un burro y se fueron a la siega sus tres hijos, el padre y el burro. Y pasaron por donde había una cuadrilla de segadores, y el padre iba montao en el burro. Y dicen los segadores:

– ¡Hay que ver el hombre, que lleva a los hijos andando y él montao!

Y dice:

– Mira lo que han dicho. –Y dice el padre: – Ahora montaros vosotros.

Pasan por enfrente de otra cuadrilla. Y dicen:

– ¡Mira qué hijos, que van montaos y el padre andando!

Y dice el padre:

– Pos ahora bajaros y amos a dejar el burro solo, que mira lo que han dicho.

Y pasan por otra cuadrilla de segadores. Y dicen:

– ¡Mira qué tontos, que va el burro solo y ellos andando!

Y dicen los hijos:

– ¿Vez tú? Otra que han dicho.

Y dice el padre:

– Pos ahora nos vamos a montar los cuatro y digan lo que digan no les vamos a hacer caso (14).

[Recogido el 7-1-99 a *Antonia M.^a López García*, natural de La Solana (Almería)].

15. LA ABUELA Y EL NIETO

Esto era un padre que tenía un hijo y no le gustaba salir de novias. Y le dice una noche su padre:

– Oye, hijo, te voy a dar dinero y te vas a ir y te vas a buscar una mujer; te vas a ir a cenar, te la vas a llevar al cine y después te vas a acostar con ella.

Conque va y se va a la casa de la abuela; y le dice:

– Abuela, mire lo que me ha dicho mi padre.

– ¿Qué te ha dicho?

Dice:

– Que me busque una mujer, que la lleve al cine, que le dé de cenar y que me acueste con ella.

Y dice:

– Pues eso está hecho.

Y entonces llega y dice... A otro día se va en cá su padre otra vez y dice:

– Mira, he cenao con la abuela, la he llevao al cine y he dormío con ella.

Y dice:

– ¿Pero que tú has dormío con mi madre?

– ¡Claro! –Dice– ¡Duermes tú con la mía! (15).

[Recogido el 7-1-99 a *Francisca Almela Bermúdez* (Las Torres de Cotillas)].

16. LAS MUCHACHAS DE NOMBRES FEOS

Esto era un cura que iba de paso a otro pueblo y tres mozas que iban a casa de su tía porque se habían quedado huérfanas. Y cuando iban por el camino, se juntaron con el cura.

Cuando iban caminando un rato, el cura le dijo a la mayor:

– ¿Cómo te llamas?

– ¡Ay, señor!, yo no se lo puedo decir.

– ¿Por qué no me lo puedes decir?

– Porque tengo un nombre muy feo.

– ¿Y eso qué tiene que ver? Si yo estoy acostumbrao a toda clase de nombres.

– Bueno, se lo voy a decir: me llamo Quiero Cagar.

Cuando ya iban un rato andando, le preguntó a la segunda:

– ¿Y tú cómo te llamas?

– Señor cura, mi hermana se lo ha dicho pero yo no se lo voy a decir.

Pero el cura le suplicó y le suplicó y entonces ella le dijo:

– Bueno, señor cura, se lo voy a decir: me llamo Estoy Cagando.

Siguieron andando y al rato le preguntó a la tercera:

– Bueno, tus hermanas ya me han dicho cómo se llaman. Y tú, ¿me lo vas a decir?

– Señor cura, yo no se lo voy a decir. Si mis hermanas se lo han dicho, yo no se lo voy a decir.

Pero rogó y rogó y al final le dijo:

– Yo me llamo Ya He Cagao.

Siguieron andando. Andando se les hizo tarde y entonces hicieron noche en una posá; y cuando llegaron a la posá, allí habían unos arrieros. Los arrieros y el cura se acostaron en los arreos de los burros, en el salón, y la posadera a las mozas las acostó en una habitación.

Y allá la media noche el cura el cura llamó a la puerta de las mozas, llamando:

– ¡Quiero Cagar, Quiero Cagar, Quiero Cagar...!

A esto se recuerdan los arrieros:

– Señor cura, si quiere usted cagar váyase a la calle.

Y el cura se acostó. Cuando se durmieron los arrieros, el cura llamando a la puerta otra vez:

– ¡Estoy Cagando, Estoy Cagando, Estoy Cagando...!

Y otra vez se recordaron los arrieros:

– ¡Pos no dice el cura que se está cagando, el tío marrano!

Entonces el cura se acostó y se quedaron todos durmiendo.

Entonces salieron las mozas de la habitación y se cagaron en los sombreros de los arrieros. Y cuando era la madrugada, el cura se fue a la puerta otra vez a llamar:

– ¡Ya He Cagao, Ya He Cagao, Ya He Cagao...!

A tó esto que se despiertan los arrieros; y se despertaron y los arrieros empezaron a oler:

– ¡Me cagüen en el cura de Dios! ¡Pos no dice que se ha cagao y es verdad que huele!

Y fueron los arrieros a levantarse y se echaron los sombreros a la cabeza. Y echaron a correr detrás del cura, y el cura corriendo. Lo cogieron y lo tiraron al río.

Y entonces las mozas se quedaron libres para continuar su viaje solas (16).

[Recogido el 6-1-99 a *Josefa Mateos Rubio*, natural de Los Pulpites (Las Torres de Cotillas)].

17. EL CURA Y LA MUJER DEL CAMPESINO

Esto era un matrimonio que vivía el cura al lao de ellos. Y tós los días se iba el hombre a trabajar al campo. Y el cura, ¿qué hacía?: saltar por la tapia y acostarse con su mujer.

Entonces, cuando venía el hombre de trabajar, decía:

– Buenas tardes, señor cura.

Y decía:

– Hola, cara cabrero.

A otro día, otra vez:

– Buenos días, señor cura.

– Hola, cara cabrero.

Y entonces le dice él a la mujer:

– Oye, eso que el cura tós los días me dice cara cabrero, ¿eso qué es?

Dice:

– ¿Es verdá eso? Venga, vamos pal corral. Ponte de burro, que me voy a subir y le voy a poner esventurao.

Se pone de burro y ella se sube encima, a la tapia; dice:

– *Cura, curete, padre de mi Juan, de mi Antonio y de mi Pepe, rompeor de mis sábanas y mis colchones, correor de mis gallinas y mis capones; a mi marío no tiés que decirle cara cabrero, tiés que decirle cabrón entero.*

Dice:

– ¡Eso, eso! Anda, mujer, bájate. Si tié vergüenza, ya le has dicho bastante (17).

[Recogido el 7-1-95 a *Encarna Ruiz Torres* (Murcia)].

18. LA NUERA, LA SUEGRA Y LA CALDERA

Esto era una familia que estaban la suegra y la nuera. Y se acercó un señor que iba vendiendo calderas y la señora no tenía para comprarla. Y le dice a la suegra:

– Mire usted, que no puedo, no la puedo comprar.

Y dice:

– Bueno, pues por una vez ¿quién lo va a saber?

– ¿Y luego no se lo dirá usted a su hijo, no?

Y dice:

– No, ¡qué va!

Bueno, pues se va la nuera, la compra la caldera a cuenta de... ¡ya me entiendes!

Y luego viene el hijo; y empieza la suegra a hacer punto y dice:

– *Por una vez, a mi nuera le dieron una caldera;*

*por una vez, a mi nuera
le dieron una caldera...*

Y entonces cogió la nuera a la suegra y la arrastró por las escaleras de arriba abajo. Y claro, ya se puso tan mala que la suegra no sabía más que decir:

– ¡Y bajo, y bajo...!

Y decía el marido:

– Bueno, llamar aquí a una señora que la entienda, –dice– porque yo no entiendo lo que dice.

Y sale la nuera y le dice:

– Mire usted, lo que dice mi suegra es que de arriba abajo, tó lo que hay aquí es pa mí (18).

[Recogido el 7-1-99 a *Francisca Almela Bermúdez* (Las Torres de Cotillas)].

19. LOS TRES ESTUDIANTES

En tiempos lejanos había tres estudiantes en Salamanca que dedicaban más tiempo a los mesones y a corretear tras las mozas que a estudiar. Así pasaron el curso.

Llega final de curso, los padres les envían dinero para el regreso a casa pero ellos se lo gastaron en juergas y en otras actividades. Y cuando llegó el día que tenían que regresar, se encontraron con que no tenían ni un maravedí para volver a sus respectivas casas. Entonces, ante este problema, pensaron:

– ¿Cómo vamos a resolverlo? –que al fin y al cabo el pueblo está a tres jornadas de Salamanca y podían ir andando, pero ¿y la comida?, ¿cómo se las arreglarían de la comida?

Así estaban pensando, pensando hasta que a uno de ellos se le ocurrió:

– Bueno, pues podemos ir andando, y lo de la comida, pues que como somos tres y son tres jornadas de camino hasta nuestra casa, pues cada uno de nosotros se puede comprometer a dar de comer a sí mismo y a los dos restantes, un día cada uno.

Bueno, pues así lo decidieron. Y entonces empiezan a caminar, a caminar y ya pues, cuando comenzaba a oscurecer, divisaron un mesón.

– Bueno, pues vamos a ver: vamos al mesón y vamos a ver qué se nos ocurre para comer.

Y cuando llegaron, pues el mesonero estaba sentado en una mecedora allí, al fresco, en la puerta, meciéndose. El mesonero era un hombre gordo y tuerto. Entonces, el estudiante que ese día se había comprometido a dar de cenar y posada

a los otros dos, se queda mirándolo y haciendo así como gestos de sorpresa... Y el mesonero pues lo miraba:

– «¿Qué querrá decir este hombre?».

Al rato, vuelta otra vez a mirar, vuelta a hacer gestos así, de sorpresa, y entonces va el mesonero y le pregunta:

– Oye, ¿por qué me miras tanto y haces esos gestos de sorpresa?

Dice:

– Hombre, pues mire: porque usted tiene una ventaja que no tiene ninguno de los demás. Claro, como no sabe qué ventaja es, pues es como si no la tuviera.

Entonces el mesonero le dice:

– Bueno, pues dime cuál es esa ventaja.

Y él le contesta:

– ¡Hombre!, es que si yo se lo digo, pues usted ya lo va a saber y va a tener esa ventaja –dice–, pero yo no tengo ninguna y entonces, ¿qué pasa?

Dice:

– Bueno, pues vamos a ver: ¿qué te parece si os doy de cenar y posada esta noche si tú me dices cuál es esa ventaja que tengo?

– Pues no sé si eso valdría la pena... –y tal y cual.

Así, porfiando el mesonero por un lado y el estudiante por otro, pues dijeron:

– Bueno, de acuerdo, pónganos la cena y díganos dónde nos vamos a alojar y yo le diré cuál es esa ventaja.

Y entonces pues mandó a la mesonera que le pusiera la mesa a los estudiantes y cenaron opíparamente con un apetito más que regular, porque hay que tener en cuenta que no habían comido en todo el día; y esa cena fue desayuno, comida y cena.

Entonces pues cenan y después de decirles dónde se iban a alojar, volvió el estudiante...:

– ¡Bueno!, pues le voy a decir cuál es esa ventaja: la ventaja que usted tiene y que no tiene nadie es que como usted es tuerto, pues el día que se muera no tiene más que cerrar un ojo, en tanto que todos los demás pues tienen que cerrar los dos.

El mesonero pues no se quedó muy convencido, pero como había prometido la cena y el alojamiento, pues les dio la cena y el alojamiento y así se quedó eso.

A la mañana siguiente los estudiantes inician otra vez su camino y como hacía bastante calor se sentaron en un pajar y se quedaron durmiendo. Pero mira por dónde, de entre la paja oyen un ruido de gallinas; rebuscan por allí y ven que había un nidal con varias docenas de huevos. Como tenían bastante hambre, empezaron a sorber huevos, pero con una paja fuerte le hacían un agujerito y sorbían el huevo de tal manera que el cascarón quedaba intacto. Así fueron cogiendo todos los huevos, comiéndoselos, y con los que quedaron, pues el agujero que le habían hecho se lo taparon con un poco de cera y entonces los metieron todos en una cesta.

Siguen caminando, se vuelve otra vez a hacer de noche y entonces llegan a otra posada; y allí la posadera (era una mujer gorda y con muy buen humor, que se reía de todo) pues llegaron los estudiantes y le dijeron:

– Oiga, ¿nos quiere dar de cenar y posada a los tres por esta cesta de huevos?

La mesonera mira la cesta de huevos, ve que habían varias docenas y que los huevos eran hermosos y pensó que era buen negocio; y entonces les dijo que bueno, que sí que les daría la cena y el alojamiento a cambio de los huevos.

Bueno, empiezan los estudiantes a comer y como era gente joven y de buen humor, pues estaban diciendo bromas y chirigotas durante la cena; y la mesonera pues venga a reír, y se reía de las gracias que decían los estudiantes. Y ya, el que le había metido la cesta de huevos, la mira y le dice:

– ¡Sí, sí..., al freír será el reír!

Y claro, efectivamente luego sería el reír cuando se pusiera a cocinar huevos y viera que no había comprado a cambio más que los cascarones.

Llega la mañana, los estudiantes se despiden, se marchan y vuelta a caminar durante todo el día. Ese día pasaron bastante calor, la jornada era larga, y entonces, como no habían comido, pues al estudiante que le tocaba dar de cenar y alojamiento a los otros dos pues no se le ocurría ninguna treta para poderles dar de cenar. Pero vio que la gente iba a la iglesia porque el pueblo estaba en fiestas y seguramente pues celebraban alguna novena al santo patrón. Y entonces pues les dice a los otros:

– Bueno, vamos a la iglesia a ver si se nos ocurre algo.

Entonces llegaron a la iglesia, se colocaron al final de ella y oyeron que estaba el cura en el púlpito diciendo:

– Queridísimos hermanos, con gran sentimiento os tengo que comunicar que mañana no podrá haber función solemne porque el organista se ha puesto enfermo y entonces tendrá que ser una misa simple y no la celebración que se merecería nuestro santo patrón.

Esto, el estudiante que lo oyó le vino como un rayo de luz; y enseguida llama al monaguillo y le dice:

– Oye, dile al padre que yo soy organista.

Entonces el monaguillo va corriendo y le dice al oído al padre:

– Ahí hay un señor que dice que es organista.

Y entonces el párroco se dirige otra vez a los fieles y les dice:

– Amadísimos hermanos, por obra del Señor ha aparecido por estos contornos un forastero que es organista, así que lo que dije antes, ahora lo rectifico: mañana habrá misa solemne porque tendremos organista.

Y enseguida manda al monaguillo a decirle al muchacho, al estudiante, que no se vaya, que quiere hablar con él. Termina la novena y entonces baja el cura, ve al estudiante y le dice:

– ¿Es usted organista?

– Pues sí.

– ¡Hombre!, pues mañana nos gustaría que viniera a la misa que celebramos en honor del santo patrón.

– Pues sí, la verdad es que me gustaría venir pero es que, mire, nosotros somos estudiantes que vamos de paso, estamos escasos de dinero y la verdad es que, sintiéndolo mucho, no nos podemos quedar.

Y el párroco le dice:

– ¡No, no, hombre, no!, por eso no se preocupen. Ustedes ya saben, vayan; en la casa parroquial tienen ustedes cena y alojamiento. Así que no se preocupen. Y luego mañana, después de la misa, pues ustedes se pueden ya marchar.

Bueno, en eso quedaron. Los estudiantes se fueron, cenaron opíparamente allí con el cura y durmieron tranquilamente en buenas camas.

Y llega la mañana siguiente y entonces pues van los estudiantes allí, a misa mayor. Y entonces sube el cura allí unas escaleras, donde estaba el órgano, y le dice que se siente. El estudiante se sienta y le dice el cura:

– Bueno, pues toque usted algo para dar el tono y acompañar para que luego no desafine en la misa.

El estudiante venga a mirar allí el teclado: para un lado, para otro...

– Bueno, toque usted.

– ¿Yo? Si yo no sé tocar.

– ¿Cómo que usted no sabe tocar?

– Pues yo no, señor; yo no sé tocar.

– ¡Pero bueno!, ¿usted no me dijo anoche que era organista?

Dice:

– ¡No, hombre, no! Yo no le dije que era organista; yo le dije que era oreganista, es decir, que vendo oréganos.

Y así, con esa burla, siguieron su camino. El cura quedó corrido, no pudo celebrarse la novena y ellos llegaron a su pueblo habiendo comido y dormido las tres noches del camino.

Y colorín colorado, este cuento se ha acabado (19).

[Recogido el 8-8-95 a *Andrés Hernández Navajas* (Murcia)].

20. EL VIUDO Y LA CALAVERA

Esto eran dos amigos que habían: uno era un poco infeliz y el otro era más listo.

Y le dice el uno al otro, el tonto dice:

– ¿Sabes, amigo, que me ha salido mi mujer esta noche?

Y dice:

– ¿Cómo ha sido eso?

Y es que le había puesto una calabaza de calabaza en una higuera, y aquél pues se reía lo que era bueno con el infeliz.

Y luego le dice:

– Bueno, ¿y tú qué le has dicho?

Y dice:

– Bueno, ¡pues yo no le he dicho ná!

– Pues tú tienes que decirle algo. –Dice– Si te sale esta noche, ya sabes lo que tiés que hacer: decirle que qué quiere.

Y a la otra noche, el listo le vuelve a poner otra vez la calabaza de calabaza. Y le dice:

– ¿Y qué le digo?

– Pues tú le dices: mujer, que de parte de Dios que qué quieres.

Y entonces allá que va, a la noche. Hace la misma operación; y le dice:

– Bueno, mujer, de parte de Dios que qué quieres.

Y dice:

– Pues que vayas en cá la Torná y le pagues los piquillos de salvao que le debo.

Y allí se quedó (20).

[Recogido el 7-1-99 a *Francisca Almela Bermúdez* (Las Torres de Cotillas)].

21. LA PUERTA SOBRE LOS LADRONES

Esto era un matrimonio. Y se murió el padre y quedó una hija y la mujer, y entonces tenía que irse la mujer a trabajar.

Y un día se fue y dijo la hija que se iba con ella. Y dijo la madre:

– Pues bueno. Tráete la puerta pacá que yo me voy, que es tarde.

Conque ella se entretuvo y arrancó la puerta y la sacó, y se fue detrás de la madre. Y cuando ya la alcanzó, porque la hija no iba y la madre la esperó, llega allí y dice:

– ¡Ay, María!, ¿para qué te has traído la puerta? ¡Señor, mira que la puerta...!

– ¿Pues no me has dicho que me la traiga pacá? ¡Pues eso he hecho yo!

Cuando vieron un... ese de ladrones que venían por allí; y dijo la madre:

– Vamos a subirnos a este pino a ver si no nos ven y no nos hacen ná.

Conque se subieron al pino. Y estaban en la punta arriba del pino y los ladrones, buscando para hacer unas migas, se pusieron debajo el pino; allí hicieron una hornilla y allí se pusieron a hacer las migas.

Y al ratico dice la María:

– ¡Ay, mamá, que me meo, que yo me meo!

– ¡Ay, aguántate, María! ¿No ves que nos van a ver? ¡Madre mía!

– ¡No, que me meo!

– Bueno, pues mea gotica a gotica.

Conque gotica a gotica meó. Y los ladrones decían:

– ¡Mira el Señor cómo nos echa el aceite! ¡Y dicen que el Señor no quiere a los ladrones!

Al rato dice:

– Mamá, pues que yo me cago.

– ¡María, no me digas eso, hija mía! ¡Aguanta, que nos van a ver y nos matan!

– ¡Que no puedo!

– Caga cerullillo a cerullillo a ver si no te ven.

Conque entonces, cuando eso, dicen:

– ¡Mira, pues ya nos está echando el chorizo!

Pues bueno. Y entonces ya se lían y comieron. Y ellas estaban aguantando encima del pino.

Pero ya que estaban partiendo el dinero, ya que tenían allí siete u ocho filas de dinero partío, dice:

– ¡Mamá, que me se escapa la puerta!

– ¡Pero María!, ¿la puerta? ¿Cómo?

La cuestión es que dice:

– Yo dejo la puerta.

Dejó la puerta. Y iba pino abajo: «¡toronton-tón, torontontón, torontontón!», rompiendo ramas. Y ellos, que sienten aquel ruido, dicen:

– ¡El Señor antes nos ha echado el aceite y ahora nos mata!

Conque traspusieron corriendo y se dejaron el dinero allí. Y entonces la María se bajó corriendo y pilló tó aquel dinero. Y los ladrones desde lejos la veían, y uno, que era más valentón, dice:

– Yo voy, yo voy; yo no la dejo que se lleve el dinero

Y entonces fue y ende lejos le preguntaba:

– ¿Usted quién es? –porque él creía que era la Virgen.

Dice:

– Yo soy la tía Rapalenguas. ¿Quiere usted que le rape la lengua? Venga usted, venga usted que se la rape.

Conque se fue acercando a ver si podía quitarle el dinero. Y ella llevaba una cuchillilla que cortaba mucho. Y sacó la lengua y le pegó un corte, y se lió a echar sangre. Y él se fue adonde estaban los otros ladrones. Y los otros le decían:

– Si no hubieras ido... ¿No te dije que no fueras? Que esa es la Virgen, y como hemos robado nos va a matar.

Y se acabó el cuento con pan y pimiento (21).

[Recogido el 20-1-99 a *Adoración Cano Ginés*, natural de Serón (Almería)].

22. EL NOMBRE OLVIDADO

Pues esto era una vez una madre que le manda al hijo a comprar un kilo de harina a un pue-

blo que se llamaba Juntoalculo. Y le dio el dinero y le dice:

– Hijo, corre a por la harina.

Y va el hijo con su dinero en la mano saltando por el camino, diciendo (repitiendo el pueblo para que no se le olvidara):

– Juntoalculo, Juntoalculo...

Y de un pueblo a otro el camino era un poco largo, y él pues repitiéndolo. Y hay una acequia por medio, y cuando va a saltar la acequia se le olvidó el nombre. Dice:

– ¡Anda! ¿Dónde me ha dicho mi madre que fuera, que ya no me acuerdo? ¿Cómo se llamaba? ¡Pos ya no me acuerdo! –y se metió en la acequia a buscar lo que le había dicho su madre.

Y viene un hombre por allí y le dice:

– ¿Qué buscas, nene?, ¿qué estás buscando?

– Aquí se me ha caído, aquí lo tengo que buscar; aquí se me ha caído, aquí lo tengo que encontrar...

– ¿Pero qué se te ha caído?

Y él no decía lo que se le había caído, ná más que:

– Aquí se me ha caído, aquí lo tengo que encontrar...

Y el hombre se metió a la acequia. Y venía ya subiendo el agua: le llegaba el agua por las rodillas.

– ¡Venga, nene, dímelo que me llega el agua junto a las rodillas!

– Aquí se me ha caído, aquí lo tengo que encontrar...

– ¡Chacho, venga, venga ligero que me llega el agua junto a las rodillas!

– Y aquí se me ha caído y aquí lo tengo que encontrar, y aquí se me ha caído y aquí lo tengo que encontrar...

Y ya el hombre le llegaba el agua junto al culo; y dice:

– ¡Venga, nene, que me llega el agua junto al culo!

– ¡Juntoalculo me dijo mi madre!

Y echó a correr hasta Juntoalculo a comprar el kilo de harina (22).

[Recogido el 2-6-96 a *M.^a Nieves Fernández González* (Murcia)].

23. LOS CALZONCILLOS DEL NOVIO

Esto era un campusino, del campo. Y su madre pos era una campusina que viajaba al pueblo

y subía comida pa que comieran. Y entonces el hijo tenía novia en el pueblo. Y él allí, con el ganao en el campo: se iba por la mañana con el ganao, venía por la noche. Y entonces su madre le dice:

– Nene, mañana voy al pueblo, al mercao; voy a comprarte tela.

– Mama, ¿pa qué me vas a comprar tela?

– Pa hacerte unos calzoncillos.

– ¿Y pa qué me voy a comprar unos calzoncillos?

– Pa cuando te cases que lleves calzoncillos.

Y él pos siempre se iba, venía; y decía:

– Cuando me cosa mi madre los calzoncillos, me voy a poner unos y se los voy a enseñar a mi novia. ¡Verás qué sorpresa le voy a dar!

Y entonces, cuando se los termina su madre, se los pone y va a ver a la novia. Se pone los calzoncillos y va bajando por el pueblo y le da ganas de hacer de cuerpo:

– ¡Ay, madre mía!, ¿y dónde hago de cuerpo? –Entonces había un almendrero–. Allí debajo me voy a poner.

Y entonces se puso debajo, se quitó los pantalones y los calzoncillos. Y termina y se pone los pantalones. Y va a casa de la novia y dice, le dice a la novia:

– Te tengo que enseñar una cosa que vaya una cosa más chula que me ha compraó mi mama en el mercao.

– «¿Qué irá a enseñarme este hombre?».

Y él decía que le iba a enseñar una cosa que su mama le había compraó en el mercao.

Y salta la novia y dice:

– ¡Venga, enseñámelo!

– Mira, mira pabajo.

Entonces mira la novia pabajo y dice:

– ¡Sinvergüenza, eres un sinvergüenza! ¡Lo que nos ha enseñao...! ¡Hala!

– ¡Tonta, si son unos calzoncillos que mi madre me ha hecho!

– ¿Dónde están los calzoncillos? ¡Yo no veo calzoncillos ningunos!

Y mira pabajo y dice:

– ¡Ay, que me los he dejao colgaos en el árbol! (23).

[Carmen Martínez Lisón (Alcantarilla)].

24. LA COMUNIÓN DEL GITANO

Esto eran dos gitanos que estaban en la puerta de la iglesia. Y le dice uno al otro:

– Oye, vamos, que el cura está repartiendo.

Y se va. Y claro, llega a tomar la comunión y, ¿por qué no?, al cura le dio gana cagar. Y se fue tan deprisa a limpiarse el culo que se dejó una miajica en el dedo. Y claro, llega, le da la comunión; y le dice al compañero:

– Oye, eso de la comunión, ¿qué es?

Y dice:

– Pues eso es el cuerpo de Cristo.

– Pues a mí se ve que me ha tocao la parte del culo, ¡porque echa un gusto a mierda! (24).

[Recogido el 7-1-99 a *Francisca Almela Bermúdez* (Las Torres de Cotillas)].

25. LA CABRA MONTÉS

Una señora tenía tres hijas y mandó una a por una lechuga a la huerta, y allí había una cabrica. Y dice la hija:

– Vezte de mi huerto, que voy a coger una lechuguica pa hacer de almorzar.

Y dice la cabrica:

– *Yo soy una cabra montés,
que de una topazo mato a tres
y de una corná a cien.*

La muchacha se fue llorando a su casa y cuando llega le dice la hermana:

– ¿Qué te ha pasao?

Y dice la otra:

– Que una cabra no me deja coger la lechuga.

Y dice la hermana:

– Verás cómo voy yo y verás cómo sí la echo.

Y llega la hermana y dice:

– Cabrica montés, vezte de mi huerto que voy a coger una lechuguica pa hacer de almorzar.

Y dice la cabrica:

– *Yo soy una cabra montés,
que de una topazo mato a tres
y de una corná a cien.*

Claro, la muchacha se fue llorando a su casa. Y le dice la otra hermana:

– Pues verás cómo yo voy y sí cojo la lechuguica.

Al ir se encontró una hormiga. Y le dice:

– ¿Adónde vas, muchacha?

Y dice:

– A coger una lechuguica pa hacer de almorzar. Pero hay una cabra montés y seguramente no me va a dejar cogerla, porque a mis otras hermanas no les ha dejado y puede que a mí tampoco.

Y dice la hormiga:

– ¿Qué me das si la echo yo?

Y dice la muchacha:

– Una fanega de trigo.

Y dice la hormiga:

– Eso no coge en mi costalico ni lo muele mi molinico.

– Pues entonces te doy cinco granos.

Y dice:

– Eso tampoco coge en mi costalico ni lo muele mi molinico.

La hermana dice:

– Pues te doy un grano.

Y dice:

– Eso sí coge en mi costalico y lo muele mi molinico.

Y entonces dicen:

– Venga, vamos.

Y cuando llegan al huerto le dice la hormiga a la cabra:

– Vezte del huertecico que voy a coger una lechuguica pa hacer de almorzar.

Y dice la cabra:

– *Yo soy una cabra montés,
que de una topazo mato a tres
y de una corná a cien.*

Y dice la hormiga:

– *Y yo soy una hormiga del hormigal,
que me subo a la pata arriba, a la pata arriba,
y te doy un picotazo en el culo y te hago saltar.*

Y eso hizo. De pronto, la cabra venga dar grazníos y grazníos y grazníos, que no podía estar allí, y tuvo que saltar. Y entonces la muchacha cogió su lechuguica y se fue a su casa cantando y riendo (25).

[Recogido el 7-1-99 a Antonia M.^a López García, natural de La Solana (Almería)].

26. EL GARBANZO PERDIDO

Un pajarito fue a un garbanzal, cogió un garbancico y subió a un peral. Se comió la mitad, la otra mitad se le cayó, y se bajó. Buscar, buscar y no la encontró. Y fue:

– Amo del peral, arranque usted su peral para yo mi medio garbancico hallar.

Dice:

– Yo no arranco mi peral.

– Justicia, aprehende al hombre, para que el hombre arranque su peral para yo mi medio garbancico hallar.

– Yo no aprehendo al hombre.

– Rey, aprehende a la justicia, para que la justicia aprehenda al hombre, para que el hombre arranque su peral, para yo mi medio garbancico hallar.

– Yo no aprehendo a la justicia.

– Reina, aprehende a tu rey, para que tu rey aprenda a la justicia, para que la justicia aprenda al hombre, para que el hombre arranque su peral, para yo mi medio garbancico hallar.

– Yo no aprendo al rey.

– Rata, róele a la reina el manto, para que la reina aprehenda al rey, para que el rey aprehenda a la justicia, para que la justicia aprehenda al hombre, para que el hombre arranque su peral, para yo mi medio garbancico hallar.

– Yo, no.

– Gato, mata a la rata, para que la rata le roa a la reina el manto, para que la reina aprehenda al rey, para que el rey aprehenda a la justicia, para que la justicia aprehenda al hombre, para que el hombre arranque su peral, para yo mi medio garbancico hallar.

– Yo no mato a la rata.

– Perro, mata al gato, para que el gato mate a la rata, para que la rata le roa a la reina el manto, para que la reina aprehenda al rey, para que el rey aprehenda a la justicia, para que la justicia aprehenda al hombre, para que el hombre arranque su peral, para yo mi medio garbancico hallar.

– Yo no mato al gato.

– Lobo, mata al perro, para que el perro mate al gato, para que el gato mate a la rata, para que la rata le roa a la reina el manto, para que la reina aprehenda al rey, para que el rey aprehenda a la justicia, para que la justicia aprehenda al hombre, para que el hombre arranque su peral, para yo mi medio garbancico hallar.

– Yo, no.

– Leño, mata al lobo, para que el lobo mate al perro, para que el perro mate al gato, para que el gato mate a la rata, para que la rata le roa a la reina el manto, para que la reina aprehenda al rey, para que el rey aprehenda a la justicia, para que la justicia aprehenda al hombre, para que el hombre arranque su peral, para yo mi medio garbancico hallar.

– Yo, no.

– Agua, apaga el leño, para que el leño mate al lobo, para que el lobo mate al perro, para que el perro mate al gato, para que el gato mate a la rata, para que la rata le roa a la reina el manto, para que la reina aprehenda al rey, para que el rey aprehenda a la justicia, para que la justicia aprehenda al hombre, para que el hombre arranque su peral, para yo mi medio garbancico hallar.

– Yo no hago eso.

– Vaca, bébete el agua, para que el agua apague el leño, para que el leño mate al lobo, para que el lobo mate al perro, para que el perro mate al gato, para que el gato mate a la rata, para que la rata le roa a la reina el manto, para que la reina aprehenda al rey, para que el rey aprehenda a la justicia, para que la justicia aprehenda al hombre, para que el hombre arranque su peral, para yo mi medio garbancico hallar.

– Pues yo me beberé el agua.

Dice el agua:

– Pues yo apagaré la lumbre.

Dice la lumbre:

– Pues yo encenderé el leño.

Dice el leño:

– Pues yo mataré al lobo.

Dice el lobo:

– Pues yo mataré al perro.

Dice el perro:

– Pues yo mataré al gato.

Dice el gato:

– Pues yo mataré al ratón.

Dice el ratón:

– Pues yo roeré a la reina el manto.

Dice la reina:

– Pues yo aprehenderé al rey.

Dice el rey:

– Pues yo aprehenderé a la justicia.

Dice la justicia:

– Pues yo aprehendo al hombre.

Dice el hombre:

– Pues yo arranco mi peral para tu medio garbancico hallar (26).

[Recogido el 20-1-99 a *Adoración Cano Ginés*, natural de Serón (Almería)].

DATOS ACERCA DE LOS NARRADORES

Almela Bermúdez, Francisca: Nació el 26-5-34. Reside en Las Torres de Cotillas y ha vivido también en San Pedro (Albacete). No tiene estudios.

Cano Ginés, Adoración: Nació el 2-4-25 en Serón (Almería), donde sigue viviendo. No tiene estudios. De profesión, S. L.

Carrasco Sarabia, José: Nació el 21-1-49 en Alhama de Murcia. Ha vivido también en Barcelona y actualmente reside en Las Torres de Cotillas. Tiene estudios de Formación Profesional y su oficio es el de planchista industrial.

Fernández González, M.^a Nieves: Nació en Murcia, en 1965. Profesión: S. L. Oyó el cuento a su padre.

González Pérez, Josefa: Nació, en 1930, en Murcia. Profesión: S. L.

Hernández Navajas, Andrés: Nació el 5-3-24 en Condado de Castilnovo (Segovia) y vivió su infancia y juventud en pueblos de la provincia de Badajoz y Córdoba. Es maestro jubilado. En la actualidad reside en Murcia.

López García, Antonia M.^a: Nació el 3-5-27 en La Solana (Almería) y reside en Vélez Blanco (Almería). Está jubilada y no tiene estudios.

Martínez Lisón, Carmen: Nació el 31-8-46 en Alcantarilla y reside en Las Torres de Cotillas. No tiene estudios. Profesión: S. L. Afirma que el cuento se lo contó su padre en la cocina de su casa. Su título es “El campusino”.

Mateos Rubio, Josefa: Nació el 25-10-34 en Los Pulpites, pedanía de Las Torres de Cotillas, donde ha vivido siempre. No tiene estudios. Profesión: S. L.

Romero Martínez, Antonia: Nació el 20-1-30 en Las Torres de Cotillas, donde reside en la actualidad. Profesión: S. L. Escuchó el cuento a su familia. Según la narradora, “la moraleja del cuento es que hay que compartir todo y no ser avaricioso y despreciar a la gente”.

Ruiz Torres, Encarna: Nació en 1929 en Barqueros (Murcia). Vive en Javalí Nuevo (pedanía de Murcia). Profesión: S. L.

Villalobos Núñez, Carmen: Nació el 16-6-54 en Talavera La Real (Badajoz). Ha vivido también en

Barcelona y actualmente reside en Las Torres de Cotillas. Tiene estudios primarios. Profesión: S. L. Afirma que el relato se lo contó su padre cuando era niña y que los hechos que narra son reales.

NOTAS

(1) Tipo 4: “Llevando al embustero que se finge enfermo”, seguido del 30: “El zorro engaña al lobo y cae al foso”, Aarne (1995).

(2) Tipo 123: “El lobo y los cabritillos”, Aarne (1995).

(3) Tipo 211: “Los dos asnos”, Aarne (1995).

(4) Tipo 311B*: “La bolsa cantante”, Aarne (1995).

(5) Tipo 313C: “La muchacha de ayudante en la buida del héroe” (con el episodio de La novia olvidada), Aarne (1995).

(6) Tipo [480A]: [Las dos hermanastras], Camarena (1995-2003).

(7) Tipo 751A: “La campesina es transformada en pájaro”, Aarne (1995). Se trata de un cuento inédito en España.

(8) Tipo 756E*: “La caridad recompensada”, Aarne (1995).

(9) Tipo [760E]: “Ánima en pena hasta la restitución de lo robado (o cumplimiento de lo encargado)”, Camarena (1995-2003).

(10) Tipo *831B: Boggs (1930).

(11) Este relato es, en realidad, una leyenda.

(12) Cf. tipo [900D]: “El pícaro chasquea a la burlona del balcón”, Camarena (1995-2003).

(13) Tipo 1000: “El trato de no enojarse”, Aarne (1995).

(14) Tipo 1215: “El molinero, su hijo y el asno”, Aarne (1995).

(15) Sin referencias bibliográficas.

(16) Tipo 1376C*: “Los nombres combinados”, Aarne (1995).

(17) Tipo *1424: Boggs (1930).

(18) Tipo [1503A]: “Escaleras arriba, escaleras abajo”, González Sanz (1996).

(19) Cf. tipo 1526A: “La cena ganada por un truco: otra persona debe pagar”, Aarne (1995).

(20) Cf. tipo 1575*: “El pastor listo”, Aarne (1995).

(21) Tipo 1009: “La vigilancia de la puerta”, seguido de 1653: “Los ladrones debajo del árbol”, Aarne (1995).

(22) Tipo 1687: “La palabra olvidada”, Aarne (1995).

(23) Sin referencias bibliográficas.

(24) Tipo *1690: Boggs (1930).

(25) Tipo 2015: “La cabra que no quiso ir a casa”, Aarne (1995).

(26) Tipo 2030A: “La hormiga siembra garbanzos”, Aarne (1995).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AARNE, Antti y THOMPSON, Stith (1995): “Los tipos del cuento. Una clasificación”, Traducción de F. Peñalosa, *FF Communications*, 258, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

BOGGS, Ralph S. (1930): “Index of Spanish Folktales”, *FF Communications*, 90, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1995-2003): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español* (4 vols.), Madrid y Alcalá de Henares, Gredos y Centro de Estudios Cervantinos.

GONZÁLEZ SANZ, Carlos. (1996): *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología.



I.- SALOMÉ. DE LA BIBLIA A LA LEYENDA Y LA ÓPERA

Resulta curiosa la coincidencia en la programación de tres óperas asociadas a leyendas medievales o referencias bíblicas. “Parsifal” en el Liceo de Barcelona y “Lohengrin” en el Teatro Real de Madrid, son las obras wagnerianas cuyo tema central es el Grial, el Cáliz donde se recogió la sangre de Cristo. “Salome” de Richard Strauss (libreto de Oscar Wilde), representada junto con “Erwartung” de Schönberg en el Euskaldun de Bilbao, en la Temporada de la ABAO, tiene su origen en la Biblia que cuenta como la hija de Herodias consigue de su padrastro la entrega de la Cabeza del Bautista. Los dibujos de Audrey Bearsdale que ilustran la obra dramática de Wilde, la han prestado una significación plástica que se ha impuesto como un icono junto con el cuadro de Gustave Moreau. Estas tres óperas tienen una significación religiosa nada convencional.

El origen de la historia de Salomé se encuentra en los Evangelios. Concretamente en San Mateo 14, 3–11 y San Marcos 6, 17–29. En ellos se responsabiliza fundamentalmente a Herodias de la siniestra petición de la joven, de la que ni siquiera se cita el nombre. Será luego la literatura la que cree su leyenda, acogida por las artes plásticas. A los citados Moreau y Bearsdale cabría añadir, por ejemplo Gustav Klimt, Flaubert primero, después Massenet Huysmans y, claro está, Oscar Wilde, cuyo texto dramático sirve de libreto, con ciertas modificaciones para la partitura fulgurante y morbosa de Richard Strauss. El personaje, Salomé, virgen de 16 años es deseada por su padrastro, Herodes, casado con la esposa de su hermano al que ha hecho matar, y por el joven Narraboth que se suicida en la imposibilidad de conseguirla. A su vez la joven se enamora —una pulsión inmediata— de Yokanaan que la rechaza. “Quiero besar tu boca, Yokanaan”. Ante la negativa del Profeta a sentirse contemplado o tocado por Salomé serán los labios muertos los que vulnere en un necrófilo orgasmo, al que seguirá su muerte. Eros–Tanatos, el dúo constante en las historias de amor que sólo pueden cumplirse con la extinción física.

Se han escrito cientos de páginas sobre la historia–leyenda de Salomé e incluso de la propia Ópera de Strauss. Decadentismo, simbolismo, preciosismo formal de la escritura wildeana. De un barroquismo exacerbado. Las implicaciones freudias

se han acumulado para intentar explicar el origen de esa pasión maldita. Wilde ha sabido comprimir el drama con una estructura muy precisa en los conflictos de los personajes, diálogos Yokanaan–Salomé, Herodes–Salomé (escena inicial) para crear esa atmósfera lívida, monólogo final que equivale a una confesión personal sobre el deseo, paradójicamente, formulado desde la inocencia mortífera de ese personaje adolescente. Yokanaan rechaza a la mujer, culpable según él de todos los males del mundo. Tampoco es un personaje simpático. Su pureza, según el texto, es fanática y violenta. No predica el amor espiritual sino una especie de forzada castidad que puede llegar a la castración. Herodias resulta un personaje secundario aunque su corrupción se vislumbra, Herodes es taimado, cobarde y lujurioso y el pobre Narraboth una víctima de la belleza de Salomé. Los judíos que discuten forman un telón de fondo peculiar de un drama individual en su plasmación y colectivo en su proyección como mito.

La ABAO en la estupenda Sala del Euskaldun bilbaíno ha representado esta ópera, en programa doble con “Erwartung” de Schönberg, un excepcional monodrama de media hora de duración, en el que igualmente existe el diálogo del amor y la muerte. La mujer busca, en un bosque sombrío, a su amado. Encuentra el cadáver pero ¿se trata de una pesadilla? ¿Ha sido ella la que lo ha matado y se ha sumergido en una patológica neurosis? Freud está igualmente presente, y la luna con su capacidad de transformar lo real y sacar el subconsciente a relucir. El montaje de Emilio Sagi prescinde del bosque y resuelve la acción en interiores con objetos simbólicos, bien escogidos, sustitutivos de las indicaciones del libreto. Fue bien interpretada por la Orquesta Sinfónica de Bilbao y su director Juanjo MENA y una excelente cantante–actriz, Adrienne Dugget.

La luna y su maleficio también está presente en “Salomé”. Aquí Sagi estiliza la acción pero respeta el tiempo histórico, con un carácter simbólico y un juego de espacios muy notable. Hace llegar con nitidez la acción dramática, incluida una discutible visión de la famosa danza de seducción, más como expresión corporal que como baile, y deja a los intérpretes, (excelentes Valeria Stenkina, Robert Hale, Anne Gjevang, Udo Holdorf) expresar con su voz y sus gestos este drama de sexo y muerte del que caben todo tipo de interpretaciones. Una vez más, un espectáculo del año 2005 ha hecho actual esta leyenda procedente de la Biblia y que ha inspi-

rado a creadores diversos en la pintura, la literatura, la ópera, el teatro dramático, y el cine. Así los mitos perviven a través de los tiempos.

II.- EL GRIAL EN LA DRAMÁTICA MUSICAL WAGNERIANA

La coincidencia en fechas de “Lohengrin” y “Parsifal” en el Real y el Liceo nos trae de actualidad la leyenda del Grial. Curiosamente ambas óperas se habían representado hace poco tiempo de forma inversa, con montajes distintos y repartos con algunas coincidencias, Plácido Domingo y Matti Salminen figuraban en los dos “Parsifal”. Ambos espectáculos han tenido llenos absolutos, a pesar de que su duración no es la usual en estos tiempos. “Lohengrin” parte de una epopeya medieval de autor anónimo, escrita entre 1283 y 1288, mientras que las referencias al Grial nacen del relato de Chretien de Troyes “El Cuento del Grial” de finales del Siglo XII y se extiende con Wolfran von Eschembach y tantas otras derivaciones. El Caballero del Cisne, llegó al Siglo XV desde varios textos franceses, provenzales, alemanes y hasta españoles, el titulado “La Gran Conquista de Ultramar” con referencias incluso a Las Cruzadas y Godofredo de Bouillon. En el número de “L’Avant Scene de L’Opera” dedicado a “Parsifal” figura en la portada una ilustración para una Edición de la Stoire del Santa Graal de Robert de Boron, Siglo XV, en una mesa redonda, en la que reconocemos al Rey Arturo, a Galaad, Lancelot, Gawain y el propio Parsifal (Perceval). Son, pues, estas dos óperas originadas por un mito que ha llegado incluso al cine en la tercera película de Indiana Jones titulada “La Última Cruzada” en cuya secuencia más importante hay que saber elegir el Cáliz que verdaderamente ha contenido la Sangre de Cristo entre un gran número que se ofrece. Este mito, esta Leyenda del Grial la recoge Wagner de forma inversa “Lohengrin” es muy anterior a “Parsifal” y en ella el Caballero del Cisne manifiesta ser su hijo, abandonando cruelmente a la pobre Elsa que cometió la indiscreción (absolutamente perdonable) de preguntar su nombre y su origen, algo que se le había prohibido.

Este comportamiento misógino de Lohengrin, quizás pudiera parecer comprensible en un contexto de cuento gótico, un tanto absurdo, pero a la vez atractivo, en el que Wagner sitúa la historia. Curiosamente el montaje de Gota Fiedrich, de 1990, no rompe, como ha ocurrido en otras producciones de su autoría, la línea dramaturgia correcta, aunque si la escenografía, que se basa en volúmenes geométricos y se prescinde de signos como el propio Cisne, sustituyéndolo por la creación de una atmósfera espacial, matizada por la luz y el color generalmente fuerte y oscuro, y una moderna dirección de actores. A estos efectos la interpretación

de Waltraud Meier en el personaje más interesante de la obra, la Maga Ortrud, es una creación tanto en los momentos de acción, como en los que permanece quieta y silenciosa con un enorme despliegue de energía. Su canto es algo más que una exhibición vocal, expresando todos los sucesivos estados de ánimo, acompañado además de una gestualidad tan sobria como variada y un aspecto físico diferente en los momentos de triunfo y en los de derrota. Curiosamente el doble conflicto de “Lohengrin”, la relación amorosa del Caballero del Cisne y Elsa, y la lucha por el poder desde Ortrud y Telramund revivió en una memorable versión de concierto dirigida por Seymor Bychkov a la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, el Coro Nacional Checo y unos magníficos solistas. Cuando la música y las voces son expresivas, el drama vive, aunque se prescinda de la escena. Son casos muy excepcionales en los que se consigue esta teatralidad, y esta “Lohengrin” fue uno de ellos.

En el “Parsifal” del Liceo, el montaje de Nikolaus Lenhoff era más arriesgado, no sólo en la escenografía gris y degradada, un muro en el Acto I, una rampa en el II que tenía significación de pesadilla, un mundo cerrado y exangüe, en el que moraban los grises y cenicientos Caballeros del Grial, una vía de tren al final que conducía no se sabe dónde, sino también en la concepción global del mito.

Para el Director de Escena no hay nada positivo en estos Caballeros, secta cerrada, misógina, el personaje de Kundry como oposición relevante y estéril. Al final la lanza recuperada por Parsifal en el Castillo de Klingsor, también exento plásticamente de voluptuosidad, no sanará al Rey Amfortas, le ocasionará la muerte, puede ser que el único descanso posible, Kundry no morirá y marchará a ese nuevo espacio que se vislumbra, seguido de Parsifal, que tampoco permanecerá como sacerdote del Grial, y de otros Caballeros. La religiosidad tan contradictoria de la obra, su carácter de Festival sagrado se violenta, sin cambiar una sola nota, una sola palabra. Entre las numerosas y plurales puestas en escena de la ópera final de Wagner, la de Lenhoff tal vez no sea la más audaz formalmente, pero sí una de las que intentan una versión muy personal de ese mito que tanta tinta ha hecho correr, incluso desde su apropiación, por el nacional-socialismo, del concepto de “sangre pura” que impregna la obra.

Esta versión del Liceo, bien dirigida por Sebastián Weigle, tuvo una interpretación vocal y actoral cercana del logro total. Plácido Domingo a sus 64 años demostró que es un fuera de serie, supo ser el Parsifal juvenil y atolondrado del primer acto, el luchador del II cuando siente la tentación del deseo y el purificado y sereno poseedor de la lanza en el III. De voz y gesto prácticamente perfecto, como

Violeta Urmana, espléndido Kundry y la majestad y la grandeza de una Matias Salminen, Gurnemanz emocionante, verdadero conductor de los sucesos en sus largos monólogos narrativos.

Así el Grial, una de las grandes leyendas de la civilización occidental, toma una nueva vida en este principio del Siglo XXI. Representaciones de nivel internacional, con repartos de gran calidad, desde una visión dramática y escénica que atiende a todos los aspectos de las obras, no olvidando que la música es el apoyo esencial del todo. Los paralelismos con la situación presente pueden hacerlos los espectadores, desde su propia libertad de elección, como lo han hecho, por su arte, los responsables de la puesta en escena. En toda obra artística se funden el consciente y el subconsciente de su autor y buscar éste último, no sólo es perfectamente lícito, sino deseable, siempre que no se destruya la idea primigenia que dio lugar a ella. Wagner es lo suficientemente complejo, la contradicción entre su vida y su obra en materia de sexualidad, por ejemplo lo prueba, para ofrecer interpretaciones diversas e incluso opuestas. El arte del pasado, así, no es algo estático y momificado, sino que se encuentra en continua evolución. Antes de Freud ¿podían verse las obras de teatro desde una perspectiva psicoanalítica? Las técnicas de interpretación son cada vez más ricas y plurales. El Grial, los Caballeros de la Tabla Redonda, Perceval, Lohengrin... Forman parte de ese sustrato cultural, en el que se mezcla lo real con lo onírico, que sigue nutriendo la imaginación y la memoria de varias generaciones.

III.- DEL HAMLET HISTÓRICO AL SURREALISMO

Desde Saxo el Gramático, autor de la Crónica Básica de 1534 que contaba la historia de Hamlet, también llamado Amleth o Hamlode, que comprobó que su padre fue asesinado por su hermano, casado a su vez con su madre, esta se ha repetido en numerosas ocasiones y con derivaciones de todo tipo en sagas de los siglos posteriores, se llega a Shakespeare con esa obra "Hamlet" tan genial como irregular, en su lógica y estructura. Es uno de los hitos de la civilización occidental y el personaje, uno de los más misteriosos y contradictorios. Todo actor que se haya preciado de serlo lo ha encarnado, y todo director de escena ha puesto en pie su versión de esta obra abierta, susceptible de ser contemplada según las circunstancias sociales, políticas y culturales del país en donde se representa. La famosa frase "Hay algo en Dinamarca que huele a podrido" tiene una significación política para reflejar situaciones paralelas y el contexto filosófico es una fuente extraordinaria como la historia de amor y locura que protagonizan Hamlet y Ofelia,

los crímenes y la venganza, y la propia existencia del Teatro como palanca para conocer la verdad.

Por breves días se ha presentado en Madrid, en su Teatro Español abierto ahora a todas las experiencias y a espectáculos foráneos de prestigio, un montaje excepcional. "Hamlet Dreams" que nos revela a un director de escena ucraniano Andriy Zholdak y a un grupo de actores de características físicas plurales, niñas, ancianos, muchachas esbeltas, galanes, mujeres gruesas, etc. pero dotados de una organicidad, en la tensión de la inmovilidad o en la acción, impresionante. En un espacio austero y complejo, con multitud de objetos significativos (relojes, toallas, barreños, maletas) se pasa de las primeras escenas, cuadros plásticos, a un creciente dinamismo que culmina en una catarsis final vertiginosa y espectacular. Con una disciplina admirable los actores ocupan de forma inverosímil un espacio, se transforman físicamente y cambian de vestuario con rapidez insólita y nos dan una visión de "Hamlet" surrealista en muchas de las imágenes, y en cierta forma receptiva de las estéticas teatrales, desde Stanislavsky a Meyerhold, pasando por los maestros más contemporáneos, pero desde unos personajes incontestables.

Este Hamlet de la leyenda se plasma en un flujo de acciones, simbólicas y de ruptura de tiempos, el tren como signo omnipresente, que parten de los personajes shakesperianos y de la visión particular del director de escena. Las niñas de blanco, la niña de negro, llamados Ángeles, los lobos, el perro, el hombre murciélago, las diversas mujeres, sexualidad normal y travestida, delirio y locura. El agua como fuente de limpieza de un mundo corrupto. Pocas palabras, música continuada, una especial coreografía en momentos, una expresión corporal acentuada en otros. Un flujo que fascina y que traslada el Hamlet soñado por cada uno a contrastar con el que se nos ofrece. Una prueba más de la posibilidad de transformación y nueva percepción enriquecedora de las leyendas. Shakespeare catalizó las sagas y les dio genial forma. Andriy Zholdak, como antes hicieron otros creadores, ha creado una nueva visión imagenica que, sin romper la obra, en su totalidad, la reconduce a su propio sentido artístico.

IV.- EL BURLADOR Y SU APOTEOSIS. UN APÉNDICE PECULIAR.

Don Juan. Tirso, Zorrilla, Mozart. Precedentes múltiples, leyendas inmortales. Un "Don Giovanni" de lujo en el Teatro Real que no llega a funcionar del todo. Puesta en escena de Luis Pasqual, trasladando la acción a Sevilla años 40, postguerra española, con espectacular escenografía en Enzo Frigerio. Paredes degradadas, carrusel, coches de

esa época, bicicletas, panteón, caballo en el que Don Giovanni va al infierno con el Comendador. Final con NO-DO y rodaje que no dice mucho ¿no es la ópera mozartiana una metáfora del deseo y la trasgresión sexual? ¿Por qué el realismo y la acumulación? Esos dos días negros para el Burlador no se concretan bien en la escena.

Víctor Pablo y la interpretación musical: camerística, matizada, pero falta de brillantez, necesitaba una orquesta buenísima, con detalles sin cuajar del todo. Cantantes españoles. Carlos Álvarez, un Don Giovanni de una pieza, con voz hermosa pero un

tanto monocorde. María Bayo irregular con momentos muy bellos y sentidos, y otros más ásperos. José Bros magnífico en sus arias, María José Moreno, vivaz Zerline... No fue redonda esta representación, ¿lo es alguna vez?, fue un esfuerzo para dar una nueva visión de esa leyenda convertida en una ópera magistral y difícilísima. Hoy la pulsión del deseo, el contraste con el amor, es toda una filosofía. Don Giovanni, Don Juan, engaña, pero no ejerce violencia directa. Es el mito complejo que siempre está de actualidad y que desafía con su esencialidad musical y dramática (jocoso como adjetivo) a los grandes artistas del pasado y del presente.



ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS TOQUES DE PERCUSIÓN EN LA TRADICIÓN MUSICAL ASTURIANA (1)

Julio Sánchez-Andrade Fernández

Los instrumentos de percusión (idiófonos y membranófonos) son parte esencial en la interpretación del repertorio tradicional asturiano. El cometido de estos instrumentos en la coordinación de los bailes y las danzas –referido al papel que desempeñan para ayudar a los bailarores a marcar el *tempo*–, la forma de acompañar el instrumento solista –secundándolo en el ejercicio de su labor sin menoscabo de su función principal–, y el protagonismo de los diferentes instrumentos empleados –ya que siempre recae sobre uno de ellos la misión preferente–, son los asuntos principales que se tratan en este artículo.

1. LA PERCUSIÓN COMO ELEMENTO COORDINADOR DEL BAILE Y LA DANZA

Una de las principales tareas de los instrumentos de percusión en la música tradicional –también desempeñan otras importantes– es acompañar y coordinar los movimientos de los bailarores, quienes, fundamentalmente, tratan de divertirse y relacionarse, por lo que, en origen, no existía la necesidad de que todos los que formaban parte de la fila (2) hiciesen los movimientos de una manera totalmente sincronizada; esa exigencia surgió más tarde, cuando los grupos folklóricos comenzaron a ensayar movimientos coreográficos con el propósito de realizar un espectáculo. Ya se trate de una coreografía para una exhibición o de un baile realizado con el propósito de alternar y solazarse los participantes, la percusión –acompañando a la voz o a un instrumento melódico– es quien indica a los bailarores cuál es el pulso, el *tempo* y qué parte deben bailar y cuándo se cambia a la siguiente.

Es importante establecer una diferencia entre el baile y la danza. El carácter más improvisado del baile parece necesitar de los toques de percusión, no sólo para llevar el ritmo, sino sobre todo para señalar cambios de parte y organizarlo, mientras que la danza al estar más ordenada de antemano no depende de la misma manera de esos toques:

Quisiera distinguir entre danza y baile. La danza es una forma organizada, previa, y el baile es una forma improvisada. La percusión suele estar más dirigida, suele tener más contenido hacia las formas en baile que hacia las formas en la danza. Digamos que las formas improvisadas necesitan de un

punto común, para que cualquier persona que esté en ese momento bailando, ajena a cualquier otra persona, tenga ese nexo en común que es lo que le va a dar el núcleo al baile. Cualquier tipo de danza de rueda nunca lleva percusión, son los propios danzantes los que participan de la melodía y de la danza. Sólo es mantener un ritmo.

(Fernando de la Puente Hevia. 38 años. Gijón, 31 de enero de 2001)

El mismo informante comenta que algunas agrupaciones folklóricas que recuperaron bailes tradicionales no siempre respetaron los códigos de la percusión como coordinadora de los movimientos y cambios de los bailarores, sino que inventaron otros nuevos que no correspondían con aquellos:

Lo que hicieron todos los grupos que se unieron para hacer folklore fueron un tipo de reelaboraciones que no tenían nada que ver entre la relación que había entre la percusión y el baile, o sea, daban cambios ajenos a la percusión. Un director, dentro de un grupo de baile lo que hacía era unos cambios que no correspondían a esa percusión, lo que de alguna manera hicimos fue que esa percusión volviera a tener el protagonismo adecuado, que el bailaror interpretara esa percusión.

(Ídem)

La pareja de gaita y tambor

Cuando la pareja de gaita y tambor acompaña a los bailarores, según algunos tamboriteros, es este último instrumento el que da los avisos para cambiar de parte del baile, incluso algunos informantes entrevistados se quejan de que a veces los bailarores van con la gaita en vez de seguir las indicaciones del tambor. Ciertos comentarios de *Milio el Torneru* dan idea de lo que para los músicos es la delicada labor de acompañar a un grupo de baile: debido a la importancia de la percusión como coordinador y organizador de los pasos y cambios (3), no debe abusarse de los adornos (4), ya que podrían confundir a los bailarores:

Ahí tienes lo trascendental que ye el tambor pal baile, ye el que te marca en el aru; lo que no pues ye abusar del aru cuando tas to-

cando pa bailar, porque despistes al bailador. El aro marca los cambios de parte y procurar que te cojan el toque que diste allí pa que no pierdan el pasu, pa que no se equivoquen de pie, porque a lo mejor en vez de entrar con la derecha éntrente con la izquierda.

(Emilio Fernández Cadavieco, *Milio el Torneru*. 52 años. Oviedo, 15 de septiembre de 2001)

También diferencia el entrevistado la forma de tocar en pareja para amenizar o para acompañar a los bailadores, a su vez muy distinto de tocar formando parte de una banda de gaitas:

Ye una cosa personal tuya, porque tas tocando con una pareja y ye más de adorno, lo que tú veas conveniente hacer, no estás limi-tau, sin embargo pa bailar, no, porque despistes al bailador. Tien que estar todo medido y controlao y tenerlo calculao, como des mal el cambio, te despistes, lleves mal el ritmo o diste mal el cambio, metiste la gamba. La sensibilidad que falta hoy día de tocar al tambor pa bailar... Con too esto de les bandes, los chavales, hay la mentalidad de la banda. La mentalidad de la pareja de bailar, ahí ya ye otra.

(Ídem)

Otros informantes consideran que la gaita asume el papel protagonista –acompañada por el tambor– en la coordinación del baile. Además, parece que a lo largo del tiempo ha habido variaciones respecto al cometido de la gaita y el tambor, ya que los bailes se fueron coreografiando e incorporando elementos de los que carecían anteriormente:

Cuando se toca con bailarines y acompañan la gaita y el tambor, teóricamente debería mandar la gaita, acompañada por el tambor, y los bailarines tienen que adaptarse a eso, pero a partir de la posguerra, a través de la famosa organización la Sección Femenina, que fue cuando [se] empezó a cuadrar todos los bailes, es decir, tantos pasos para un lado o para otro, vuelta, o sea, empezaron a estructurar, no dejando libertad de acción al bailarín, sino a estructurar para hacer una coreografía de baile, pues entonces ya más bien la gaita y el tambor tuvieron que empezar a adaptarse a los bailarines.

(Manuel Durán García, *McNolín*. 34 años. La Corrada, 13 de enero de 2001)

Según otro de los informantes, cuando para acompañar un grupo de baile también hay pande-reteras, son ellas quienes asumen el protagonismo para dar los avisos de cambio a los bailadores, pero, en su ausencia, la gaita o incluso el tambor es

quien desempeña tal cometido mediante acentos claros, bien audibles:

Hay sitios que dicen que manda la gaita, pero a mí paezme que, como van con la pandereta, cuando toca la pandereta, tan [los bailadores] más pendientes de... como los bailes los aprendin con la pandereta, na más que dan el golpe de pandereta... pero hay sitios que no-yos meten pandereta, manden tocar la gaita y el tambor solu. Como a veces va el gaiteru solu a ensayar, están pendientes del cambiu la gaita, pero si voy a ensayar yo con ellos, tan pendiente al cambiu del tambor y do-yos yo el cambiu ya cuando veo que eso; doy un golpe más fuerte pa cambiar en el baile.

(Andrés Valdés Fernández, *Andresín*. 35 años. Insierto, 7 de marzo de 2001)

Cuenta Costante que tradicionalmente era costumbre que el tamboritero siguiera a la gaita y, los bailadores, para hacer los cambios, a cualquiera de los dos instrumentos, dependiendo de los usos:

Por lo general [para bailar] no había pandereta entonces, eran el tambor y la gaita, y había gente que seguía los cambios del tambor y otros seguían los de la gaita, eran costumbres también. Mandaba la gaita, el tambor es música de acompañamiento, claro, dentro del acompañamiento da los golpes, que ayudan mucho al bailador a bailar.

(Constantino Suárez Arias, *Costante el de la Carrexá*. 81 años. Oviedo, 14 de marzo de 2001)

También había grupos que tenían la costumbre de ensayar con el tambor sólo para conjuntar a los bailadores, sin intervención de la gaita, tradición que aún se mantienen en la actualidad:

Para Mariano Castro [quien dirigía el Grupo Los Xustos] la gaita era artículo de lujo, pa él era el tambor solito, ensayaban con el tambor solu y tocaban con él y la gaita estaba allí como figura decorativa. El tamboriteru tenía que tocar lo que él mandara, hacer los cambios y todo lo demás. Él tocaba el tambor, y el hijo que tiene, que se llama Marianín, no sé si sigue, también, tenía tres o cuatro grupos ensayaos al tambor.

(Ídem)

Para Fraga, la pareja de gaita y tambor, a la vez, era la que avisaba de los cambios a los bailadores, sin más:

Se ponían a tocar la pareja y bailabes y cambiabes cuando cambiaba la pareja de gaiteros, era lo que era más natural, no ahora

que van con un siblatu o con una voz o con eso y cambia la gente: toquen el silbatu, cuenten los pasos, la directora de coro, pa que peguen una vuelta y eso antes, nada.

(Manuel Díaz Fraga. 59 años. Avilés, 17 de julio de 2001)

Una de las virtudes más apreciables en un tamboritero que acompañe a los bailarores es la capacidad para amoldarse a las necesidades de éstos, a su *tempo*, su ritmo, etc. Así como para tocar en pareja, sin acompañar el baile, pueden ser admirables el virtuosismo y los recursos técnicos de un tamboritero, allí se requiere la mayor simplicidad, para que resulte efectivo. Mariano Castro compara los estilos del *Torneru* y del *Xarreru*:

Acuérdome de ellos que eren dos toques diferentes de tambor, diferentes en cuanto a que el Torneru era un gran redoblante y el Xarreru marcaba más, tocaba más a marcar, más pal baile. Nosotros encontrábamnos más a gusto con un tambor que te marcara, que te acentuara más los toques. Tocaba pa tolos grupos y amoldábase al ritmo, la velocidad, la pauta que-y marcaba cada...

(Mariano Castro Ceñal. 44 años. Gijón, 5 de septiembre de 2001)

Cuando Ricardo Moreno, el *Colchoneru*, habla del término «mudanza» (5), hace referencia a la forma en que se avisaba tradicionalmente a los bailarores, con un golpe de tambor, para que hiciesen el cambio. Comenta que ha variado esta costumbre:

Pa mí [mudanza] ye una cosa que cambia, ¿qué cambia?, los pasos, si estás en esti pasu, cambiar pa otu... Ye un golpe característico que marca el tambor, lo que pasa que hoy día prácticamente ya no se usa porque cambien los que lleven el baile a un gritu. Tengo que respetar lo que la gaita está tocando y al mismu tiempu lo que ellos están bailando, ahí está lo difícil de acoplar les mudances que hay con la gaita y el tambor y que coincidan con los que bailen. Esi ye el trabayu difícil de los grupos. Ahora, los que bailen, no saben los cambios de la gaita y el tambor, algunos, sí. A veces ciñeste a la gente, que ye lo que hacemos ahora casi toos, ceñinos al baile, cuando tenía que ser al revés.

(Ricardo Moreno Piñera, el *Colchoneru*. 49 años. Gijón, 7 de septiembre de 2001)

Explicando lo que significa para él el término mudanza, *Minico*, alude a la manera de avisar de los cambios con la gaita y el tambor y la forma en que deben reaccionar los bailarores:

Tien el descansu, cuando se ponen a bailar los bailarores luego ya tien que cuando requinta (6) la gaita es cuando hace la mudanza. Yo marcaba con el tambor. Cuando cambiaba la gaita, ellos [los bailarores] ya sabían lo que tenían que bailar al son de la gaita, porque si no, no podían, quivocábanse.

(Dominico Foyo Berdayes, *Minico*. 77 años. Cangas de Onís, 7 de septiembre de 2001)

El término «mudanza» referido a la jota –cantada y acompañada con pandereta o tocada con gaita y tambor– es para Puente Hevia «la construcción singular de un movimiento que va a mudar, cambiar o variar, y que puede ser irreplicable en el transcurso del baile (...). Mientras que los pasos de complemento son de uso común, la mudanza es generalmente de inspiración personal, resultado del dominio y del conocimiento del ritmo por parte del bailaror» (Aa.vv. 2003: 31). Debido a que éste va a improvisar muchos de los movimientos, demostrando así sus habilidades, es necesario que el ritmo del tambor (7) sea sólido, escueto y preciso para que el bailaror se ajuste con facilidad, rítmicamente, a la música.

Desde la perspectiva de un bailaror, la gaita y el tambor deben tocar de manera diferente a como lo harían si no estuviesen acompañando el baile tradicional: de forma menos libre, más pendiente de las evoluciones de los bailarores:

Las veces que concursé de baile, si bien las mudanzas para cambiar te las marca la melodía de la gaita, el ritmo te lo lleva el tambor y el tamboritero puede tirar las baquetas al aire, puede hacer lo que-y dé la gana, pero en el momento en que tiene que hacer ¡pum! el tambor tiene que marcar el ritmo del baile, si no, no vale. Gaita y tambor van muy libres pero para el baile tradicional hay que ajustarse a las partes del baile, que cada una lleva su melodía y su toque de tambor.

(María Felisa Santoveña Zapatero, *Fe*. 37 años. Oviedo, 28 de enero de 2001)

Xipla y tamboril

Domingo, uno de los pocos intérpretes xipla y tamboril que aún están en activo, piensa que acompañar a los danzantes de la danza de los palos no es lo mismo que tocar para bailar otro tipo de piezas; en el primer caso se trata de conocer todos los movimientos coreográficos, y la responsabilidad de coordinarlos, dirigirlos y corregir sobre la marcha los posibles errores que pudieran surgir durante la danza:

Tocar un vals, una jota o un pasodoble, o cualquier cosa así, o una rumba, no es lo mismo como tocar la danza, porque usted tiene que saber tocar la música de la danza y tiene que saber todos los enrames que danzan los danzantes, porque si no sabe los enrames, los cambios todos, pues entos sigui, sigui o nunca se acaba la danza o se pierden tous, porque se pierde unu y hay que darle señas que vuelva a su sitio, volver a empezar o traerlos a mandamiento, porque tienen que empezar con un enrame y terminar por el último.

(Domingo González Cerredo. 70 años. El Reboillar, Degaña, 13 de julio de 2001)

Las compañeras

Con este término queremos referirnos a la pareja de tocadoras de pandereta –común a muchas partes de Asturias–, de pandeiro –circunscrito a la zona del Suroccidente–, de pandero de sonajas y payel.la –localizado en las brañas vaqueiras– o bien a un grupo de intérpretes, al estilo del Oriente asturiano, que acompañan la melodía cantada con un tambor y panderetas o pandorios (éstos últimos sólo en el *corri-corri*).

Cuando tocan, la mayoría de las veces lo hacen como un acompañamiento de su propia voz y constituyen todo el elemento sonoro –exceptuando las castañuelas o pitos de los bailarines– que acompaña los bailes.

En las filas de bailarines era costumbre que la pareja más experta se pusiera cerca de las tocadoras, que daban las entradas y avisaban de los cambios, de manera que las demás pudieran imitar sus movimientos:

La pareja que encabeza la fila es la más hábil y la que está más cerca de las tocadoras; empieza a bailar la primera y la siguen el resto de las parejas.

(Fernando Manuel de la Puente Hevia. 38 años. Lugones, 7 de abril de 2001)

De la manera en que Sila relaciona los toques con los pasos de los bailarines se deduce la importancia de la percusión para coordinar el baile, como una especie de código que permite a los que están en la fila saber qué paso tienen que hacer en cada momento:

Primero, cuando están cantando ye p'acá y p'allá [acompaña con un ritmo de jota] y cuando dejan de cantar, dase la vuelta y se hace un pocuñín así [sacude la pandereta arriba y abajo] y cuando empiezo a riscar (8)

se echa el pie p'alante y luego, la despedida [con el mismo toque del principio].

(Basilisa Díaz Blanco, Sila. 76 años. Cué-rigo, Aller, 24 de junio de 2001)

Cuando los informantes de las brañas vaqueiras hablan de los bailes de la zona, se refieren a unas reglas conocidas por tocadoras y bailarines, que se cumplían invariablemente, yendo las partes del baile en un orden tradicional; de todos modos, a pesar de esa sucesión establecida de secciones, el cometido de las compañeras era importante en la coordinación de los pasos:

El bailarín ahí está esperando y cuando empieza a cantar la tocadora cambia el toque y ya sabe el bailarín que tiene que... y empieza la estrofa y hay un estribillo que es diferente musicalmente a la estrofa y para acabar son cuatro respingos (9), cuatro golpes y vuelve el punto (10), haciendo el paseo (11), descansando, esperando [los bailarines] a que la tocadora vuelva otra vez a arrancar.

(María José Suárez Menéndez. 31 años. Luarca, Valdés, 4 de septiembre de 2001)

El cambio que sufrió el baile tradicional al separarlo de su ámbito natural y coreografiarlo para las exhibiciones de folklore queda patente cuando nos comentan la opinión de Elvira, la de Naraval, una célebre tocadora del concejo de Tineo:

Elvira me contaba –porque llevas un grupo y lo vas a presentar a un concurso o lo que sea y tienen que hacer los pasos contaos, medidos, todo pa que vayan todos a la vez– me decía, pero si las vaqueiradas no son así, Tere, cada uno baila a su aire, unus van p'aquí, otrus van p'allá, normalmente empieza uno a dar las vueltas y los otros van cogiéndolo y cuando lo cogen empiezan, y uno da la vuelta y los otros dan la vuelta... bailaban como se baila ahora en una fiesta, cada uno a su aire, lo otro es coreografía.

(María Teresa Suárez Rey. 48 años. Coaña, 21 de septiembre de 2001)

En los bailes típicos de las brañas vaqueiras se dan una serie de elementos, de partes invariables; por ejemplo, la citada de «coger el punto»: mediante el ritmo del pandero se coordinan los movimientos de los bailarines, marcándose a continuación el comienzo del baile, cantando la estrofa las tocadoras:

El punto de l'araña es para coger el punto, para ir colocándonos, íbamos andando, marcando un punto para ir cogiendonos todos el sentido y cuando ella [la panderetera] nos veía a todos colocaos empezaba y luego tú cambias el paso en función del pandero. Vamos a

suponer que estamos de jolgorio y yo digo: vamos a por la araña, venga, empiezo, ¿eh? Entonces cada uno ya intenta cogerse a tal y empiezan a coger el punto, esto es para empezar, para que no haya una descordinación. La panderetera tiene que ver más o menos cuando va toda la gente hacia un lao y hacia otro, cuando ves a la gente que va cogida. Que hay que entrar con el pie derecho, tú tienes que hacer que esa gente no se pierda, sino que se cojan los pasos, entonces ya, calculando, empiezas el toque cuando ellos van a meter ya el pie derecho, para que ya les dé entrada para empezar con el paso.

Se toca como cuatro o seis toques, lo vas sabiendo a base de hacerlo, un margen de tiempo para que la gente coja el ritmo y luego empiezas ya la estrofa, sin más. Cuando yo empiezo a cantar es cuando la gente entra a bailar.

(María del Pilar Serrano Fernández. 45 años. Villar, Valdés, 22 de diciembre de 2001)

En los *respingos* se avisa al bailarador, mediante unos acentos con el pandero, de que terminó el ciclo del baile y que empieza de nuevo el paseo:

Acabas de cantar una estrofa y das el cambio –que es el respingo– para volver a empezar otra vez. Es la parte final de cada estrofa, marca al bailarín siempre las partes.

(Ídem)

Algunos informantes diferencian claramente lo que es acompañar un baile de forma libre y espontánea y tocar para una exhibición de un grupo de baile, con una estructuración y coreografía establecida de antemano:

No es igual tener un grupo donde tú vas a ir a una actuación, donde ya marcas, por ejemplo, cuatro o seis estrofas, para bailar, ya sabes que son seis estrofas, paramos a la vez y ya está, pero si tú vas a tu libre albedrío...

(Ídem)

En los bailes del suroccidente de Asturias la forma de coordinar los pasos de los bailaradores es parecida a otros lugares, para empezar a bailar puede bastar un gesto del cuerpo, unos acentos en el pandeiro o sencillamente comenzar a cantar; de modo que la señal no sólo es acústica sino también visual, para que los bailaradores comiencen sus movimientos más o menos a la vez, ya que la informante también precisa la diferencia entre el baile festivo, de disfrute, para relacionarse socialmente y aquel otro que se plantea como espectáculo; pero señalando que los bailes tradicionales en ningún caso se realizan con alardes coreográficos; la úni-

ca diferencia es que sobre un escenario los movimientos deben ir más simultáneos y coordinados:

Yo, lo que no sé es cómo lo hacían, sé cómo lo hago yo: bien aviso con una incorporación del cuerpo... en el son d'arriba, por ejemplo, para dar los cortes es una incorporación de los hombros y del pandeiro, los demás lo ven, los oyen porque son golpes o, a veces, los bailaradores empiezan a bailar cuando empieza la canción. En ese caso no se necesita el corte, ellos se cogen cuando reaccionan al oír la voz. No tenían por qué empezar todos a la vez, tú podías estar charlando con tu pareja y anda, mira, si ya empezaron a bailar y no nos dimos cuenta, pues nos cogemos a lo que va haciendo la fila. Si estaban cortejando, se exhibían ante su pareja, para que vea lo chulo que soy o lo bien que bailo, bailaban para ellos, no para nadie. La entrada no hace falta darla a veces.

Cuando estás en un escenario, si estás dando un espectáculo, tienes que dar un buen espectáculo. Pero de hacer un buen espectáculo a hacer unas entradas y salidas coreográficas, pues no, salvo que no estés haciendo otra cosa que no sea baile tradicional. Ese tipo de grupos que son tradicionales y luego salen uno por cada esquina, se juntan en el medio, se cruzan, eso no es tradicional, porque los paisanos iban a charlar, cortejar y pa qué iban a entrar y salir, etc.

(Anelís González García. 30 años. Oviedo, 4 de abril de 2001)

Parecidos comentarios hacen otras informantes al referirse a la figura del percusionista principal, que es quien –en la mayoría de los casos– señala los cambios y los cortes:

Los que bailan tienen que estar escuchando la pandereta, siempre. Yo no doy los cortes, no tengo ni idea, siempre me los da Anelís o Maribel [sus compañeras habituales]. Los bailaradores escuchan a la panderetera o al gaitero, hay una persona [de la pareja] que se ocupa de dar los cortes.

(Marta Elola Molleda. 26 años. Oviedo, 4 de abril de 2001)

Cuando se baila el *corri-corri*, de Arenas de Cabrales, aunque sea una danza con movimientos bien determinados y precisos, es el tambor –seguido de los pandorios– quien impone el ritmo, aunque el «bailín» (12), si no está cómodo con el tempo puede pedirle a la tocadora de tambor que lo acelere o lo atrase. Ésta es una descripción bastante rigurosa de los movimientos y su carácter:

Todos los movimientos han de ser al compás del tambor. El bailín manda a las jóvenes de la danza, que se realiza con pasos rítmicos, serios los rostros, ya que no debe moverse ningún músculo de la cara, y con la vista baja.

(María Amelia Carrera de Caso y María Elena Pérez Díaz. Ambas de 41 años. Arenas de Cabrales, 22 de septiembre de 2001)

Fe Santoveña también describe las particularidades de esta danza:

No se empieza hasta que el bailín lo indica. Entonces, el tambor da tres golpes para empezar y empiezan todos a tocar. El bailín habla a menudo con las tocadoras y les hace cambiar el tempo si no está a gusto con la velocidad que lleva el baile.

(Fe Santoveña Zapatero. 37 años. Oviedo, 28 de enero de 2001)

La misma informante –hablando del baile en general, acompañado por tocadoras– se refiere a una serie de aspectos, todos ellos de interés en este apartado, como son: quién asume el protagonismo para indicar los cambios, la ausencia de coreografía en la tradición y la forma de marcar los cambios:

Los que bailan siguen a las panderetas y hay una panderetera que manda y es la que echa el pie alante –que significa entrar a cantar, aunque entren todos a la vez o entre ella sola y las demás la sigan–. Todas las pandereteras tendemos a hacer los cambios igual, por repetición, el baile tradicional no está contao jamás, eso en la tradición no existe. Se espera a que la panderetera empiece a cantar o acabe de cantar o, a golpe de pandero, dé el cambio. Donde le da la gana, por supuesto, no con el pie cambio o pie en el aire.

(ídem)

Las castañuelas de los bailadores

Éste es un instrumento que, mientras bailan, tocan los participantes en la fila. Las castañuelas siempre siguen el ritmo que marca la pandereta, pandero o tambor y tienen varias funciones; fundamentalmente coordinan con sus ritmos los movimientos de todos los que bailan y, además, son un complemento sonoro a la voz o instrumento solista y al ritmo principal que marcan los membranófonos. De hecho los ritmos de las castañuelas –en general, ya que siempre hay excepciones de bailadores virtuosos en este instrumento– son una copia de los que hace el tambor, la pandereta o el pandeiro:

En general, la castañuela lo que hace es imitar los golpes del acompañamiento exterior de la pandereta o del tambor; una castañuela no hace nada por demás de lo que te va a hacer el tambor, o sea, el toque de dificultad que te da el tambor es hasta ahí, no más, de ahí para abajo. Depende de la habilidad de las tocadoras, pero, la buena tocadora lo que va a hacer es imitar los toques del pandero. Son toques unísonos mientras que no cambie –por supuesto, primeramente– el pandero y después la castañuela, que va detrás. La que conduce el baile es la que está tocando la pandereta. Acto seguido, la bailadora y buena tocadora de castañuelas intenta igualar ese toque. No tiene la función de guía que tiene el pandero o pandereta.

(Fernando Manuel de la Puente Hevia. 38 años. Lugones, 7 de abril de 2001)

En la parte del braceo del baile *d'arriba*, los bailadores tocan con las castañuelas un largo repique o trémolo mientras mueven los brazos, imitando con este tipo de toque, de golpes ininterrumpidos, el espectacular desplazamiento de sus extremidades superiores.

En referencia a la tarea de la percusión –en este caso de las castañuelas– como coordinadora del baile, es esencial tener en cuenta que los movimientos más complicados de los bailadores conllevan unos toques más sencillos; en realidad los patrones rítmicos ejecutados tienen el mismo cometido que los más complejos, ya que al percutir sencillamente en los pulsos también se colabora para sincronizar los movimientos. Es opinión generalizada que los ritmos que tocan los varones son más simples, ya que sus movimientos al bailar son más complejos que los de las mujeres, quienes evolucionan con los brazos más bajos y con desplazamientos más sencillos que ellos, y que por ese motivo pueden tocar con las castañuelas ritmos más complicados. En algunas zonas de Asturias los hombres acostumbran a tocar los pitos, marcando sencillamente los pulsos del baile, de gran ayuda para realizar los pasos a la vez.

Ellos no hacen mucho repiqueteo, igual hacían un poco más en l'araña, pero tampoco...

(Mayarí Guardado Serrano. 26 años. Villar, Valdés, 22 de diciembre de 2001)

Hablando de los bailes de la zona de Tineo, parece que también entre los vaqueiros de este concejo la mujer tenía más protagonismo en cuanto a la brillantez de los toques de castañuelas:

Se tocan las castañuelas –hombres y mujeres– la mujer es la que mueve más en los bailes, el hombre va siempre sobre un punto,

en toque, como un acompañamiento –como la payel.la, que va pegando golpes, la castañuela, igual– sin embargo, la mujer era la que daba más ritmo.

(Rosa Fernández Delgado. 35 años. Tineo, 11 de abril de 2001)

Lo mismo ocurre con el *son d'arriba*, en el suroccidente de Asturias:

Los hombres hacen los pespuntos o despuntos y es muy difícil coordinar pies y hacer los redobles de castañuelas.

(María Isabel López Parrondo, Maribel. 46 años. Oviedo, 25 de abril de 2001)

Cuando en Cabrales nos cuentan cómo se bailaban las giralduellas, se citan las castañuelas, que todos los bailarores tocaban de forma parecida, hombres y mujeres, haciendo más sencilla de esta manera la coordinación de los movimientos:

Forman un corro que gira al son de los cantares populares que ellos mismos entonan mientras bailan cogidos todos de las manos, bailando por parejas en el estribillo y cruzándose alternativamente en ocasiones al compás de las castañuelas que todos tocan al mismo tiempo.

(María Amelia Carrera de Caso y María Elena Pérez Díaz. Ambas de 41 años. Arenas de Cabrales, 22 de septiembre de 2001)

De nuevo la opinión de Fernando de la Puente es de gran interés en varios aspectos: salvo en el *baile d'arriba*, las castañuelas no parecen instrumentos que sean imprescindibles en los bailes tradicionales, se trata más bien de un aditamento, ya que la autoridad y el peso rítmico los ostentan los membranófonos y, según esta opinión, ellos se bastarían para sincronizar a los bailarores. Además, debido al carácter lúdico e improvisado de los bailes populares, seguramente los toques serían distintos en cada bailaror o bailadora:

La percusión [de castañuelas] dentro del baile –exceptuando el bail.le d'arriba– no es fundamental, no es primordial para el baile; es una facultad que tiene la bailadora o el bailaror para acompañarse en el baile, mientras todos estén marcando el acento donde se debe todo está en armonía, aunque no estén haciendo el mismo toque ni repicando de igual manera la castañuela, que no tiene la función de guía que tiene el pandero o pandereta. La castañuela es un mero adorno, virtuosismo de la bailadora, un complemento del baile, no es primordial. En las exhibiciones todas las bailadoras hacen el mis-

mo toque de castañuelas, lo que es imposible de imaginar en un baile popular.

(Fernando de la Puente Hevia. 38 años. Lugones, 7 de abril de 2001)

A propósito del *son d'arriba*, Maribel López Parrondo comenta la gran importancia de las castañuelas, que son un complemento rítmico y tímbrico del *pandeiro* –en realidad imitan el toque de éste– coordinando los pasos de los bailarores, ya sea tocando una percusión cada dos pulsos o repicando:

Es un braceo muy espectacular, con unas castañuelas muy grandes que están repicando y redoblando y que llevan el mismo redoble que el pandeiro. Al lado del pandeiro es importantísimo las castañuelas. Una persona que no toca las castañuelas no se puede decir que sabe el son d'arriba porque las castañuelas es el complemento a este pandeiro. Estoy esperando un aviso, que empieza lo de verdad, y las castañuelas en muchas partes lo único que hacen es estar pla, pla, es un esperar, estar ahí con la pareja esperando hasta la señal, que a veces sí que la da el pandeiro.

(María Isabel López Parrondo, Maribel. 46 años. Oviedo, 25 de abril de 2001)

2. FORMA DE ACOMPAÑAR AL SOLISTA. PROTAGONISMO DE LOS DIFERENTES INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

Hemos comentado que el cometido que desempeña la percusión en la música tradicional es fundamentalmente de acompañamiento rítmico a la voz o instrumento solista y de coordinador de los movimientos de los bailarores. Sin embargo, no todos los instrumentos de percusión acompañan de la misma manera y, aunque podamos describir un buen número de ellos, básicamente se distinguen dos grandes grupos, cada uno con una forma particular y diferenciada de interpretar.

Por un lado está la labor de las compañeras que, bien tocando panderetas, panderos cuadrados, pandero de sonajas y payel.la, tambor «de mueriegas» y panderetas o instrumentos similares, se acompañan a sí mismas mientras cantan. Teniendo en cuenta la opinión de alguna informante, es difícil encontrar tocadoras que no canten; sin embargo sí parece más común lo contrario:

Normalmente las pandereteras cantan. Sí que te encuentras con mucha gente que, sin tocar, canta. Hay acompañantes buenísimas. Ellas van siguiendo el ritmo y entonces se sienten mucho más libres para cantar que si están tocando, pero una panderetera que no canta lo va a tener muy difícil, porque se va

de ritmo y se pierde. Para ser panderetera tiene que saber cantar por mal que sea, por poca voz que tenga; debe conocer bien las canciones.

(María Felisa Santoveña Zapatero, Fe. 37 años. Oviedo, 28 de enero de 2001)

Su labor se fundamenta en patrones básicos que se repiten continuamente, sin apenas alteraciones, aunque en cada tocadora y en el proceso de transmisión oral lleguen a sufrir pequeñas variaciones.

Yo, seguramente que voy variando algo, que mi persona algo aportó ahí. La tradición tiene una variación, pero una variación que es lógica y que va con el tiempo, pero no es una variación intencionada.

(María Isabel López Parrondo, Maribel. 46 años. Oviedo, 25 de abril de 2001)

En ocasiones, estos patrones son diferentes para bailes o canciones distintas, pero también pueden ser los mismos, comunes a varias piezas. Incluso, en el caso de las canciones de boda o de los ramos del Suroccidente, se suele tocar un mismo diseño rítmico durante toda la pieza, sin cambios, ya que no son necesarios; sin embargo, en los bailes, en cada una de las partes que lo componen suele haber un toque diferente –ya se trate de paseos, picados, pasos de jota, remates, etc.–, a veces sólo ligeramente diferente, pero suficiente para advertir a los bailarines en qué parte se encuentran y qué pasos deben realizar. Además, para llevar a cabo los cambios de una parte a otra o para los remates finales, garruchas o enganches, suelen ejecutarse diseños rítmicos que incorporan a menudo fuertes acentos para avisar a los que bailan.

Cuando hay varios instrumentos de percusión que participan en el acompañamiento –especialmente cuando se trata de las compañeras– uno de ellos es el que marca la pauta rítmica; es decir, una de las tocadoras –con su voz e instrumento– inicia las frases, las secuencias rítmicas y determina cuándo se cambia de parte en el baile o se hacen los remates, secundándola su compañera, que la imita rápidamente, siendo casi imperceptible el ligero desfase producido inmediatamente después de cada cambio, especialmente si han tocado juntas muy a menudo.

Por ejemplo, es tradicional –según la mayoría de los informantes– que la tocadora de pandero sea quien comience a tocar y a cantar, anticipando los cambios del baile, mandando en la pareja, y la payel.la, quien siga sus directrices:

Cuando tocan el pandero y la payel.la manda el pandero.

(Clara Rodríguez–Sierra Fernández, Clara. 64 años. Luarca, de 5 de julio de 2001)

Mandaba el pandeiro, la payel.la seguía al pandeiro, pero quien marcaba los toques del baile y de todo era el pandeiro, los cambios, todo.

(María Felicidad Gómez Prieto. 38, La Corredoria, Oviedo, 3 de octubre de 2001)

Manda el pandeirou.

(Josefa García Rodríguez. 31 años. Tineo, 11 de abril de 2001)

La payel.la es un acompañamiento, la que manda es la tocadora, la que toca el pandeiro, no dicen panderetera. Sin la tocadora nun había baile, taban esperando que llegara la tocadora pa empezar el baile.

(María José Suárez Menéndez. 31 años. Luarca, 4 de septiembre de 2001)

Sin embargo, para Obdulia –vaqueira de raza, gran conocedora del folklora de las brañas– cuando tocaban dos compañeras que se conocían bien, había gran compenetración –interpretaban ambas el mismo patrón rítmico– e iban alternándose en la responsabilidad de mandar:

La pandereta y payel.la tocaban siempre juntos, nos poníamos una con la sartén y otra con la pandereta, dos nada más, que ahora se ponen tres o cuatro con pandere-tas, no; [en] lo vaqueiru vaqueiru no existía eso. Para bien ser, las dos cosas, a la vez haciendo igual, las dos cosas al mismo tiempo.

Cantaban las dos tocadoras –payel.la y pandero– y mandaba unas veces una y otras, la otra. Cuando empecé a tocar con mi hermana era ella la que empezaba, pero yo lo empezaba también cuando ella, porque yo, como sabía los cantares todos... Lo mismo empezaba la que tocaba la payel.la que la que tocaba la pandereta y si cansábamos una, empezaba la otra, eso.

(Obdulia Braña Bueno. 88 años. Brieves, Valdés, 20 de julio de 2001)

En otras ocasiones las compañeras se ceden mutuamente la tarea de establecer el ritmo y comenzar a tocar; quizá por cortesía o quizá por considerar que la otra lo hará mejor. Es el caso de una interpretación del baile de las castañuelas, de María y Norberta Rodríguez, hermanas –ya fallecidas– en Valle de Lago (Andecha Folclor d'Uviéu V-12). Para empezar a tocar parecen no decidirse, declinando la responsabilidad de iniciar el toque y pidiéndole a la compañera que comience ella: –«Anda tú», –«No, anda tú».

De carácter muy diferente es el trabajo que efectúan los tamboriteros cuando tocan en pareja

con la gaita. También tocan basándose en unos patrones rítmicos establecidos –algo diferentes en cada intérprete; pero con una rítmica común a cada tipo de pieza ejecutada; es decir, según se trate de una jota, un saltón, una muñeira, un pasodoble, etc.–, pero las variaciones que realiza el tamboritero tocando en pareja son mucho mayores. El punto de partida de un tamboritero es una serie de patrones rítmicos de su gusto y que se adapten a la pieza interpretada. A partir de ahí comienza un trabajo creativo por parte del percusionista que, atento a los movimientos rítmicos y melódicos del gaitero, debe adaptarse en todo momento a su interpretación, esforzándose en frasear con él –ayudando al desarrollo de la frase–, es decir, que, dependiendo del ritmo utilizado por el gaitero, articulación, registro grave o agudo, etc., el tambor debe utilizar tal o cual recurso: figuraciones rítmicas más largas o más breves, variar la dinámica, acentos, redobles, golpes al aro, mordentes o cualquier otro rudimento técnico propio del instrumento.

Son curiosas las observaciones y normas seguidas por algunos tamboriteros que intentan que su acompañamiento sea lo más musical posible, respetando fielmente los movimientos del gaitero y tratando de imitarlo incluso hasta en el timbre del instrumento:

El fraseo ye cuando la nota está alta de la gaita, pega-y al aro, y cuando les notes son bajas, en el centro [del parche]. Lleva esa norma.

(Ricardo Moreno Piñera, el *Colchoneru*. 49 años. Gijón, 7 de septiembre de 2001)

Parece lógico pensar que –ya que se trata de una interpretación a dúo– el gaitero también esté atento a los toques realizados por el tamboritero, tratando de ir a la vez:

Según van tocando la gaita, los toques tradicionales que sabes, pues acopla-y unos o otros, depende cómo. Escuchando la gaita, si a mitad de pieza puedo meter un redoble o otra caxigalina de eses pues métola y si veo que no acopla pues... Tien que tar la gaita pendiente del tambor también.

(Andrés Valdés Fernández. 35 años. Insierto, Mieres, 7 de marzo de 2001)

Cuando el gaitero Alberto Fernández Varillas recuerda parejas célebres, se refiere a la manera en que tocaban, de qué forma el tamboritero seguía al gaitero, en la medida de sus recursos:

Antón Menéndez, con Milio el Torneru, que eran muy hábiles los dos, Antón era un virtuoso en la gaita, tenía mucha destreza y también el Torneru era muy fino acompañando; no sabían música pero se conocían muy

bien, lo que tenían que tocar, y normalmente el tamboritero siempre iba con la figuración del gaitero: notas muy rápidas, pues iba marcándolas; notas largas de la gaita, notas redobladas, y como se conocían bien cuando se acababa una frase, cortaban a la vez, marcaba un silencio y se enganchara a la siguiente parte; eso está grabado.

(Alberto Fernández Varillas. 31 años. El Entrego, 10 de febrero de 2001)

Salvando alguna excepción, el tambor toca para acompañar, en especial a la gaita. Hemos podido observar que algunos tamboriteros no suelen aceptar la idea de que el tambor toque solo. Habiéndole preguntado a *Mundo* acerca de un célebre toque que antiguamente hacía el tambor, en solitario, durante algunas partes de la Misa, comenta:

Solu nun sé, ¿el tambor con qué va solu?, porque una gaita, sí, pero un tambor... Yo siempre oí que un tambor sin gaita ye igual que un jardín sin flores, pa mí.

(Raimundo García García, *Mundo*. 64 años. Gijón 17 de mayo de 2001)

La opinión más generalizada es que –como se ha comentado más arriba– sea el percusionista quien siga atentamente las frases ejecutadas por el gaitero:

El tambor tien que ir detrás de la gaita, no el gaitero acompañar al tambor, ye el tambor compaña la gaita.

(Ídem)

Una de las excepciones en que un tambor toca a solo es la marcha del tren que toca Pepe Blanco (13). Se trata de una pieza –según nos comentó, de creación propia– con la que participaba en concursos cuando era chaval. Comienza lentamente, alternando las manos, acelerando hasta llegar a un redoble cerrado; luego, al revés, ralentiza progresivamente la marcha, imitando el sonido producido por una locomotora de vapor al comenzar y finalizar su marcha:

Lo de la marcha de tren saquelo yo de rao, ras, catapraos [se refiere a diversos rudimentos técnicos]. El señor que me estaba aprendiendo dice: vaya pieza, coño, llámalo donaire, con mucha agilidad y mucha bravura al palitu. Vaya donaire que tien esti guaje, dicía él.

(José Blanco Alonso, *Pepe*. 83 años. Gijón 12 de febrero de 2001)

También comenta la forma en que debe acompañarse al gaitero:

La que manda es la gaita, el tambor no puede adelantar al gaiteru. Tien que ir siempre detrás. Únicamente, que el gaiteru no toque, entós tien que usté arrear a cazalo a él o lo que sea.

(Ídem)

Para el siguiente informante y gaitero, las dos virtudes principales que debe tener el buen tamboritero son medir bien –sirviendo de guía rítmica al instrumento solista– y el control de la dinámica del tambor:

Primero, el saber medir muy bien, los gaiteros tienden a marchar con mucha facilidad, es mucho más fácil que se pierda un gaitero, porque estás pendiente de la melodía, de la ornamentación y otras cosas y también hay gente que tiene una especial tendencia a perderse. Es muy importante que amarre al gaitero, que mantenga el ritmo bien. La otra virtud es que sea capaz de dosificar el volumen del instrumento, es un instrumento que suena mucho, puede llegar a sonar muy fuerte, incluso puede llegar a tapar a la gaita, tiene que haber unos planos audibles, que se distinga bien. Medida y volumen.

(Juan Alfonso Fernández García, Fonsu. 37 años. La Corrada, Soto del Barco, 17 de enero de 2004)

Virtudes que confluyen en el tamboritero Manolo, el de Brañes, con quien formó pareja el propio informante anterior:

Tocaba muy bien la Misa, que es una cosa que normalmente los tamboriteros tampoco la tienen con mucha... Medía muy bien y, además, tenía una virtud con el tambor que es que acompañaba a un volumen que nunca tapaba a la gaita. Llamaba la atención porque, además, en la iglesia, con la rever que te hace el local, siempre queda mucho más enfarragao todo esto. Este hombre era muy fino tocando.

(Ídem)

CONCLUSIONES

En definitiva, la principal tarea de los instrumentos de percusión en la música tradicional es acompañar y coordinar los movimientos de los bailarines. Ya se trate de una coreografía para una exhibición o de un baile realizado con el propósito de divertirse y relacionarse los participantes, la percusión –acompañando a la voz o a un instrumento melódico– es quien indica a los bailarines cuál es el pulso, el *tempo* y qué parte deben bailar y cuándo se cambia a la siguiente.

Respecto a la forma de acompañar de los instrumentos de percusión, diferenciamos dos grandes grupos: por un lado están las pandereteras, que se acompañan a sí mismas, mientras cantan, marcando con claridad los acentos que ayudarán a los bailarines, y por otro los tamboriteros, que tratan de seguir y complementar la labor de la gaita de la manera más musical posible, atentos a las frases interpretadas por el instrumento solista. Las variaciones interpretativas de los ritmos de pandereeta son habituales entre tocadoras vecinas e incluso entre miembros de una misma familia; es lógico que cada persona ante un determinado patrón rítmico tenga un comportamiento particular en el momento de interpretarlo, acentuando tal o cual golpe y modificándolo –incluso sin pretenderlo ni llegar a notarlo– o adaptándolo a sus peculiaridades físicas e interpretativas. La forma de ejecutar de los tamboriteros es mucho más libre, ya que si bien parten de un patrón rítmico, van realizando –según su criterio personal– las variaciones que más se adecuen a las frases interpretadas por la gaita.

En relación con el protagonismo rítmico, una de las compañeras suele mandar y la otra la sigue –en las brañas vaqueiras el pandero es secundado por la payel.la, y en el Oriente el tambor «de muyeriegas» es seguido por las panderetas–, mientras que la gaita establece generalmente –ya que hemos visto excepciones cuando se trataba de un tamboritero experimentado y con autoridad– el *tempo* y cambios de parte. De todos modos, la estrecha relación durante años entre los miembros de un dúo o grupo motiva una gran compenetración, de manera que en algunos casos, más que un protagonismo de uno de los instrumentos, se da lo que podríamos calificar como una «simultaneidad interpretativa».

NOTAS

(1) Extraído de la Tesis Doctoral titulada *La Percusión en la música tradicional de la cornisa cantábrica. Asturias*, que fue dirigida por el doctor José Antonio Gómez Rodríguez y leída en la Universidad de Oviedo en noviembre de 2004. También forma parte del trabajo *La Percusión en la música tradicional asturiana*, que obtuvo el segundo premio en el concurso de investigación etnográfica del Ministerio de Cultura «Marqués de Lozoya», en la convocatoria del año 2004.

(2) Fila: hilera en la que se disponen los bailarines para realizar el baile.

(3) Curiosamente, a pesar de la relación que existe entre el baile y la percusión, la mayoría de los tamboriteros entrevistados demostró pocos conocimientos acerca de los movimientos que realizan los bailarines en cada parte. Alguno de ellos ignoraba lo que era un paso de jota, un *picao* o un cruce y comentaba que, sencillamente, seguía al gaitero.

(4) El célebre aforismo «less is more» –tan utilizado por los músicos de acompañamiento– tiene muy oportuna aplicación en este caso, ya que se trata de actuar de manera efectiva, con prudencia y comedimiento.

(5) Con este término aluden los informantes, de manera muy amplia, a distintos asuntos. A veces, en referencia a diferentes partes de un baile, otras, al cambio que se produce para pasar de una a otra parte, e incluso, a los toques que se realizan para efectuar ese cambio de parte.

(6) Los gaiteros y tamboriteros utilizan esta verbo para referirse a los momentos en los que la gaita suena en la octava más aguda. Generalmente, el tambor suele acompañar con más fuerza, acentuar en el aro o con mayor densidad rítmica, interpretando semicorcheas.

(7) Nos referimos en especial a este instrumento porque los toques de pandereta suelen ser más sobrios. El tambor, en especial cuando se toca para acompañar a la gaita, sin bailadores, suele realizar muchas variaciones, improvisando incluso sobre la estructura rítmica de la melodía.

(8) Aplicado a la pandereta es propio, sobre todo, de la montaña central y consiste en resbalar el dedo medio por el centro del parche de la pandereta –a lo largo de su diámetro– produciendo un efecto de trémolo, redoble o sonido continuado. Se emplea en especial para el paso de jota de los *suelos*.

(9) Este término se utiliza de varias maneras. Es el nombre dado a un baile «a lo suelto», que se realizaba en algunos pue-

blos de los concejos de Cangas del Narcea y de Allande. También, cierto tipo de paso en el baile –en algunas zonas corresponde a los *embotaos* finales–. Incluso, de manera muy restringida, puede referirse a la entrada de ciertos bailes del suroccidente de Asturias.

(10) Cuando se habla de «coger el punto» se hace mención a coordinar los pasos de los bailadores para moverse simultáneamente; a partir de ahí comienza el baile como tal. Para otros informantes el término «punto» se refiere a un tipo de paso realizado. También equivale a lo que se ha denominado módulo de baile.

(11) Parte inicial de casi todos los bailes. Las tocadoras empiezan a marcar el ritmo con sus instrumentos, sin cantar, y los bailadores comienzan a sentir el pulso, meciéndose y preparándose para iniciar el baile, atentos a la entrada que darán las panderetas o pandeiros o al comienzo de la estrofa de la voz.

(12) En el *corri-corri*, de Arenas de Cabrales, único varón que baila enfrentado a un grupo formado por varias mujeres. De él depende el *tempo* de interpretación y la duración de la danza.

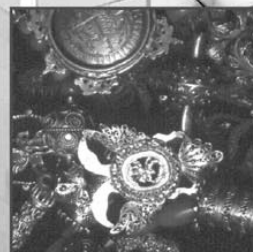
(13) También era una pieza habitual en el repertorio de Serafín, el Redoblante de Quintes.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. 2003: *El cancioneru l'Andecha. La jota n'Asturies*, Uviéu, Andecha Folclor d'Uviéu.



MUSEO ETNOGRÁFICO
DE CASTILLA Y LEÓN
ZAMORA



Gracias a todos

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

Caja España

OBRA SOCIAL



Damos soluciones

