

Revista de **FOLKLOR**

N.º 307



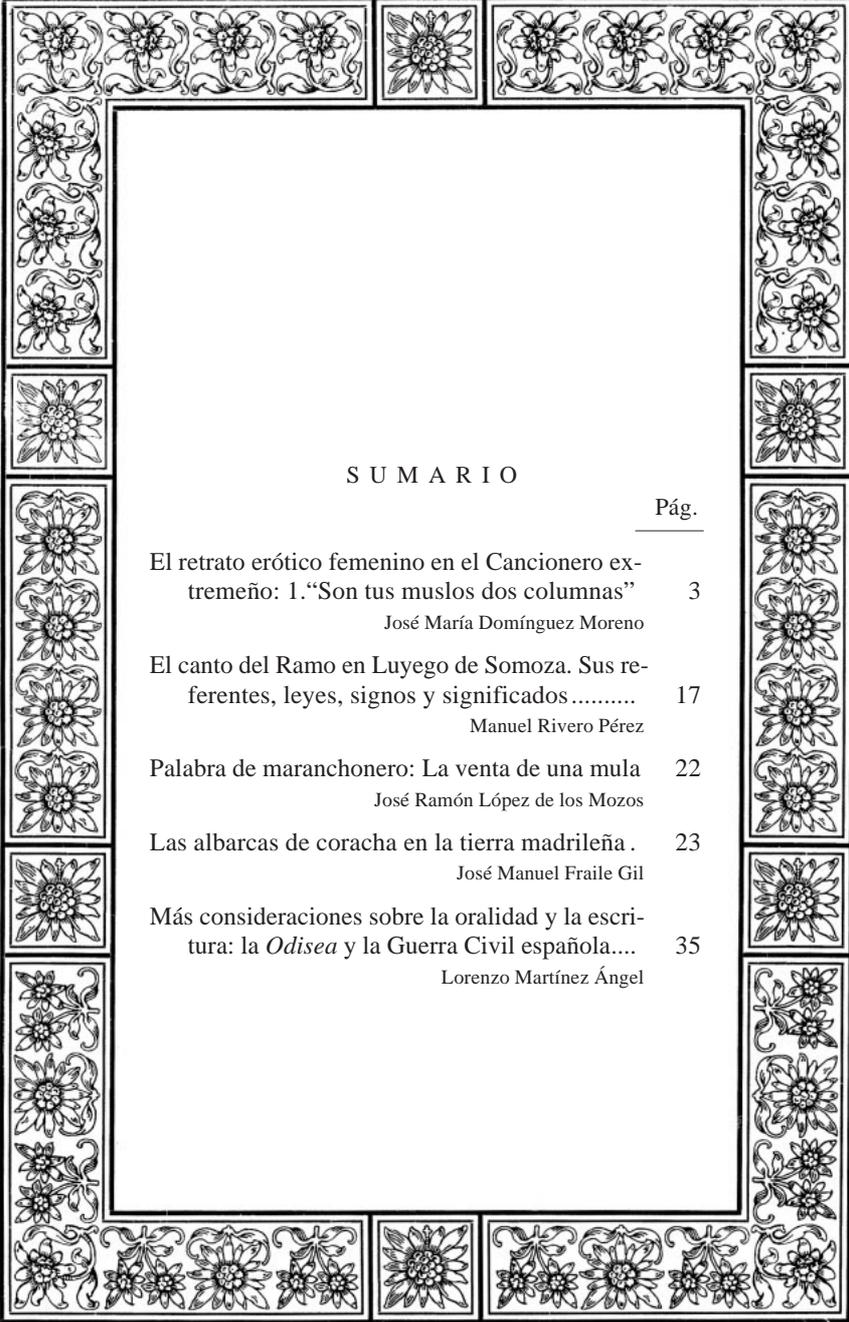
José María Domínguez Moreno ■ José Manuel Fraile Gil ■ José Ramón López de los Mozos Lorenzo Martínez Ángel ■ Manuel Rivero Pérez

Editorial

Ciertas imprecisiones contribuyen a que Costumbrismo y Etnografía se confundan a menudo con otros géneros literarios y otras ciencias, respectivamente. Luis de Hoyos, en su defensa habitual y apasionada del rigor como base de los estudios etnográficos, intuía incluso un cierto peligro en el hecho de que ambas actividades se mezclasen muy a menudo sin establecer diferencias. Hablando de la ayuda que podrían suponer para el etnógrafo descripciones literarias del tipo de las realizadas por Pereda o Macías Picavea, ponía en guardia ante una aceptación indiscriminada de ese material, eminentemente creativo: "Es preciso advertir que este camino gratisimo, pero indirecto de la investigación, exige gran severidad crítica para ser utilizado". Y llevando más allá sus críticas al posible uso indebido por parte de un etnógrafo de textos costumbristas, sugiere como inconveniente uno de los principales vicios del género, el "tipismo", que en el caso andaluz se excedió hasta límites insólitos: "Por la exageración de lo típico regional, llevado hasta convertirlo en género de exportación, la personalidad popular andaluza es realmente más admirada que conocida". En efecto, de la lectura atenta de los textos de Estébanez Calderón y otros (a decir verdad, no sólo andaluces sino de cualquier zona de la Península), se puede extraer la sensación de que los autores han preparado cuidadosamente una escena pintoresca, casi una instantánea afectada, en cuyo retrato se esmeran. Larra, uno de los pocos articulistas que fue consciente de las limitaciones del costumbrismo, pone el dedo en la llaga cuando, al hablar de las cualidades de Mesonero, incluye alguna carencia, como aquella de que "retrata más que pinta", lo que es tanto como decir que se preocupa más de las facciones y aspecto externo de sus personajes que del reconocimiento y atención a su personalidad.

*Tal vez esa misma sensación de los costumbristas –la de sentirse padres y bienhechores de los protagonistas de sus obras– y la idea equivocada del etnógrafo que le lleva a considerar **déjà vu** todo el material que recoge, pueden estar en la base de otro error común: el paternalismo, esto es, incurrir en el prejuicio de que un distanciamiento o una perspectiva distinta de la que pueden tener sus "personajes" o sus "informantes" le faculta para conocer mejor sus vidas, negándoles –o empequeñeciendo al menos– determinadas facultades por el hecho de que él mismo no las tenga. Valoración excesiva de la propia cultura y desprecio por la de los demás, podría llamarse eso.*





S U M A R I O

	Pág.
<p>El retrato erótico femenino en el Cancionero extremeño: I. “Son tus muslos dos columnas” José María Domínguez Moreno</p>	3
<p>El canto del Ramo en Luyego de Somoza. Sus referentes, leyes, signos y significados Manuel Rivero Pérez</p>	17
<p>Palabra de maranchonero: La venta de una mula José Ramón López de los Mozos</p>	22
<p>Las albarcas de coracha en la tierra madrileña . José Manuel Fraile Gil</p>	23
<p>Más consideraciones sobre la oralidad y la escritura: la <i>Odisea</i> y la Guerra Civil española.... Lorenzo Martínez Ángel</p>	35

EL RETRATO ERÓTICO FEMENINO EN EL CANCIONERO EXTREMEÑO: 1. “SON TUS MUSLOS DOS COLUMNAS”

José María Domínguez Moreno

Numerosas son las canciones, generalmente de ronda, que tienen como finalidad ensalzar más el físico de la mujer que sus cualidades. De entre estas canciones, por lo que respecta a Extremadura, destacan *los mayos*. Tres de ellos fueron recogidos por Bonifacio Gil en Fuenlabrada de los Montes, Campanario y Villanueva de la Serena. Estos *mayos* extremeños, cuya titulación general responde a “*El dibujo*” o “*El retrato*”, no difieren en cuanto a su estructura de los que se interpretan en otros puntos de la geografía hispana, y su finalidad es la de describir, mediante un alarde de símiles, cada una de las partes del cuerpo femenino. Detengámonos en el que en la noche del 31 de abril los mozos de Campanario dedicaban a sus novias:

*Ayudarme, compañeros,
a dibujar esta rosa,
que yo solito no puedo
dibujarla tan hermosa.
¿Por dónde principiaré
a dibujar tu belleza?
Principio por lo más alto,
qu’es tu graciosa cabeza:
tu pelo es madeja de oro
que de que vas a peinarlo
en la silla en que te sientas
forma cortina de ramo.
Tu frent’ es cándida y linda,
hecha con tan lindos trazos,
que se parece al botón,
que arroja la flor al campo.
Tus cejas en arqueada
con más vueltas y rodeo
que tien’ el Guadalquivir
con todos sus ardeos.
Manojillos de alfileres
me parecen tus pestañas,
que, cada vez que las miro,
me las clavas en el alma.
Son tus pestañas araña
de trigo rubio y hermoso;
tus cejas, en arqueada;
dos luceros son tus ojos,
que alumbran por la mañana.
Tu nariz fina y delgada
nada puedo distinguir,
si es de perla o de diamante
o de alabastr’ o marfil.
Tus labios son dos corales;
tus dientes, menudas perlas,*

*en diferentes cristales
sale mi amor a cogerlas.
Tienes un hoyo en tu barba,
sepultura de los dos,
que nos estamos muriendo
en la más ciega pasión.
Esos hermosos zarcillos
que cuelgan de tus orejas,
y te dan en los carrillos,
adornan más tu belleza.
Son tus mejillas dos rosas
del rosal de Alejandría,
que siempre van a porfía,
a ver la qu’ es más hermosa.
Tu garganta cristalina,
tan cristalina y tan clara,
que, de que vas a beber,
te se va clareando el agua.
Es tu pecho un bello cofre
con una llave dorada:
a un mozo de la cuadrilla
se la tienes entregada.
Son tus brazos remos fuertes,
que los tiras a la mar...
¡quien fuera marinerito
para en ellos navegar!
Son tus manos palmas reales,
y tus dedos, azucenas,
de un aroma delicioso
que yo m’ embriago en ella.
Tu cintura pequeñita
anoche te la medí:
con vara y media de cinta
catorce vueltas le dí.
Son tus muslos dos columnas,
qu’ están sosteniendo perlas,
rosas, claveles y lirios,
jazmines y violetas.
Tienes un pie tan chiquito,
que de que vas por l’ arena,
el polvillo que levanta
va oliendo a hierbabuena.
De los pies a la cintura
no te puedo dibujar;
lo que mis ojos no han visto,
no me puedo asegurar (1).*

En los anteriores versos vemos que los detalles descriptivos se detienen al llegar a determinada parte del cuerpo, que se silencia, justificándolo en el desconocimiento del mismo. En otras ocasiones

las faltas de concreciones directas vienen condicionadas por el sentido del pudor. Tal es el caso de los postreros versos del *mayo* de Villanueva de la Serena:

*Lo demás de tu cuerpo
yo no lo digo,
porque me da vergüenza
a mí decirlo (2).*

También, por lo que respecta a estas sugerentes composiciones, resulta frecuente el echar mano de los respectivos elementos metafóricos que, sin una denominación clara de la zona recreada, tampoco significan una ruptura con la formulación que se viene expresando a lo largo de los poemas. Así lo vemos en “*El dibujo*” de la última población citada:

*Tus muslos son dos columnas
qu'están manteniendo perlas,
flores, lirios y azucenas,
jazmines y violetas (3).*

Las plantas, tanto en los *mayos* como en las múltiples expresiones del cancionero popular extremeño, constituyen uno de los más fáciles recursos de sustitución de los vocablos alusivos a la zona genital femenina. Así nos topamos con la azucena como un claro referente que aparece en los “*Divinos Mandamientos*”, clásica alborada de boda de Casatejada, en la que se hace al novio receptor de la liliácea:

*En el sexto te daré
la flor de las azucenas,
para que vivas muy casto
y no manches la pureza (4).*

Es el mismo sentido, aunque salvando las distancias, que evidencian los ripios del cuplé que hace décadas entonara la Fornarina;

*Soy jardinera y tengo un huerto,
tengo azucenas y rico jazmín
y quiero que seas mi jardinero
para que riegues mi perejil (5).*

Pero también la azucena en la lírica popular de Extremadura, amén de las cuestiones eróticas expuestas que van a mantenerse, se convierte en la expresión plástica de la mujer soltera. En los versos que siguen, recogidos en Cabezuela del Valle, la novia se representa como un “*ramo de azucenas*” que conducen los padrinos y que entregan al novio, poseedor de la llave (6) para deshacerlo, en clara alusión a la próxima pérdida de la virginidad:

*Esta casa es un palacio,
las puertas son de madera,
la novia que va a casarse
es un ramo de azucenas.
La madrina es una rosa,
el padrino es un clavel,
la novia la llevan presa,
la llave la lleva él (7).*

Igualmente los muslos, supuestas columnas del *mayo* de Villanueva de la Serena, sostienen el lirio. Su inclusión de ninguna de las maneras se presenta de forma casual si nos atenemos al significado que se deduce de la lectura de determinadas composiciones, cual es el romance de Gerineldo, tan popular en las provincias de Cáceres y Badajoz. El joven ha sido sorprendido por el rey en el lecho junto a la infanta, colocando entre ellos la espada como testigo. Cuando, posteriormente, el monarca interroga a su prohijado, obtiene de él una respuesta tan clara como certera:

*—¿De ónde vienes, Gerineldo,
tan blando y descolorido?
—Vengo del jardín frondoso
de coger flores y lirios (8).*

Esta incuestionable insinuación vulvar nos la encontramos nuevamente, por citar otro ejemplo, en un canto de Fuenlabrada de los Montes, donde el simbolismo de la unión coital se pone de manifiesto mediante la presencia de la perla (atributo de la virilidad) que cae sobre el lirio, receptáculo femenino que es fecundado:

*Cayó una perla en un lirio,
la cubrió un rayo de luz;
bajó un ángel del cielo,
y al punto naciste tú
para darme a mi tormento (9).*

Al igual que iremos viendo con otros muchos vocablos, el lirio se presta a una ambivalencia o doble interpretación, siempre dentro de la temática sexual. Si expuesto ha quedado como referente del genital femenino, de ninguna de las maneras podemos obviar su identificación fálica, posiblemente más arraigada. Su olor y su forma externa, además del poder afrodisíaco que le atribuye la cultura popular, hacen que se le incluya en el ámbito de todo lo que significa el erotismo masculino (10). En este sentido cabe apuntar la oposición lirio-rosa, que vemos reflejada en el cancionero, donde ésta se constituye en el emblema de la belleza y de la fragilidad. El lirio y la rosa, por consiguiente, se presentan como componentes opuestos que se unen en el goce del amor, según apreciamos en esta cancioncilla recogida en Jarandilla de la Vera:

*Tú eres la rosa
yo soy el lirio:
¡Quién fuera cordón verde
de tu justillo
para entrar en tu cuerpo
y dormir contigo!*

A Aldeacentenera pertenece otra composición en la que nos topamos a la rosa y al lirio dentro de la misma contextualización. Aunque en este caso los vocablos agua y cántaro, merced a su vinculación con la rosa, predisponen a ésta, símil de la

mujer o, si se prefiere, de su parte genital, como receptora de los deseos del lirio a la pérdida de la virginidad:

*La rosa iba a por el agua,
y le dijo el lirio:
Rosa, rompe ese cántaro,
y vente conmigo.*

En el folklore extremeño la rosa (o el capullo) suele convertirse en el prototipo de la belleza femenina y con esta intencionalidad aparece en los epitalamios que los invitados a la boda dedican a la madrina o a la novia:

*La madrina es un capullito,
el padrino es un clavel;
la novia es un espejo
y el novio se mira en él (11).*

*Cuando subiste las gradas
con aquel gran caballero
parecías una rosa
cortada en el mes de enero (12).*

*Cuando subiste las gradas
con ese vestido blanco
parecías una rosa
cortada en el mes de mayo (13).*

*El padrino es un clavel,
la madrina es una rosa,
el novio cadena d'oro
que a la novia lleva presa (14).*

Junto a la generalización corporal, en el folklore extremeño también encontramos melodías en las que la rosa y el capullo se nos ofrecen como determinantes sexuales. Si la rosa conceptúa al genital de la mujer ya desflorada, el capullo es una clara alusión al que se considera himen intacto. Al último aspecto se refiere esta canción de quintos del Valle del Jerte:

*Madre me voy al servicio,
pero no me quiero ir,
porque dejo en Valdastillas
un capullo sin abrir (15).*

En el mismo sentido, teniendo como base los anteriores versos, se manifiesta esta otra composición, propia de las rondas, perteneciente a la misma comarca cacereña:

*Capullito, capullito,
ya te vas volviendo rosa,
ya se va acercando el tiempo
de decirte alguna cosa (16).*

A tenor de lo apuntado, la rosa no podía faltar entre los elementos, metafóricamente enunciados, que sostienen las columnas que constituyen los muslos de la doncella. De este modo lo observamos en una tonada de Torrejuncillo:

*Son tus muslos dos columnas
que sobre ellos sostienen
las rosas y los jazmines,
y un pradito con su fuente (17).*

Más explícita y directa es esta otra canción de Villa del Campo:

*El cura me pidió una rosa
y al cura le respondí:
Si usted quiere una rosa,
cójala de mi jardín.*

Desde esta perspectiva el tema infantil de la popular “Adelancho”, no parece tan infantil, puesto que escapa a la manifestación supuestamente inocente y nos regala unas pautas de claro contenido erótico, como se observa en los versos que entresacamos:

*–Jardinera, tú que riegas
en el jardín del amor,
de las flores que regaste
dime cuál es la mejor.
–La mejor es una rosa
que verde tiene la hoja (18).*

Ya hemos insinuado que el hecho de “abrirse el capullo” conlleva el significado de la desvirgación. Por lo mismo cabe decirse que la acción de “cortar una rosa” es un símil de la penetración vaginal, como se adivina en una desenfadada coplilla carnalera propia de El Torno:

*A pasar el río voy,
si me mojo, que me moje,
voy a cortar una rosa
antes que otro las deshoje (19).*

“Deshojar” como sinónimo de desflorar volvemos a encontrarlo dentro de un doble sentido muy propio de este tipo de manifestaciones rondeñas:

*En Mayo me dio un desmayo,
en Mayo me desmayé.
En mayo cogí una rosa
y en Mayo la deshojé (20).*

El anterior significado que advertimos para la rosa se patentiza con mayor expresividad cuando el genital femenino se oculta bajo la sinonimia de “flor”. Y aunque no falten alusiones a la flor como algo descriptivo de la mujer en su conjunto (21), también, incluso en estos casos, se participan unas claras connotaciones eróticas, cual hallamos en el siguiente canto de boda de Pozuelo de Zarcón:

*Una flor te regalamos,
hermosísimo clavel,
no la deshojes tan pronto,
déjala que esté en su ser (22).*

Idénticas son las pautas que se marcan en los cantos de despedida nupcial de Guijo de Galisteo y

de otros pueblos de la cuenca del Alagón, especialmente dentro de las rondas que se hacen en honor del novio:

*Hoy sus padres te regalan
una hermosísima flor,
y a la noche la deshojas
con dulzura y con primor.*

Es la misma intencionalidad que se vierte en el estribillo epitalámico que se entona en la localidad jerteña de Tornavacas:

*Que te vuelvo a cantar,
que te vuelvo a decir
que el novio se lleva
la flor del jardín (23).*

Sin embargo, es el ingrediente sexual el que se manifiesta más profusamente en el cancionero popular. Nos parece muy esclarecedor, en este sentido, el romance recogido en Ahigal, en el que un caballero pretende “cortar la flor” de una joven virgen:

*En las vegas de Alagón
a una niña vi,
que con sólo quince años
se regaba su jardín.
Vivía ella sola
sin padre ni madre,
con dos hermanitas
y no tenía a nadie.
Pasó un caballero,
le pidió la flor,
y entonces la niña
le dijo que no.
Y fue el caballero
sin vil compasión
le robó las hermanas
y se las llevó.
Al día siguiente
la niña salió
buscando al caballero
para darle la flor.
Tome, caballero,
la flor que me pide,
pero a mis hermanas
déjelas libre.
Yo no quiero la flor
que ahora me das,
porque esa flor
te la voy a cortar.
La metió en un cuarto,
le cortó la flor,
y a la pobre niña
allí la mató (24).*

Idéntico significado nos ofrecen unos pocos versos de otra canción infantil de corro, en esta ocasión recogida en la vecina localidad de Aldeanueva del Camino:

*Las flores de mi jardín
no son para un caballero,
que las tengo guardaditas
para el mozo que yo quiero.*

Además de las composiciones citadas anteriormente y que encierran un indudable lirismo, lo cierto es que “la flor” como vocablo sustituto del genital femenino se constata con mayor precisión en las canciones de ronda, generalmente de quintos, que proliferan a lo ancho y largo de Extremadura. Lo burdo de bastantes de ellas, hacen que hasta ahora sólo sean objeto de una transmisión oral. Algunos pocos ejemplos ilustran suficientemente:

*Cuando me case contigo
y goce de tus amores,
podré decirte que cogí
la mejor de toas las flores (25).*

*Todas las quinceañeras
llevan una linda flor,
que cuando un hombre la riega
se convierte en coliflor (26).*

*La novia lleva una flor
por debajo del refajo,
que el novio la va a cortar
con la punta del carajo (27).*

Una forma eufemística para referirse a la pérdida de la virginidad femenina nos viene indicada mediante el símil del pájaro que pica la flor. Lógicamente el pájaro se evidencia como sinónimo del miembro viril (28). En la canción de arada recogida por el citado musicólogo Bonifacio Gil, el gañán niega su culpabilidad en la seducción y consiguiendo el embarazo de la moza que ahora llora sus cuitas:

*Cierto que contigo hablé
y un momento estuve a solas,
y otro pájaro a deshoras
de tu flor había picado;
¿por qué he de ser yo el culpable
de las lágrimas que lloras? (29).*

Aunque la temática no sea demasiado infantil, esta canción de niños de Villanueva de la Serena redundante en el mismo sentido al presentarnos a la incauta pastorcita que es abandonada por el “pájaro” que logra catar la miel de “su flor” hasta ese momento inmaculada:

*Estando una pastorcita,
sencilla de corazón,
con sus tiernas ovejitas,
recordándole su amor,
vio venir a un pajarito,
y hacia ella se acercó.
Y ella dijo: –¡Qué bonito!
¿Cómo le cogiera yo?
El pajarito era verde
y oscurecido el color.*

—¡Ay de mí!, si le cogiera,
sería mi diversión.
El pícaro pajarito,
en cuanto picó la flor,
hacia el prado se retira
y burlada la dejó.
Y la pobre pastorcita
a la choza se marchó,
porque ya le hacían daño
los fuertes rayos del sol.
La que de pequeña empieza
a dar prueba de su amor,
suele quedarse burlada,
sin pájaro y sin flor (30).

Desde los anteriores planteamientos se nos antoja comprensible la interrogación que se le plantea al “pajarito” en esta canción carnalera de Peñalsordo:

*Pajarito, tú que entraste
en el jardín del amor,
de las flores que picaste
dime cuál es la mejor (31).*

Nos referimos más arriba a la palabra clavel como cualificadora del padrino de la boda, e incluso de propio novio. En este sentido hay que apuntar que el folklore, al igual que hace con “capullo”, no tiene reparos en cotejar al “clavel” como un objeto inequívocamente fálico, algo que se hace patente en esta canción de Calzadilla de Coria:

*La novia tiene un pocito,
el novio tiene un clavel;
para que no se marchite
al agua lo va a meter.*

Si tenemos en cuenta la asimilación del clavel al falo, al igual que el pino, y el hecho de que la ventana y la puerta, como en su momento vamos a referir, aludan al genital femenino, parece claro que los versos del siguiente canto recogido en La Garganta constituyen la expresión plástica de la unión coital. No obviamos aquí la presencia del verbo plantar, con la carga sexual que conlleva, ni las referencias a la abeja (miembro viril) y a la boquita (32) (vagina):

*A tu puerta planté un pino,
a tu ventana un clavel;
en tu boquita una abeja
fabricó un panal de miel (33).*

A esta última conceptualización nos aproximan los versos de una cantinela o dictado tópico recogido en Santibáñez el Alto y, al parecer, muy extendido por los pueblos de la Sierra de Gata:

*Las mozas de Villasbuenas,
donde otras tienen el coño,
ellas tienen la colmena.*

Sin embargo, la inseparable doble acepción del término clavel vuelve a tomar carta de naturaleza en esta ocasión, hasta el punto de convertirse en

un vocablo sustituto de parte del cuerpo femenino que la decencia hace que pase por innominada. Y éste es el aspecto que apreciamos en rimas y dictados que proliferan de manera especial por el norte de la provincia de Cáceres, y de los que ofrecemos una escueta muestra:

*La muchacha más bonita
de Torre de Don Miguel
en el culo lleva el tiesto
y por delante el clavel (34).*

*Una moza me pidió
regarle la clavelera.
Yo como un buen mandao
le vacié la regaera (35).*

*No hay olor que más me guste
que el de la flor del jazmín,
ni clavel que más me guste
que el que esconde tu mandil (36).*

En el mismo contexto cabría incluir las estrofas que siguen, ya que la citada planta parece mostrar-se una vez más como un claro eufemismo:

*Arriba en Piornal,
tengo yo una flor
que cuando la tocan,
se baja el olor,
se sube otra vez,
y arriba en Piornal
tengo yo un clavel (37).*

Y no otra interpretación queremos darle, aunque ello fuera posible, a la cantinela de Cabeza del Buey, donde la conjunción ventana y clavel se nos muestra bajo el paradigma de lo femenino:

*El tiesto de claveles
de tu ventana
hacia Almendralejo
tira las ramas (38).*

En ocasiones el cancionero insiste en una redundancia. Así ocurre cuando al clavel, símbolo genésico femenino, se une el huerto, donde éste crece, símil igualmente de su zona erógena:

*Tiene mi morena un güerto
todo sembrao de claveles,
donde me paso las horas
sólo hablando de querer (39).*

Llegados a este punto hemos de significar que en las canciones tradicionales de Extremadura las alusiones al huerto y al jardín se muestran de una manera indiferenciada. Incluso ambos vocablos llegan a intercambiarse a tenor de las distintas versiones de la composición. Aunque es cierto que en el jardín, a diferencia de huerto, se cultivan más las plantas relacionadas con el ornato, no es menos real que el uno y el otro son objeto de idéntico tipo de labores, y que lo mismo el huerto que el jardín,

tanto en sí como a través de las plantas que en ellos crecen, se convierten en perífrasis del genital femenino. Estamos ante la conocida asimilación de la mujer con la tierra apta para el cultivo, una tierra que es hollada por el arado (miembro viril) que abre el surco o la besana en el “jardín de una niña”, a la que se le arrebató la virginidad. Así lo expresan los versos recogidos en las poblaciones jerteñas de Valdastillas y Piornal:

*Aunque soy labrador nuevo
a ninguno tengo envidia;
he de poner la besana
en el jardín de una niña* (40).

*Aunque soy labrador nuevo
a ninguno tengo envidia,
de echar un surco derecho
en el jardín de una niña* (41).

Al igual que el arar la barbechera, también el hecho de que el labrador proceda al riego del campo, ahora el jardín, se constituye como una elocuente metáfora de la cópula en las letras de las canciones extremeñas. De este modo se presenta en la recogida en La Garganta, donde el mozo se queja de no ser él el único regador de su dama:

*Yo creí que era yo solo
el que tu jardín regaba,
y ahora veo que son muchos
de tu pozo a sacar agua* (42).

La misma intencionalidad hallamos en el cancionero de Torrejoncillo, concretamente en aquellas estrofas que, como parodias epitalámicas, los mozos entonaban a las puertas de los novios la víspera de la boda:

*Ábrete la puerta, novia,
la puerta de tu jardín,
pa que lo riegue tu novio
como bien te gusta a ti.
¡Qué contenta va la novia,
que contigo va a dormir!;
para que duerma fresquita,
riégale bien el jardín.*

Nada de extraño tiene que este tipo de argumentaciones de divertida y doble intencionalidad pase a formar parte de las modas musicales de determinados momentos, como se pone de manifiesto en la letra de un popular cuplé, “La regadera”, que cantara Julia Fons:

*Tengo un jardín en mi casa
que es la mar de rebonito;
pero no hay quien me lo riegue
y lo tengo muy sequito...
No se asuste si lo invito
a que venga a trabajar,
porque como es tan chiquito
tiene poco que regar* (43).

La totalidad del jardín se sustituye en ocasiones por una de las plantas que se cultivan en él: la albahaca. Es cierto que en las canciones de boda esta labiada acaba por transformarse en un símil de la novia, como bien nos recuerdan estos versos recogidos en Ahigal:

*No venimos por el oro
ni venimos por la plata,
que venimos por la novia,
que es ramito de albahaca.*

Y en el mismo contexto debemos inscribir estos otros de Galisteo:

*A coger los manteles
y los cubiertos de plata
que venimos a ver la novia
que es un ramo de albahaca* (44).

Pero no es menos indiscutible que existen ocasiones en las que también la albahaca pierde el significado totalizador y pasa simplemente a convertirse en sustituto genital, aunque siempre en relación con el agua, que le confiere una cualidad fertilizadora. Las rondas de boda son el momento elegido para poner de manifiesto tales conceptos. Así sucede en Guijo de Galisteo:

*¡Qué contenta va la novia,
porque mañana se casa!
¡Y que contento va el novio,
que le va a regar la albahaca!*

Una curiosa copla de ronda, que hace pocos años cantaban los quintos de Portaje, y que pude escuchar en una de las romerías a la patrona, la Virgen del Casar, incidía sobre el particular en relación con las mujeres de la propia localidad:

*En el pueblo de Portaje
hay un arroyo de plata
a donde acuden las mozas
a lavarse la albahaca.*

Son numerosas las referencias al huerto como analogía sexual o, si se prefiere, como conexo de la parte íntima femenina. Y muchas veces hasta se potencia tal comparación adicionándoles términos, casi siempre inherentes a la esencia del huerto, que por sí solos enuncian el órgano sexual. Así ocurre con la presencia de “noria” y “perejil” en esta cantinela popularizada por las Tierras de Granadilla:

*A la mujer la comparo
lo mismito que una huerta,
que en medio tiene la noria
y el perejil a la puerta.*

Y, lógicamente, las alusiones al huerto no faltan en determinadas adivinanzas extremeñas que deducen un marcado sentido sexual, como se observan en los dos ejemplos que siguen:

*Se mete en un huerto
negro y redondo,
y en lo caliente
baila como un cachondo (45).*

*Entré en el huerto
y vi a mi abuela
con el chocho abierto (46).*

Mediante algunos de los versos precedentes hemos constatado la significación del huerto como sinónimo del genital femenino y del huerto regado o cultivado como un símil de las relaciones del hombre y de la mujer, algo que abunda en la música tradicional. Sin embargo no siempre el riego se convierte en sinónimo del logro sexual, sino de la simple zalamería, cual nos topamos en esta canción:

*Saturnino y Adelaida,
los dos primos se casaron,
pero no se han entendido
y ahora se han separado.
Así que, mozos y mozas,
los que pretendáis casaros
debéis de probar el guiso
por si está soso o salado.
No sea que te suceda
lo que al pobre Saturnino:
tres años regando el huerto,
no ha probado el cebollino (47).*

Para los quintos de Mohedas de Granadilla y otros pueblos del norte cacereño es la novia la que testifica la falta de riego de su “huerta” por la ausencia del que hasta ahora sacaba el agua con el cigüeñal o zaque, clara representación del miembro viril:

*Dende que se fue el mi Juan,
no m’han regao la huerta,
porque el zaque está parao
y no tiene caldereta.*

Esta misma carencia de irrigación, con todo lo que ello supone para la fertilidad en el doble sentido que venimos exponiendo, se manifiesta en otra cantata de Malpartida de Cáceres:

*Desde que te fuiste, Pepe,
la huerta no se ha regao,
la hierbabuena no nace
y los nabos se han seco (48).*

Desde las anteriores perspectivas nos resultan hartamente comprensibles los versos de una coplilla rondeña del septentrión cacereño, en la que se constata un curioso juego de simbolismos:

*Yo se lo pedí a mi novia
y venía de regar;
ella me dijo: Tunante,
fresco lo quieres pillar (49).*

El riego, evidentemente, no siempre se efectúa sobre el huerto en su conjunto, sino que va dirigido

a una parte del mismo, sin que por ello pierda su vinculación sexual. Es el caso del romero en estos versos de Ahigal:

*Que vengo, que vengo
de regar el romero de mi dama.
Que se le van,
que se le van secando las ramas (50).*

Y lo mismo que con el romero ocurre con el perejil, al que se hace mención en algunas coplillas ya citadas, así como en un romancillo de Montehermoso, en el que irónicamente la madre da los oportunos consejos a la hija ennoviada:

*Hasta el día que te cases
que naide pueda dicil
que ningún mozo del pueblo
t’ha regao el perejil.*

Tomando esta planta en su significado genésico nos topamos con la romancesca “Canción de Ricarda y su amante don Mariano”, otrora repartida como pliego de cordel y muy conocida en toda Extremadura. En sus versos de ínfima calidad literaria se recogen los ya enunciados argumentos folklóricos, que sin duda debieron incidir en su popularización:

*–Tengo en mi huerto, Mariano
se me olvidaba decir,
todo el cerco de la fuente
sembrado de perejil.
Si te gusta el perejil, Mariano,
riégale, que él también crecerá,
que es muy buena la frescura;
verás que hermoso estará.
A Mariano le agradó
que Ricarda le acordara
el riego del perejil,
aunque olvidado no estaba (51).*

En ocasiones el perejil, aunque no parezca necesario recordarlo, se muestra en el cancionero como un evidente sustituto del vello púbico. De tal modo se constata, a son de ejemplo, en esta cantinela de Madroñera:

*Las muchachas de Trujillo
y lo mismo de la Aldea
no se dejan de regar
el perejil cuando mean (52).*

El cultivo del campo, sobre el que antes hemos incidido, lo vamos a encontrar nuevamente en un desenfadado romance de Campanario, en los que toman protagonismo la casada, que arrienda su “güerto”, y el cebollinero, que planta en él su “ceboyino”:

*Yegó an cá una casada,
casada de poco tiempo:
–Casada, dame posada,
por Dios o por el dinero.*

–No está mi marido en casa,
yo dar posada no puedo.
Que quiso o que no quiso,
ayí entró el cebollero.
Dispusieron de cenar
doh perdices y un conejo.
Acabaron de cenar,
trataron de otroh misterio...
De plantar un ceboyino
en lo más hondo del güerto.
A eso de loh nueve meses
dio fruto el ceboyinero.
Le yevan a bautizar,
Juan Ceboyo le pusieron (53).

Sabido es que la tierra inculta se considera un símil de la mujer no penetrada sexualmente. Se trata de un campo que se mantiene en barbecho, al que rompen la azada o el arado, dejando patente el simbolismo que ya enunciamos. Sobre el particular recalca una coplilla de Puebla del Maestre:

*Mi suegra siempre se queja
que no trabajo la tierra,
que le pregunte a su hija
si hago buena cavaera.*

Y otro tanto sucede con la tonada, de claro componente sexual, que los rondadores interpretan en Navalморal de la Mata en llegando las fiestas de carnaval:

*Anda diciendo tu madre
que yo de ti me aprovecho,
y es que no sabe que estoy
rebinándote el barbecho.*

Conocido es que muchos de los frutos del huerito participan del simbolismo que venimos señalando a los largo de estas páginas. Ahí tenemos la manzana, cuyo significado sexual se hace patente en múltiples manifestaciones folklóricas extremeñas, y desde este punto de vista interpretemos como un ofrecimiento al goce coital las palabras que la moza dirige al pastorcillo en una canción de la que hemos recogido varias versiones:

–Pastor, si vienes a verme
el domingo a la mañana,
para que tú te diviertas
te he de dar una manzana (54).

Si la manzana la consideramos como un vocablo que viene a sustituir a la vulva o a la vagina, no con otra intencionalidad se incluyen en las canciones las alusiones a la breva. Lógicamente el hecho de ingerirla equivale al acto de la coyunda, como se deduce de la siguiente canción muy popular en toda Extremadura:

*Yo tuve en tiempos una novia,
la comparé con la breva;
yo la estuve madurando
p'a que otro se la comiera (55).*

La aceptación sinonímica de la breva y el genital femenino ha fomentado el que este vocablo proliferare en toda clase de canciones de escasos recursos musicales y literarios. Baste con apuntar que los versos que siguen, que inserto a modo de ejemplo de los muchos que podrían traerse a colación, pueden escucharse en cualquier reunión juvenil separados por el estribillo del “Carrascal”:

*La higuera y la mujer
en poco se diferencian,
una da breva en verano,
la mujer siempre la lleva.*

*Mi novia se entretenía
en debajo de una higuera
esperando que le diera
con el higo pa la breva.*

*Una vieja se miraba,
se miraba pa las patas,
y con pena se decía:
¡ya tengo la breva lacia!*

Por su parte, el higo participa igualmente de una doble calificación sexual, si bien su vinculación con el miembro viril se halla muy minimizada, ya que las canciones al respecto, como la que inserto recogida en Moraleja, brillan por su ausencia:

*Entre hombres y mujeres
hay una diferencia;
donde éstos tienen el higo,
ellas tienen la breva.*

En consecuencia, este fruto tardío de la higuera se configura de una manera muy especial como sinónimo del genital femenino. Así lo ponen de manifiesto estas coplas de referencia:

*Cuando te tiré la breva
te apunté bien al ombligo,
como tuve poco tino,
la breva te dio en el higo (56).*

*Debajito de una higuera
la novia le dijo al novio:
Echale el diente a este higo,
que ahora lo tengo mieloso (57).*

*Dame la mano, morena,
para subir a tu nido,
porque quiero ver si duermes
la mano puesta en el higo (58).*

*Para aceitunas, Ahigal;
para ajos, Palomeros,
y para higos pelúos,
las mocitas de este pueblo (59).*

*La su novia le decía
cuando él se lo tocaba:
Para pelarme este chumbo,
mete, Paco, la navaja (60).*

Puesto que en los anteriores versos la navaja alude claramente al miembro viril, y el chumbo, al genital femenino, queda fuera de toda duda que las referencias a pelar el higo son la manifiesta alusión al acto sexual. Este doble sentido es el que se nos presenta entre los cuadros costumbristas de la zona de Mérida. Antaño, en las romerías de agosto, algunos vendedores acudían provistos de sus mercancías de chumbos y, al acercarse a los corros de mujeres pregonaban los productos al grito de “¿A qué moza le rajo el higo?, ¿a qué moza le pelo el cumbo?”.

La misma exposición equívoca la hallamos en un pequeño cuento muy popular en Extremadura. A una mujer se le muere el marido cuando los frutos se hallan en plena sazón. Puesto que él tenía la costumbre de palpar los higos para ver su estado de madurez y traérselos a su esposa, ésta va a encontrar en este recuerdo el mayor motivo de su llanto:

*Maridito, maridito,
ahora que tú te has muerto,
¿quién me va a tocar el higo?*

Entre las plantas cultivables no podía faltar la tomatera como alusiva al sexo femenino, y a este caso concreto se refiere esta copla recogida en Puerto de Santa Cruz:

*Una mujer de La Cumbre
y otra de Madroñera
porfiaban quién tenía
más grande la tomatera.*

Pero más que a la planta propiamente dicha, las canciones encuentran en el tomate el vocablo que ocupa el lugar del genital de la mujer:

*Mi abuelo se fue a la cama
muerto de hambre,
pero allí estaba mi abuela
con un tomate (61).*

Hasta en ocasiones hallan en él la correspondiente concomitancia capaz de emparejar su jugo con la sangre catamenial, como vemos en esta canción de Tejeda de Tiétar:

*-¡Ay, madre, que estoy preñada!
-Hija mía, ¿cómo lo sabes?
-Porque hace más de dos meses
que no me escurre el tomate.*

Ya hemos hecho alusiones al campo cultivado dentro del contexto erótico. Por ello no tiene nada de extraño que el quinto que marcha al servicio exprese la pena del tiempo que le queda para abrir de nuevo con el arado los surcos en la tierra que deja. He aquí los lastimeros sonos del mozo de Villanueva de la Serena:

*Adiós, Villanueva hermosa
Adiós, “Sirena del mar”,*

*¿cuándo me volveré a ver
rejando (62) en el melonar? (63).*

Lógicamente la reja es la sustituta del miembro viril y el melonar es la clara réplica de la vagina, aspecto éste último que se pone de manifiesto en una canción de Arroyo de la Luz:

*El día que te casaste
no dejaste de pensar:
¡Qué poco tiempo me queda
pa sembrar el melonar!*

Si la siembra del melonar en los versos anteriores nos evidencia el hecho de la cópula, lo mismo cabe decir de todas aquellas expresiones populares que refieren las labores de la senara en un sentido más amplio, especialmente en lo que atañe al cereal. Y esta misma proyección la hallamos en lo que concierne a la siega. En numerosas versiones del romance de la Bastarda que conocemos en Extremadura la cópula del segador con la hija del Emperador de Roma se presenta eufemísticamente como el acto de empuñar la hoz para cortar la mies:

*-Díga usted, buen segador,
¿puede segar mi senara?
-Esa senara, señora,
¿dónde la tiene sembrada?
-No está en cerro ni está en bajo
ni en callejón ni en cañada,
que está entre dos columnas,
que la sostiene mi alma (64).*

*-¿Qué me quiere esa señora?
¿Qué me quiere que me llama?
-Lo que quiero, segador,
que me siegues la cebada.
-¿Esa cebada, señora,
dónde la tenéis sembrada?
-No está en alto ni está en bajo,
en una oscura cañada.
-Esa cebada, señora,
no está para mí segarla,
que es pa duques y marqueses,
señores de la real sala.
-Siégala tú, segador,
que será muy bien pagada (65).*

Por si alguna duda quedara de la ubicación de la tierra que ha de segarse, más explícitos resultan estos versos del romance de Piornal:

*-No está en lago, ni está en bajo,
tampoco está en tierra llana,
que se cría en la frescura,
debajo de mis enaguas... (66).*

Las mismas connotaciones sexuales de la siega las vemos reflejadas en unos versos de canciones de ronda que se entonan por el cacereño Valle del Jerte:

*Yo se lo pedí a mi novia
cuando venía de la siega,
y ella me dijo: –Amigo,
traes la joce cortaera (67)*

Y tampoco escapan a las coplillas anticlericales que suelen llenar los aires festivos por las poblaciones del Valle del Alagón:

*El señor cura del pueblo
ya no siega las besanas,
que le ha dado por segar
la forrajera del ama.*

Y, por supuesto, se halla presente en esta burda tonada de Casar de Palomero:

*El segador extremeño
se da tal maña
que a la novia le siega chocho
con la guadaña.
Y como el hombre es tan fino,
cuando suelta la guadaña,
remata con el hocino.*

El seto se hace sustituto del cereal y, por ende, del genital femenino, en la “*Copla de cestero*”, al igual que la podadera se convierte en recambio de la hoz o la guadaña, manteniendo su vinculación con el miembro viril. Los paralelismos argumentales con la Bastarda saltan a la vista:

*Y en tiempo de Cuaresma,
me jui pa Toledo,
con las jerramientas
pa jacé los cestos.
Y de acá pa, llá,
llegué al pie un convento,
y salió una monja envuelta en un velo:
–Oiga usté, buen hombre,
oiga usté, cestero,
¿me quieri podá
un seto que tengo?
–Me diga la madri
cómo es esi seto,
que vaiga aguazando
los mis aparejos.
–El seto está verde,
oreado y fresco;
está en tierra jonda
de mu buen tempero,
y no se preocupi,
pol los aparejeos,
que la podaera
entrará pa endentro (68).*

Amén del huerto o el jardín, el prado o campo no cultivado se presta a constituirse en la voz que suplanta el sexo de la mujer. Es a este herbazal al que acude el toro, símil de la virilidad, en esta canción de Las Hurdes:

*Debajo de tu mandil
tienes un campo florío,
y yo como buen torito
al pastizal he venío.*

Y son éstos los campos en los que crecen multitud de flores y, por supuesto, otras plantas no cultivables, entre las que se encuentran los cardos, a los que el cancionero también les da una contextualización de marcado carácter sexual. Vulva y cardo se confunden en los versos populares, al modo de los que se entonan en Holguera y en Cañaveral respectivamente:

*Me asomé a tu corral
y ví que estabas meando,
no sabía que las mujeres
usaran para eso un cardo.*

*Al venir de romería
te metí la mano,
y me hice daño en los dedos,
me pinchó un cardo.*

No debe sorprendernos que en relación con el cardo nos topemos una vez más con la oportuna ambivalencia. Al carácter femenino de las dos pequeñas composiciones anteriores se enfrenta su propia esencia viril, aspecto éste que se constata en la vieja poesía culta. A ello alude uno de los villancicos del *Cancionero* de Pedro de Rojas:

*El amor de la viuda
por mi casa y puerta acuda,
que no hay peligro ni duda
si la pica sólo un cardo.
¡Ay Dios, quién hincase un dardo
en aquel venadito pardo (69).*

Igualmente en la colección *Poesía erótica del Siglo de Oro* (70) vemos cómo el cardo se muestra con un cariz sexual. En una de las composiciones, la protagonista, que va a buscar en San Juan el trébol del primer amor, se encuentra con el dolor que provoca el amor consumado:

*Estábase el cardo,
cardo corredor,
cubierto de trébol,
falso engañador;
al pasar la niña
sus dedos picó
y corrió la sangre,
¡ay, Dios, qué dolor!
Trébole oledero, amigo,
Trébole oledero, Amor.
“Que dirá mi madre,
que riñe por dos,
si me ve la sangre
en el camisón?
Cerraráme en casa
para hacer labor,
y hablaré por torno,
como en religión” (71).*

La picazón que el cardo produce, o en su caso la espina, conlleva a la insinuación del acto sexual, como se remarca en estos versos populares:

*¡Ay, mezquina,
que se me hincó una espina!
¡Desdichada,
que temo quedar preñada!* (72).

Otra planta que crece silvestre, el tomillo, es tomada en “*El retrato*” que se cantaba en Portaje como referente de aquella parte innominada que vimos en las descripciones de la mujer que constituían los mayos:

*Y por fin hemos llegado
a la mata del tomillo,
la que siempre que la huelo
doy en perder el sentido.*

Parece que la supuesta similitud del tomillo con el sexo femenino está más en relación con el vello púbico que lo envuelve, aspecto éste que también busca su recurso en otra planta campestre cuyas hojas aciculares encuentran cierta analogía con la zona pilosa. Es el caso de la esparraguera, a la que se refieren algunas de las coplas que entresacamos:

*Aunque no llueva en verano
y venga seco el otoño
fresquita siempre tendrás
la esparraguera del coño* (73).

*Un año que no hubo otoño,
invierno ni primavera,
a una mujer en el coño
le nació una esparraguera* (74).

Idéntico planteamiento sugiere el empleo de la palabra “esparto” en determinadas canciones de Extremadura, aunque en este caso más que a la planta, puesto que en estas tierras no es objeto de atención, se refiere a un derivado de la misma, el estropajo, por la burda comparación que se le hace con el pubis. Son los que siguen versos recogidos en Alcuéscar y Piedras Albas, respectivamente:

*Por encima de tus rodillas
se extiende un campo
en donde el seronero
corta el esparto.*

*Una zarceña en el baile
bailaba pegaba saltos,
se le subieron las faldas,
y le vimos el esparto.*

El campo más alejado o lo que es igual, el monte también halla su recreación en el cancionero extremeño desde el prisma de lo erótico en relación con la mujer. Conocida es la metáfora acerca del pino “*florido y hermoso*”, que pretenden “*cortar*” los mozos del pueblo. La imposibilidad de la tala, como exponente de la pérdida de la virginidad de la

mujer, que se patentiza en el árbol montaraz, es reflejada en bellas composiciones, entre las que entresacamos la que suele entonarse en Valdastillas y en Garganta la Olla:

*Aquel pino que está en el pinar
florido y hermoso,
a cortarle quisieron entrar
cuatro buenos mozos.
A cortarle quisieron entrar,
pero no pudieron.
A cortarle quisieron entrar
mi amor el primero* (75).

El ofrecimiento de “*cortar el árbol*” como manifestación del coito lo encontramos, aunque no en relación con el pino, sino con el chopo, en una canción recogida en Huélagas:

*Anda diciendo tu madre
que yo para ti soy poco;
iremos a la alameda
y cortaremos un chopo
a la altura que ella quiera* (76).

Por último, en lo que atañe a la denominación del genital femenino mediante el recurso al léxico de carácter vegetal, destacamos el fruto del castaño como uno de los más utilizados símiles. En ello, indudablemente, ha influido la idea de semejanza que a nivel popular guardan la castaña y la vulva. Las tonadas al respecto ilustran en demasía:

*Las mocitas de Pescueza
tiene tan buena maña,
que usan cardos de burros
pa rascarse la castaña* (77).

*Arrepañando castañas
en el suelo te agaschaste;
nunca pensaba yo ver
una castaña tan grande* (78).

*La mujer que va a castañas
ya no se pone en cuclillas,
pa que no vean la que esconde
por cima de la rodillas* (79).

*A la sombra de un castaño
una mocita lloraba,
que nadie quería pelarle
el erizo y la castaña.*

*Como el llanto le escuchara
un pastor desde el camino,
al intante le peló
la castaña y el erizo.*

*La mocita ya no llora
cuando se va al castañar,
porque siempre acuden mozos
al asunto de pelar* (80).

Y terminamos recordando el sentido ambivalente que encierra el aludido término. Se cuenta que un vendedor de castañas, hurdano para más señas, que acudía las vísperas de los Santos a Ahigal y se colocaba en los portales de la plaza, solía vociferar mientras que asaba algunas en un recipiente:

¡Acuyil, muchachitas!, ¡que sos caliente las castañas!

¡A ver, muchacho!, ¿a quién no le gusta llevarse a la boca unas catañitas?

NOTAS

(1) GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, Tomo I, Excma. Diputación, Badajoz, 1961 (Segunda Edición), pp. 59-61.

(2) GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, pp. 151-152.

(3) GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, Tomo II, Excma. Diputación, Badajoz, 1956, p. 105.

(4) GUTIERREZ MACIAS, Valeriano: "Por la Geografía Cacereña: Casatejada", en *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, 1963, Vol. XIX, III, pp. 551-552.

(5) Cit. ESLAVA GALÁN, Juan: *Un jardín entre olivos. Las rutas del aceite en España*, RBA Libros, Consejería de Agricultura y Pesca de la Junta de Andalucía, Barcelona, 2004, p. 98.

(6) Queremos hacer notar el significado fálico de la llave.

(7) Estribillo de la alborada de boda. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, Cultural Valxeritense, Jaraiz de la Vera, 1996, p. 194.

(8) Casar de Cáceres. Melodía 29. GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres (Lírica Popular de la Alta Extremadura. Vol. II)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1982, pp. 213-214. Versión de La Garganta: MAJADA NEILA, Pedro: *Cancionero de la Garganta*, Institución Cultural "El Brocense", Diputación Provincial de Cáceres, Salamanca, 1984, pp. 169-170. Versión de Campanario: GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, p. 37. Otras: Huertas de Ánimas, Madroñera, Puebla de la Calzada y Santiago de Carbajo: GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, pp. 17-18 (musical). Herrera del Duque: GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, II, pp. 20-21. GUERRA IGLESIAS, Rosario y DÍAZ IGLESIAS, Sebastián: "Romancero de Piornal", en *Saber Popular, Revista Extremeña de Folklore*, Fregenal de la Sierra, 1999 (nº 13, enero-junio), pp. 173-174 (dos versiones). Don Benito: GARCÍA MATOS, Ramón: "Romances y cuentos de la emigración (Primera aproximación a partir de una encuesta en tierras de Cataluña)", en *Revista de Folklore*, 123, tomo 11, 1 (1991), p. 100. Torrequemada: BARRIOS MANZANO, Mª Pilar y JIMÉNEZ RODRIGO, Ricardo: "Fuentes y metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura. Un núcleo del llano cacereño. Música y tradiciones popula-

res en Torrequemada", en *Saber Popular, Revista Extremeña de Folklore*, pp. 19-20 (Fregenal de la Sierra, 2004). Monográfico, pp. 331-332.

(9) "Cayó una perla en un lirio": GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, II, p. 107.

(10) TEIJEIRO FUENTES, Miguel Angel: *Lope de Vega, Belardo y su huerta. La mágica pervivencia de una tradición*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1993, p. 70.

(11) Cabezuela del Valle. Alborada de boda. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 195. Iba-hernando: GUTIÉRREZ MACIAS, Valeriano: "El paso del folklore de unas parcelas a otras", en *Revista de Folklore*, 40, tomo 4, 1 (1984), p. 131 (Cambia capullito por rosa). GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: "La canción del soldado extremeño", en *Antropología Cultural en Extremadura. Primeras Jornadas de Cultura Popular. Asamblea de Extremadura*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1989, p. 632. Torrequemada: BARRIOS MANZANO, Mª Pilar y JIMÉNEZ RODRIGO, Ricardo: "Fuentes y metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura. Un núcleo del llano cacereño. Música y tradiciones populares en Torrequemada", p. 299 (rosa por capullito).

(12) Piornal. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 186.

(13) El Torno. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 188.

(14) Tornavacas. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 187.

(15) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, pp. 109-111.

(16) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 156.

(17) A la fuente y al prado nos referiremos posteriormente.

(18) Moraleja. GONZÁLEZ TOBAJAS, Ángel J.: "Cantos tradicionales de Huélagá y Moraleja (Cáceres)", en *Revista de Folklore*, 218, tomo 19, 1 (1999), p. 66.

(19) El Torno. Canción carnaval. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 203.

(20) JIMÉNEZ PRIEGO, Teresa: "Retazos de Folklore Extremeño", en *Revista de Estudios Extremeños*, 1973, vol. I, p. 120. Cit. MAJADA NIELA, José Luis: *Ser quinto en Extremadura*, Fundación ONCE. Madrid, 1988, p. 138. Majada no cita la procedencia.

(21) Cabe apuntar, en este sentido, los cantos a la novia que se siguen interpretando en Ahigal, entre los que encontramos estos versos:

*Cuando del altar bajaste
con tu lindo enamorado
blanca flor me pareciste
cortada en el mes de mayo.*

(22) Pozuelo de Zarcón. GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres*, p. 275.

(23) Tornavacas. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 187.

(24) Para que no tuviera dudas sobre el particular, el propio informante me clarificaba el significado de los versos con estas palabras: “*el jardín eran las partes de la niña..., y la flor, ya sabes lo que es la flor*”.

(25) Torrejoncillo.

(26) Malpartida de Plasencia.

(27) Coria.

(28) En su momento veremos cómo también el pájaro se presenta como referente del genital femenino.

(29) GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, II, p. 188. El “pájaro” lo vemos reflejado en la tradición extremeña de una forma que responde tanto al genital femenino como al miembro viril.

(30) Romance de “El pájaro y la flor”. Villanueva de la Serena. GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, p. 92.

(31) GARCÍA GALÁN, Alejandro: “Costumbres de un pasado próximo que ya son historia: Las fiestas de San Antón y San Sebastián en Peñalsordo-Capilla”, en *Revista de Estudios Extremeños*, XLII, III (Badajoz, 1986), p. 612.

(32) Plantar como sinónimo de copular aparece frecuentemente en el habla popular de Extremadura. Lo mismo sucede con el verbo picar. De la mujer embarazada se dice que “ha sido picada por una avispa (o por una abeja)”.

(33) MAJADA NEILA, Pedro: *Cancionero de la Garganta*, p. 70.

(34) Villasbuenas de Gata.

(35) Navalmoral de la Mata. Posteriormente aludiremos a las connotaciones sexuales del riego en relación con la mujer.

(36) Mohedas de Granadilla.

(37) Navaconcejo. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 126.

(38) Cabeza del Buey. GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, p. 53 (musical). Se canta en San Juan y San Pedro, con el pandero.

(39) Cantar de ronda. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 157.

(40) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 224. Valdastillas.

(41) CALLE SÁNCHEZ, Angel; CALLE SÁNCHEZ, Feliciano; SÁNCHEZ GARCÍA, Germán y VEGA RAMOS SATURIO: *Entre La Vera y El Valle. Tradiciones y folklore de Piornal*, Institución Cultural “El Brocense”. Jaraiz de la Vera, 1995, p. 281.

(42) MAJADA NEILA, Pedro: *Cancionero de la Garganta*, p. 84.

(43) DÍAZ, Lorenzo: *La España alegre. Ocio y diversión en el siglo XX*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, p. 151.

(44) Galisteo. GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres*, p. 281.

(45) La solución sería “El ajo en la sartén”. BARROSO GUTIÉRREZ, Félix: “Compendio de adivinanzas de la Alta Extremadura”,

en *Revista de Folklore*, 45, tomo 4, 2 (1984), pp. 97-99. Anteriormente publicado en *Revista de Estudios Extremeños*, XXXVII, II (Badajoz, 1981), pp. 456-461, bajo este título: “Acerca del saber paramiológico de la Alta Extremadura”.

(46) Solución: “*La granada abierta*”. Herrera del Duque. RODRÍGUEZ PASTOR, Juan; ALONSO SÁNCHEZ, M^a Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Adivinanzas extremeñas”, en *Saber Popular, Revista Extremeña de Folklore*, 18 (Fregenal de la Sierra, 2001), p. 28.

(47) MAJADA NEILA, Pedro: *Cancionero de la Garganta*, p. 93.

(48) GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “Notas sobre Malpartida de Cáceres”, en *Revista de Folklore*, 84, tomo 7, 2 (1987), p. 213.

(49) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 177.

(50) Canción de ronda. GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres*, p. 245.

(51) Pie de página: “Madrid. Imp. Universal. Trav. de San Mateo, 10”.

(52) Constatamos igualmente alusiones a la belleza femenina mediante el sugerente símil del “perejil en el huerto”, a lo que alude la siguiente composición:

*Eres más hermosa, niña, / que la nieve no pisada,
que el perejil en el huerto / y el trébol en la cañada.*

MERCHÁN TORRALVO, Luis (Dirección): *Enciclopedia de la Vera y Sierra de Gredos*, Volumen I, Ediciones La Vera, Madrid, 1994, p. 153.

(53) Campanario. GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, p. 23.

(54) Campanario. GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, p. 67. Otra versión de Almendral: GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, p. 67 (musical). Otra versión de GARCÍA: GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, p. 70 (musical). Otra de Villar del Rey: GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, p. 78 (musical). Es interesante una versión de Herrera del Duque, donde el pastor rechaza las propuestas de la pretendiente campesina (?): GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, II, pp. 114-115. Los versos postreros de Herrera del Duque nos reafirma en el carácter sexual, cuando el pastor es invitado a recrearse en el vello púbico de la mujer:

*—Fíjate en mi cinturita / y en mi matita de pelo;
y también en mi hermosura. /—De Dios te venga el consuelo.*

(55) GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “Cuestiones populares de la Vieja Extremadura”, en *Revista de Folklore*, 171, tomo 15, 1 (1995), p. 101.

(56) Torre de Santa María.

(57) Serradilla.

(58) Zalamea de la Serena.

(59) Santa Cruz de Paniagua.

(60) Garrovillas.

- (61) Torremenga.
- (62) Arando.
- (63) RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: "Diccionario geográfico popular de Extremadura", en *Revista de Estudios Extremeños*, vol III, 1965, p. 406. Cit. MAJADA NIELA, José Luis: *Ser quinto en Extremadura*, p. 94.
- (64) Villanueva de la Serena. GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, 45. Don Benito: GARCÍA MATOS, Ramón: "Romances y cuentos de la emigración (Primera aproximación a partir de una encuesta en tierras de Cataluña)", en *Revista de Folklore*, 123, tomo 11, 1 (1991), p. 104.
- (65) Pozuelo de Zarzón. GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres*, p. 221. Otra versión de Piornal: CALLE SANCHEZ, Angel: *Tradiciones y folklore de Piornal*, p. 360. (Existen algunas variantes: "cebada" por "senara", así como el final). Otra: Valle de Santa Ana: CANTONERO CHAMORRO, Manuela y otros: "Literatura de tradición oral en el Sudoeste extremeño: romances", en *Saber Popular, Revista Extremeña de Folklore*, 18 (Fregenal de la Sierra, 2001), pp. 119-120 (dice "senara").
- (66) GUERRA IGLESIAS-DIAZ IGLESIAS: "Romancero de Piornal", p. 191.
- (67) Cantar de ronda. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 177.
- (68) El Correo Hurdano, 30 (Julio, 2003), p. 23. (Informante: Paulino Iglesias Martín, La Dehesilla).
- (69) Cit. TEIJEIRO FUENTES: *Lope de Vega, Belardo...*, p. 154.
- (70) Ed. P. Aliezu, Y. Lissorgues y R. Jammes, Barcelona, Crítica, 1984.
- (71) Cit. TEIJEIRO FUENTES: *Lope de Vega, Belardo...*, pp. 156-157.
- (72) TEIJEIRO FUENTES: *Lope de Vega, Belardo...*, pp. 151-152. Joaquín Díaz, en su trabajo sobre "El agua como excusa poética y legendaria en la cuenca del Duero", (*Revista de Folklore*, 127, tomo 11, 2 (1991), pp. 9-10), plantea idéntico simbolismo, trayendo a colación populares dichos: "Mentir hija, pero no tanto / que la zarza no pica tan alto", "Ojo con las zarzas de los caminos que conducen a la fuente, porque manchan la camisa de sangre".
- (73) Casillas de Coria.
- (74) Ceclavín.
- (75) GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*, Unión Musical Española, Madrid, p. 68. Garganta la Olla. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 101, Valdastillas. También se cantan distintas versiones en Torrejoncillo, Ahigal o Marchagaz.
- (76) GONZÁLEZ TOBAJAS, Ángel J.: "Cantos tradicionales de Huélagá y Moraleja (Cáceres)", p. 67.
- (77) Cachorrillas.
- (78) Casares de las Hurdes.
- (79) Hervás.
- (80) Baños de Montemayor.



EL CANTO DEL RAMO EN LUYEGO DE SOMOZA: SUS REFERENTES, LEYES, SIGNOS Y SIGNIFICADOS

Manuel Rivero Pérez

*A esta Catedral, tu trono,
se aproximan nuestras plantas,
para entregarte este ramo
Señora en acción de gracias.*

*Las rosquillas que lo adornan
son para el Santo Hospital,
la cera que viene en él
para tu altar alumbrar.*

(del cancionero Leonés)

El ritual del canto del ramo a la Virgen de los Remedios en Luyego de Somoza atesora una riqueza sensorial, emotiva y lúdica digna de estudio, tanto por parte de sociólogos, por su carácter grupal y social; etnógrafos, por ser capaz de parar el tiempo y ofrecernos en la actualidad costumbres y tradiciones vivas del pasado; psicólogos, al tener la oportunidad de observar en directo el comportamiento individual interactuando dentro del grupo y para antropólogos por la información que aporta tanto de tipo cultural como social. Es un privilegio poder observar a la comunidad reunida, estratificada por grupos de edad y sexo; experimentar los momentos de tensión emocional; escuchar los versos con su rima, ritmo y tonada o disfrutar del colorido de sus flores, ramas, cintas, paños, velas, ofrendas y vestuario.

Resulta difícil dar una definición precisa del canto del ramo, tanto si se tiene en cuenta el lenguaje visual de su contenido o los códigos interpretativos de sus signos y significados. Si nos atrevemos a simplificar esta definición, podemos afirmar, que se trata de la presentación de una ofrenda a través de un acto religioso; en un día de fiesta, con su correspondiente componente lúdico y la escenificación de un acto literario cantado ante un público silencioso, recogido, expectante y entregado.

Dentro de la pluralidad de actos de ese día festivo dedicado a la Virgen de los Remedios, el canto del ramo tiene su momento focal con sus espacios, sus modos y sus normas. Si analizamos detenidamente sus hitos, éstos nos invitan a desandar el tiempo y por momentos nos aproximan de forma sutil a lo que debían de ser las celebraciones agrícolas-comunitarias pre-cristianas.

Varias son las hipótesis que relacionan esas festividades con el culto al árbol que ritualizaban los pueblos primitivos. Antiguamente, los árboles eran considerados seres con alma, con la virtud de cuidar y de multiplicar cosechas, rebaños y ganados; gobernar sobre el tiempo, al otorgar lluvias, fríos y calores cuando eran necesarios;



bendecir a las mujeres y a sus hijos y auxiliarles en el parto. La principal misión de ese ritual era la de atraer a los espíritus protectores y fertilizantes que habitaban en ellos; en ese sentido, también es de destacar, que los primeros santuarios de los pueblos primitivos fueron los bosques.

En la Maragatería hasta mediados de los años cincuenta del siglo XX eran comunes los cantos del ramo en la mayoría de sus pueblos. Las personas mayores de Luyego de Somoza nos recuerdan en la actualidad como era el canto del ramo de Santa Marina, sus testimonios nos permiten visualizar los ramos que en su momento se ofrecían a la Santa.

“antiguamente (...) era una rama de roble en la que se colocaban las ofrendas (...) de lana y de lino”.

Esta información nos permite descubrir en el canto del ramo actual indicios que guardan relación con las manifestaciones del culto al árbol de los pueblos primitivos. El soporte, o la misma ofrenda, utilizada en el ritual, era un árbol, una rama, o bien, un ramo más elaborado con ramas de hoja perenne de pino, laurel, hiedra o acebo, complementado con plantas y flores propias de la estación.

DEL TODO A LA PARTE O DEL SIGNO AL SIGNIFICADO

Con el paso del tiempo, la primitiva rama pierde protagonismo en la celebración del ciclo anual como ofrenda en beneficio de los paños bordados, cintas, velas, lino, lana, frutas y dulces y se queda generalmente en la parte superior del mismo como un simple motivo vegetal en armonía con el resto de los adornos y ofrecimientos. El soporte de la rama se sustituye por una estructura de madera en forma de cuadrado, rectángulo, rombo o triángulo, dotado de un mástil para facilitar su alzado y exhibición, tanto dentro de la ermita como en todo el recorrido procesional.

El signo actual del ramo, con sus significados y significantes; es decir con sus contenidos y expresiones, es un icono mediador entre lo profano y lo sagrado. Es el puente que permite comunicar las peticiones, deseos o agradecimientos, cantados por un grupo de personas a la Virgen, Santa o Santo, dentro de un ritual comunitario.

LAS LEYES DE LA SEMEJANZA Y DEL CONTACTO

Estos dos principios, “*semejanza*” y “*contacto*”, los encontramos en todo el proceso de la elaboración y del canto del ramo, así:

– *la ley de la semejanza*: aparece de forma expresa en todas las ofrendas que cuelgan del ramo, se trata de una invocación de asociación; es decir lo semejante produce y multiplica a lo semejante: lana–lana; lino–lino; rosquillas–sustento; manzanas–manzanas.

Pedro Morán nos recuerda el ramo de Santa Marina de los años cuarenta del siglo XX y lo describe de la siguiente forma:

“era una rama de roble grande (...) de la que colgaban lana lavada en rama (...) y cerros de lino espadado y rastrillado preparado para hilar; (...) a la salida de misa se subastaba (...) el dinero quedaba como ofrenda para Santa Marina (...) la persona que ganaba la subasta (...) se quedaba con la lana en rama y con los cerros de lino (...) se los llevaba a casa (...) los guardaba y conservaba con gran estima”.

Es de destacar el valor que tenía el lino y la lana para estas comunidades hasta mediados del siglo pasado. Lana y lino eran las materias primas básicas para elaborar las prendas de vestir y de abrigo: mantas, cobertores, colchas, sábanas, camisas, chalecos, justillos, medias o

calcetines. La forma de producción y de consumo de estas comunidades generaba un círculo virtuoso de auto sustento y al mismo tiempo daba lugar al círculo vicioso del aislamiento que genera toda economía cerrada. Gracias en parte a esta dinámica de producción–consumo podemos disfrutar en la actualidad de rituales como el del canto del ramo que otras comunidades más abiertas perdieron hace mucho tiempo.

– *la ley del contacto*: el contacto físico con la Virgen, Santo o Santa, permite el acceso a lo sagrado para poder beneficiarse de sus dones y gracias. Para suplir las dificultades de este contacto físico que a veces se da, a pesar de estar presente, se recurre a las cintas y a las velas. Las cintas hacen de puente y de enlace con lo sagrado y las velas encendidas, permiten el acercamiento y el contacto espiritual a través de su luz.

LA RELACIÓN CAUSA-EFECTO DEL RAMO

Ofrecer el ramo, guarda generalmente relación con la salud, la vida, la integridad física y las cosechas. Se trata de un compromiso privado entre el oferente y la Santa, que se hace público y se ritualiza el día de la fiesta.

En los ramos cantados a la Virgen de los Remedios aparecen con frecuencia peticiones de tipo preventivo, curativo y de agradecimiento.

A modo de ejemplo son de destacar:

– *Peticiones de carácter preventivo*: estas demandas aparecen de forma expresa en uno o varios versos del ramo. Una acción preventiva a priori, lleva generalmente asociada una acción de gracias a posteriori.

*“vuelve a nosotros tus ojos
hermosos jardín de flores
y no nos dejes caer
en las malas tentaciones”.*

*“haz que nuestras juventudes
no caigan en corrupción
líbralos de la lujuria
desenfreno y furia
y que sean portadores
de paz y de unión”*

Las peticiones de carácter preventivo, suelen ser genéricas e inciden con frecuencia en los aspectos morales y éticos; pilares que por supuesto, contribuyen al cuidado de la higiene pública y a la socialización comunitaria.

– *Peticiones de carácter curativo*: estas solicitudes están centradas en el restablecimiento de la salud física de las personas. Esta petición puede hacerse a título personal, identificando al enfermo para el que se solicita su salud o bien de forma global para todos los enfermos de la comunidad.

*“para los enfermos
que tienen dolor
te pedimos el alivio”*

a su triste situación
pues ellos siempre te llevan
dentro de su corazón”.

“para Teresa Mendaña
te pedimos curación
no se la niegues ¡Oh Madre!
del reino y del amor”.

– acción de gracias por los beneficios recibidos. Estamos ante una acción a posteriori, es el cumplimiento con la promesa realizada después de haber recibido la prevención o el restablecimiento de la salud. Este testimonio, generalmente está asociado a la presencia física y al desplazamiento que realizan las personas que fueron agraciadas con la cura o la prevención solicitada.

“los que han recibido
ya tu protección
hoy los tienes a tu lado
a rezarte una oración
y como buenos cristianos
sienten por ti admiración”.

“los creyentes que ya recibieron
tu consuelo y tu protección
hoy los tienes a tu lado
viniendo con mucho agrado
a darte las gracias
por su curación”.

LA CREACIÓN LITERARIA

La composición literaria la crean una o varias personas de la misma comunidad; a grandes rasgos, podemos decir que representa el pensar y el sentir de la comunidad, con ciertos matices individuales si el ramo es ofrecido a título personal. Metafóricamente hablando, cada ramo contiene el sustrato del *alma del pueblo*, y al cantarlo año tras año, se repiten en el tiempo, promesas, deseos, milagros, curaciones o agradecimientos.

El versificador recurre a una métrica sencilla y a un excelente hilo argumental, narrado con viveza y sentimientos; generalmente utilizan palabras clave y verbos de acción, en positivo y en plural, del tipo: damos, ofrecemos, visitamos, divulgamos, pedimos, seguimos; gozamos, sentimos. Predomina la composición corta, generalmente cuartetos de rima consonante o asonante, de la segunda estrofa con la cuarta, del tipo:

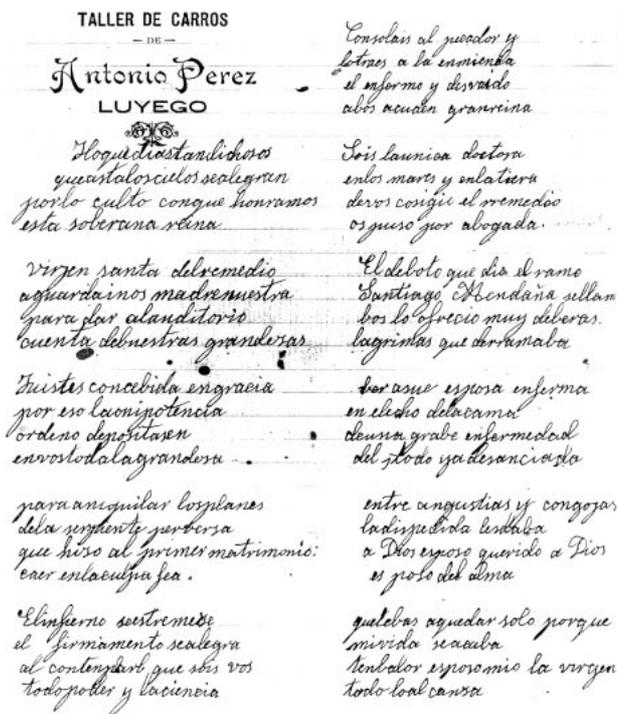
“ante ti excelsa patrona
nos encontramos reunidos
para con fe agradecer
los favores recibidos
los que vienen con fervor
a tu ermita a visitarte
el remedio que te piden
tu nunca se lo gaste”

Por veces se repiten estrofas o palabras a modo de estribillo al final de cada verso:

“para los enfermos
que tienen dolor
te pedimos el alivio
a su triste situación
pues ellos siempre te llevan
dentro de su corazón”.

“Virgen del Remedio
Madre del Señor,
hoy venimos aquí
a rezar junto a ti
con cariño y con amor
REMEDIANOS”.

Es de destacar que rimo y tonada se repiten con mucha frecuencia y la sensación que se percibe al escucharlas es la de un híbrido entre gesta, cantar de ciego o romance interpretado por juglares medievales. Esa libertad de movimiento, unida al ingenio del compositor, son algunas de las claves que le permiten aflorar sentimientos y conectar de forma efectiva con el público asistente.



Anexo I

Al analizar la evolución del canto del ramo a la Virgen de los Remedios desde los años ochenta del siglo pasado, observamos los siguientes cambios:

- va perdiendo la identificación del oferente y adquiriendo cada vez rasgos más genéricos.
- incorpora temas sociales de actualidad.
- en su composición predominan los quintetos y sextetos en detrimento de los cuartetos.

El ramo pasa de específico, es decir con el nombre y apellido del oferente, del estilo siguiente:

*“el devoto que dio el ramo
Santiago Mendaña se llama
vos lo ofreció muy de veras
lágrimas que derramaba”*

(año 1928–1930)

*“para Teresa Mendaña
te pedimos curación
no se la niegues ¡oh Madre!
del remedio y del amor”*

(año 1996)

A modo de ejemplo, en el anexo I, incorporamos la parte que se conserva de un ramo cantado a la Virgen de los Remedios, no conocemos la fecha exacta de su composición, pero por el nombre del oferente, lo podemos ubicar en torno al año 1928. Esta personalización, hace que cada ramo sea en cuanto a texto una creación literaria única, en cuanto a estructura, rimo y tonada, más bien se repiten y se copian de año en año.

A tender a ocultar o disimular la identidad del oferente:

*“una humilde familia
de un pueblo no lejano
ante ti, oh Virgen María
en este famoso día
vienen a ofrecerte el ramo”.*

(año 2002)

*“una joven de este pueblo
maragato soberano
en este famoso día
de tu fiesta y romería
te canta y ofrece el ramo”*

(año 2003)

En Luyego de Somoza hay la costumbre de cantar siempre el ramo, si no hay oferente, el ramo lo ofrece el pueblo:

*“Hermoso ramo de cera
todos juntos te ofrecemos
como prueba de cariño
que a Ti todos te tenemos”.*

(año 1989)

*“Este ramo que estamos cantando
lo ofrecemos con gran devoción
y entre la cera y las flores
saturadas de colores
te ofrecemos madre
nuestro corazón”.*

(año 1999)

Los temas que tratan los ramos últimamente son cada vez más genéricos, abordan con frecuencia temas socia-

les, familiares y morales, nos hablan de guerra, corrupción, hambre, odio, avaricia, respeto o cariño.

*“Que haya respeto a los padres
y a las madres cariño
atención a los abuelos
y educación a los niños”.*

(año 2001)

*“A todos los gobernantes
dales imaginación
para que en nuestras tierras
no haya más guerras
y seamos felices
en nuestra nación”.*

(año 2000)

Al analizar el texto de los diferentes ramos, podemos identificar los siguientes hitos: Saludos, bienvenida, alabanza, peticiones, agradecimiento y despedida.

La introducción suele ser de saludo a la Virgen:

*“Os saludamos señora,
Reina y Madre del amor;
y, siendo tan entrañable,
te rezamos con fervor”.*

*“O Virgen de los Remedios
defensa y baluarte
hoy con fe y con alegría
venimos a visitarte”.*

Bienvenida:

*“A todos los forasteros
les damos la bienvenida
deseándoles salud
para vivir larga vida”.*

*“A todos los forasteros
que vienen con fe sentida
en estos gratos momentos
nos sentimos muy contentos
dándoles la bienvenida”.*

Alabanza:

*“tu fama bien merecida
nadie la puede olvidar
pues a todo desconsuelo
tu llevaste anhelo
para su mal olvidar”.*

*“tu fama y milagros
todos recordamos
y en este día
con alegría
todos te alabamos”.*

El nudo, o parte central, incluye varios versos, la letra hace mención a los hechos de forma estructurada, incidiendo en la petición de tipo preventivo, curativo o de acción de gracias.

*“que el hambre se termine
en la faz de nuestras tierras;
que los hombres sean humanos,
que se amen como hermanos
y se terminen las guerras”.*

*“a los que ya recibieron
el consuelo deseado
con inmensa alegría
no olvidan tu día
y con gran cariño
están a tu lado”.*

En la despedida se solicita la bendición:

*“nos despedimos cantando
nuestra salve Maragata
danos tú, por esta canción
santa bendición
con esas manos de plata”.*

*“Adiós Virgen del remedio
estrella, luz y pasión
líbranos madre del llanto
y todos bajo tu manto
danos ya tu bendición”.*

Los ramos son patrimonios orales, musicales y literarios de gran valor, muchos de ellos, permanecen archiva-

dos en la memoria de nuestros mayores, por ese motivo, tienen fecha de caducidad. En este sentido es de agradecer y de valorar la labor de D. Pedro Morán Nieto por su doble función:

– de autor de los textos de los ramos a la Virgen de los Remedios desde los años sesenta del siglo pasado.

– de conservación de esos textos desde el año 1981.

Esa documentación unida a las explicaciones de D. Pedro Morán, fueron básicas para dar forma a este trabajo de investigación. D. Pedro es merecedor del reconocimiento de su labor como versificador de los ramos a la Virgen de los Remedios, de admiración por su entusiasmo y de gratitud por su generosidad al poner su obra a disposición de todos los estudiosos del tema.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO PONGA, José Luis: *Religiosidad popular navideña en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1986.

BERRUETA, Mariano: *Del Cancionero Leonés*, PROA, León, 1941.

FRAZER, James: *La Rama Dorada*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1994, undécima edición.



Palabra de maranchonero: La venta de una mula

José Ramón López de los Mozos

Han pasado ya ciento ochenta años y, tan sólo una cédula es capaz –ahora– de hablarnos de los maranchoneros, de los muleteros de toda la vida y de alguno en particular, (con los que tanto hablo y a los que tanto aprecio). Aquí salen a relucir dos vendedores de mulas; sean Antonio o Manuel Atance, a los que Bernardo Blanco, vecino de Quer, debe pagar (nada menos) que la cantidad de mil setecientos reales (1.700 rs.) por la compra de una mula, que ha de satisfacer, –según lo estipulado– en dos plazos: el primero, de setecientos reales y, lo que quedase, o sea, los mil restantes, pagaderos en la fecha que corresponda con la feria de Alcalá de Henares del año por entonces venidero de 1826.

Para ello, Bernardo Blanco, que tal queda dicho es el nombre del comprador de la mula, se obliga con su persona y todos sus bienes, habidos y por haber, además de los de su mujer, al cumplimiento de dichos plazos.

Es evidente –actualmente– que una mula, y más en aquellas fechas, representaba no sólo el poder económico de quien araba las tierras, y más si eran suyas, sino la economía de la casa.

La cuestión era directamente proporcional: a mayor número de mulas, mayor riqueza.

Cuando una mula se moría y no se podía reponer ¡malo! No había con qué arar y las tierras quedaban improductivas, con lo que todo ello representaba: la ruina de la casa.

Y para eso, entre otras cosas, estaban al quite los muleteros maranchoneros (y algunos otros más, aunque de fama no tan legal) y, ya se sabe, nada de regalos y a cada cual lo suyo, (que nada se regalaba entonces, ni hoy se regala nada), pero que en realidad constituía una gran ayuda dado que su adquisición se podía pagar a plazos más o menos cómodos, y en mayor (o menor) espacio de tiempo.

El certificado que ahora transcribimos es un buen ejemplo de aquello, aunque sea considerado apenas como una sencilla nota sin mayor importancia, sobre el mundo cotidiano de los muleteros maranchoneros.

Un mundo, una gente, una etnografía todavía por analizar más detenidamente, a la que poder conocer en su totalidad inmensa, detalle por detalle, por escuetas y nimias que parezcan ser todas sus formas de avanzar y

ver la vida, sus esquemas vitales y sus relaciones económicas y, si se me apura, hasta culturales, incluidas las que corresponden, –sí, también– al mundo de la religión, de la muerte y de las creencias, y acaso también de todo ese mundo que, aunque creamos sin importancia, apenas si logramos comprender, a través de los sencillos ojos de la cara, que no son un mero adorno.

El documento que transcribimos es el siguiente:

“SELLO 4º // 40. MRS // AÑO DE // * 1825 * (y en el centro de la faja: HISP. ET IND. R. 1825: FERD. VII. D. G.)” (*Hispaniarum et indiarum Rex. 1825. Fernando VII. Gracias a Dios*).

“Digo llo Bernardo Vlanco Vecino de qer que pores ta // ovligazion meo Vligo Apagar Antonio y Manuel a // tanze de Maranchon La Cantida Mil siete Cientos reales deu // na mula que mean Vendio y llo men tre ga do en ella ami // Sa tisfazion y Con tento y La tengo de pagar En dos plazos – // primero para La Vida desde presente año Siete Cientos // Reales y el resto para la feria de al Cala Delaño de Mil // ocho zientos y Veynteysays y Meo Vligo Con mi persona // y Vienes avidos y por aver y los demimujer para que me // A premien Con todo rigor de derecho a Esta oVligaCion // A Vonando todos los gastos qwue se originen oy dia Ven // te y Siete deotuvre de laño 1824 Siendo testigos // Los quer aVajo firmaron

Son = 1 700

Bernardo Blanco.

Erzivido de Mano de de //
Bernardo Vlanco Vezino //
de quere la Cantida de treszien //
tos y zien quenta reales U llo //
oy dia 4 de setienvre y lo firme//

Antonio frayle (rub.).

La verdad es que, por poco que sea, siempre es agradable encontrar un dato, algo, una nota, un resto, una palabra que se creía perdida.

Aquí queda, por tanto, recogido en esta breve nota, este trazo de la historia pequeña, íntima, (unamuniana intrahistoria) de Maranchón y de sus gentes.

Que sea para bien.



LAS ALBARCAS DE CORACHA EN LA TIERRA MADRILEÑA

José Manuel Fraile Gil

A la memoria de Ángeles García, que en Robledo, nos brindó siempre su saber y hospitalidad.

Como en alguna ocasión oí decir a un eminente estudioso de la indumentaria tradicional que la reconstrucción de estos trajes suele fallar por los pies y la cabeza, quisiera yo contribuir con éste –y otro opúsculo que dediqué ya al tocado (1)– a paliar un tantico el confuso panorama del indumento tradicional madrileño. Voy a intentar describir en estas líneas un calzado que los más pobres pasearon por esta Tierra, no sólo al desempeñar las rudas faenas propias de los menestrales, sino también al tiempo de presumir los majos mejor guardados en el arca (2).

Sería demasiado sencillo afirmar que por la España húmeda y septentrional anduvo el calzado de madera (3), mientras que por los caminos de la España seca y meridional paseó el calzado de esparto; distribución que en la realidad no es tan evidente, pues la mayor parte de los campesinos españoles fabricaron con las pieles frescas del ganado de pelo un calzado que, bajo la denominación común de *abarca* o *albarca*, se usó desde las Islas Canarias a La Alcarria (4), desde la tierra abulense (5) a la valisoletana (6), e incluso llegaron a usarse en los valles y montañas verdes de Asturias y Cantabria.

La palabra *abarca* parece tener un origen pre-latino y ha sido la más usada para denominar al calzado de piel que nos ocupa; *salvedad* hecha de Cantabria, donde se llaman *albarcas* y *albarcas de tarugos* al calzado de madera con que los paisanos de Pereda anduvieron cómodamente por cuestas y camberas (7). En aquella comunidad norteña nombraron a veces *zatas* a las albarcas de piel, aunque los habitantes de Pas –cuyas mujeres corrieron media España trajinando mercancías u ofreciendo generosas el pecho a los niños ricos, y cuyos hombres contrabandearon arriesgando su vida– las llamaron *chátaras* (8).

En La Rioja se las denominó *zangorras* (9). En Asturias llaman *corizas* o *coricies* (del latín *cor_*um: cuero) a este sencillo calzado hecho con cuero o piel sin curtir, con que especialmente protegían sus pies los *paisanos* del Oriente Astur (10). En la Sierra de Guadálajara se referían a ellas como *albarcas de pergal* (del lat. **pellic_le*: de *pellis*, piel) (11). También del latín *coriac_a* (de cuero) deriva el término *coracha* (12), con que aludían los serranos de La Somosierra madrileña a este sencillo calzado de fabricación casera. En los pueblos altos del Guadarrama las llamaron *albarcas de piel*. Y en Bustarviejo recogí el término *pezgatos*, utilizado sólo para distinguir las que se hacían con las patas del ganado vacuno o de los asnos; sin duda, esta curiosa de-



Hacia 1868 el pintor galo Regnault tomó del natural este excelente dibujo que representa a un campesino de los alrededores de Madrid. El pañuelo ceñido que presume en la cabeza, la lástica encarnada, la manta al hombro y, sobre todo, las albarcas de coracha primorosamente calzadas, parecen pregonar la procedencia serrana del individuo que inmortalizó el pintor francés (Museo del Louvre. París).



Pareja de Sieteiglesias (Madrid) retratada por Laurent en 1878. Para celebrar las primeras nupcias de Alfonso XII, llegaron a Madrid cuadrillas de aldeanos que interpretaban en calles y teatros sus bailes y músicas; con tal motivo vistieron sus mejores galas estos madrileños que no suprimieron por ello las corachas que calzaron con el arte de siempre.

nominación debe de ser corrupción de *pergatos*, aludiendo a la acepción del término castellano *pergal*: “recorte de las pieles, de que se hacen las túrdigas para abarcas”. En el mismo sentido apunta la denominación *albarcas de pata*, con que eran conocidas en La Puebla de la Sierra.

Como los campesinos griegos de época moderna, en algunas islas atlánticas los canarios fabricaron sus *majos* con la piel del cochino doméstico debidamente trabajada (13).

Son muchas las referencias que la literatura clásica nos ha dejado sobre el uso de abarcas por los campesinos. Bien cerca de la Sierra Madrileña situó el Arcipreste de Hita en la primera mitad del Siglo XIV las correrías de sus cuatro serranas. Nos interesa ahora repasar las habilidades de la boba de Cornejo, que entre otras cosas presume porque:

“.....
*sé el lobo cómo se mata
 cuando yo detrás de él salgo,
 antes le alcanzo que el galgo,
 sé muy bien tornear vacas
 y domar bravo novillo,*

*sé batir y hacer las natas
 y sé hacer un odrecillo,
 con guita coser abarcas,
 tañer bien el caramillo

” (14).*

Ya veremos cómo los campesinos madrileños siguieron usando la guita para *apañar* sus corachas; pero reparemos antes en el magistral retrato que Mateo Alemán nos dejó en 1602 de un gallardo labrador: “*Estaba puesto al sol, arrimado a las paredes de la casa de concejo un mocetón de veintidós años, al parecer, melenudo, un sayo pardo, largo, con jirones, abierto por el hombro y cerrado por delante; calzón de frisa blanca, plegado por abajo. Camisa de cuello colchado, que no se lo pasara un arco turquesco con una muy aguda flecha; caperuza de cuartos; las albarcas de cuero de vaca, y atadas por encima con tomizas; la pierna desnuda [...]*” (15). Cuando el investigador quiere y sabe desentrañar la enjundia de estas descripciones, llega a encontrar en ellas un cúmulo enorme de información etnográfica; y aún más diría yo: debe recoger de entre líneas la verdadera estética de la tradición, que hoy hemos perdido utilizando maquillajes, cremalleras y fibras sintéticas para auparla al escenario. Esas melenas del jallán y su sayo abierto al hombro —antepasado de los chalecos cosidos en *estezao* que gastaron en Montejo, La Hiruela, La Puebla, Prádena..., y tantos pueblos de La Somosierra— son, con la camisa colchada en grueso lienzo, la patente de verdad y respeto que hoy debiera presumir la indumentaria tradicional madrileña.

Tiempo atrás debieron de calzarse las albarcas de piel en toda la Comunidad de Madrid, pero su uso fue restringiéndose a las cumbres de la Sierra, de modo que hasta casi hoy mismo he podido recoger testimonios de su empleo en El Guadarrama y La Somosierra. De que antaño se llevaron en tierra llana dan testimonio las actas e inventarios que levantaban los antiguos escribanos; y así en 1834 se registran en Algete “*una tordiga de Albarcas = 14 rs.*”, y en el mismo año y la misma localidad “*dos pares de albarcas = 8 rs.*” (16).

Antes de comentar despacio el proceso de fabricación y la dispersión geográfica de las corachas en el campo madrileño, conviene dedicar unos párrafos a la materia prima con que se elaboraron dentro y fuera de nuestros límites geográficos. Para fabricar las albarcas se utilizó piel de cabra y de vaca, y raramente la de cerdo, pues este agradecido animal ofrece su cuero para forrar jamones y armar los témpanos de tocino, que se curan o ahuman pendientes del techo, además de que traginar con este género de albarcas en cuadras y muladares perjudicaban su naturaleza (17). De modo que en la peluda cubierta de los abnegados borricos encontró el pobre campesino el material más fuerte e idóneo para fabricar sus albarcas. Tanto los testimonios orales como escritos al respecto coinciden en señalar que con la piel de los rucios se calzó media España. Son muchas las composiciones poéticas que relatan el fin de las pobres bestias. En

Pastores (Salamanca) se recogió este romance que cuenta en verso lo arriba dicho:

Era un jueves, era un jueves,
 (y) un jueves por la mañana,
 2 amanecieron dos burros
 en un muelo de cebada,
 (Y) el uno, por comer mucho,
 está muy malo en la cama,
 4 harto de hacer testamento
 de la cincha y de la albarda:
 la albarda **pa** el señor cura,
 para que bonetes haga;
 6 la cincha **pa** el sacristán,
pa que toque las campanas;
 el rabo a los monaguillos,
 para que **guisopos** hagan;
 8 las orejas **pa** las mozas,
 que se abaniquen la cara;
 el pellejo **pa** los viejos,
 para que hagan albarcas;
 10 el espinazo a las viejas,
 para que rosarios hagan.
 Era un jueves, era un jueves,
 (y) era un jueves por la mañana (18).

Y en Cueva, municipio enclavado en el corazón de la húmeda Liébana de Cantabria, recogí otra espléndida versión de *El testamento del borrico*, que acabamos de conocer en un texto salmantino. El romance de Cueva dice así:

Pongan atención, señores,
 les voy a contar un caso,
 2 lo que ha pasado en Turieno,
 un veinticinco de marzo.
 Nicolás tenía una burra,
 que era blanca, pinta y negra.
 4 La burra se estaba muriendo
 y Colás estaba llorando.
 –No te mueras, burra mía,
 sírveme siquiera un año.
 6 –Ya no te creo, Colás,
 tus palabras son engaño.
 Me llevabas al molino,
 sin albarda y **ajambrada**,
 8 si me ponía a parar,
 grandes palos que me dabas.
 Ahora me iré a descansar
 al **paraís** de los asnos.
 10 Los ojos dejo a los cuervos,
 las tripas a los milanos,

 el pellejo a los muchachos
 12 para que hagan corizas,
 que todos andan descalzos (19).

Y por remate de estas alusiones, traeré a colación el comienzo de un cuento recogido en Asturias que señala de nuevo el fin que podía aguardar al esforzado jumento: “Una vez yera Xosomirín, y tenía un burru... un potsín –sería un tsín, nun ye un burru, un potsín–, y tabat sindiándolu nos Tsanos y pasó poer itsí... –por eso te digo, ye asino'l cuentu– un home de Rano, y dixo–tsí:

– Casomirín, mutso curias el burru.
 – Si no[n] engora fáigolu nunas abarcas [...]” (20).

Pero no fueron sólo los sufridos españoles de a pie quienes se calzaron con la piel de asnos y borricos. Las sandalias de aquel Pescador, que fundó el emporio vaticano, eran –si aceptamos como auténtica una de época altomedieval que por tal se tiene–: “de peculiar diseño, en forma de ocho, con un pequeño ensanchamiento en la parte más estrecha, destinado a recibir las correas. El interesante objeto se remonta por lo menos al Siglo XI, cuando Alfonso VI abrió el cofre de las reliquias [...]. Se contiene en artístico estuche de plata. La suela es de piel de asno” (21).

Y no era el campo madrileño una excepción a todo este panorama. En Montejo de la Sierra recordaban perfectamente el calzado que nos ocupa, y al preguntar por su materia prima me contestaron: *De burro, las que más duraban y las mejores eran las corachas de burro. Entonces había un borrico en cada casa, y cuando ya estaban muy viejos –ya hasta cuando se morían, que ya estaban muertos– se les desollaba. Los que mejor hacían eso eran los gitanos; hacían cribas, cribas gordas para los garbanzos y para las granzas con la piel. De cada pata luego se hacía una albarca de coracha* (22). Además los aldeanos atribuían a la piel del rucio, a más de su dureza, otra característica que la hacía más apreciada: *Dice que*



Aldeano de Sieteiglesias. Madrid. 1878. (Detalle de la Foto 2). Con exquisito cuidado se calzó este serrano **peales** y albarcas, amarrándose bien las correas, para no hacer mal papel bailando ante los madrileños, que se bolgaban en las reales bodas de Alfonso XII y la Reina Mercedes.

la piel de burro se mojaba menos, que calaba menos, como con las corachas andaban por la nieve, que se agarraban muy bien, y cuando llovía y todo, con los pellejos sobaítos y las corachas de borrico –sabiéndose calzar bien– pues dice que no se mojaban (23).

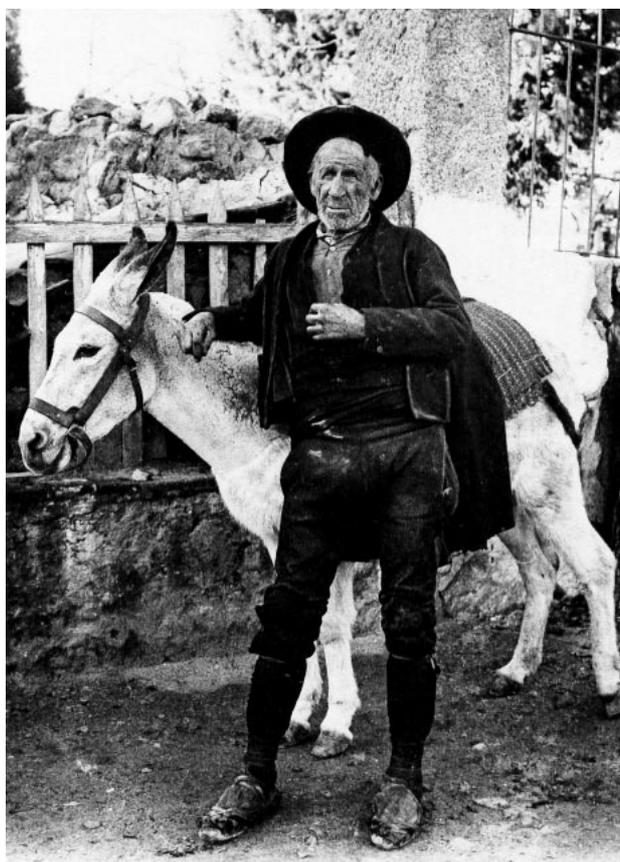


Mozas de ¿El Escorial? ataviadas con pañuelos franceses al talle y a la cabeza, manto fuerte de grueso paño y delantal de indiana floreada, para bailar en las bodas reales de Alfonso XII en 1878. La moza de la izquierda posó orgullosa ante Laurent con sus albarcas de piel.

Pero cuando la piel del animal sacrificado se dedicaba exclusivamente a la fabricación de albarcas, se la cortaba en tiras de unos 30 o 35 centímetros de ancho, que se llamaban –las conocemos ya por el documento algeteño– *tórdigas*. Un anciano en Horcajo de la Sierra refería así el proceso: *Se dejaba secar la piel, sin estezarla, ni curtirla ni na, na más bien oreá, y luego se hacía tejote. El tejote se hacía machacando trozos de teja, bien machacaítos, se le echaba un poco de agua, y se hacía así como almazarrón. Luego se echaba una tabla encima, pa que salieran toas iguales, y se marcaba la raya por ande había que cortarlo. Se marcaba con el tejote, que no se borraba, no.* Estas tórdigas se enrollaban y guardaban, llegando incluso a venderse en determinados comercios. Su valor radicaba en la cantidad de plantillas que podía dar de sí cada una de ellas. Los documentos notariales insisten en signarlas –prueba evidente de que, aunque pocon valoradas, eran dignas de mención al hacer un inventario–:

- una tuerdiga de Alvarcas con quattro pares (Bustarviejo, 1778) (24).
- Un enjulo de cuero sin estrenar y Unas tordiga de albarcas = 20rs. (Lozoyuela, 1782) (25).
- Una Tordiga de Albarcas digo onze pares de albarcas = 27'17rs. (Bustarviejo, 1788) (26).
- Quattro tuerdigas de Albarcas = 24rs. (Navalespino, 1790) (27).
- Una Tordiga de alvarcas = 11rs. (Bustarviejo, 1797) (28).
- Cinco Tordigas de Albarcas = 35rs. (Bustarviejo, 1799) (29).
- ...una Tordiga de Alvarcas... (Valdemanco, 1802) (30).
- Una tordiga de Albarcas = 12rs. (Bustarviejo, 1828) (31).
- Dos Tordigas de Abarcas = 32rs. (Miraflores de la Sierra, 1857) (32).

Comprada la tórdiga, se procedía a recortar en ella la silueta del pie, dejando en todo su derredor un excedente de dos o tres dedos. Una vez obtenida esa plantilla, se abrían en el contorno unos orificios –que en Montejo y El Atazar llamaban *ojaleras*–, para ello se doblaba la



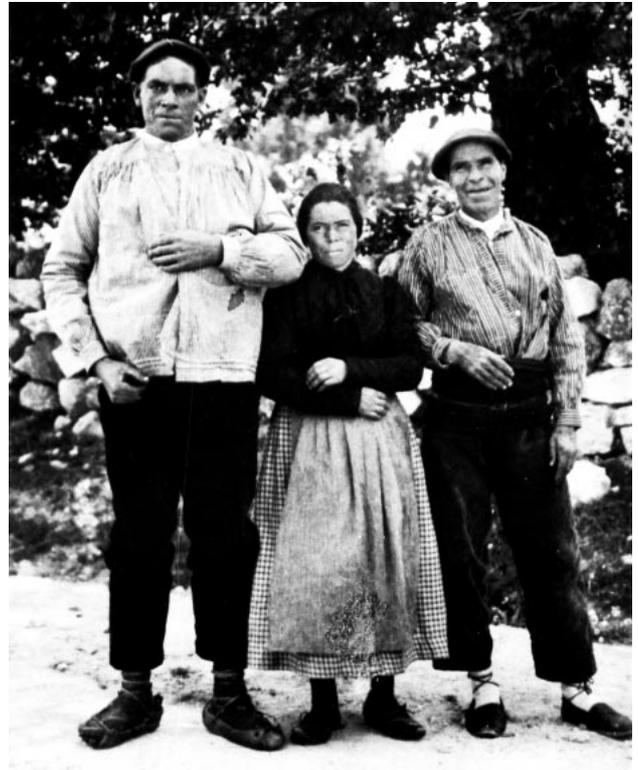
Este vinagrero ambulante de Valdemorillo paseaba su género y el abigarrado arreo, que aún vestía, por la Sierra del Guadarrama hasta los años 30 del pasado siglo. Sus albarcas de piel boyaban la senda de El Escorial mientras pregonaba: ¡El vinagrerooo!



Hacia 1930 subió el fotógrafo Andrada hasta la aldea de Robledondo para fijar en sus placas unas espléndidas estampas, que –olvidadas hoy– debieran ser el vademecum para los grupos “folklóricos” de la zona. Como hiciera la serrana escurialense que retratará Laurent cincuenta años antes, no desdeñó este majo las albarcas para posar galano ante su prenda, que presume magnífico delantal de carro.

piel sobre un palito y, en el lugar elegido, se hacían dos cortes oblicuos y enfrentados con la navaja, de modo que el orificio obtenido tenía la forma de un pequeñísimo rombo. Ya que estaba convenientemente oradado el contorno de la plantilla, se pasaba por aquellos ojales una fina correilla que llamaban *zarria*, cortada previamente en la parte más sutil de la piel. La misión de esta *zarria* era recoger la albarca sobre el pie, y servir como punto de enganche a las correas y *calzaderas* con que hombres y mujeres se ajustaban las albarcas. En Robledondo me relataron así este sencillo proceso de fabricación: *Primero recogían lo de alante, luego les hacían cinco bujeros, y cuando ya se enganchaban las de atrás, echaban cada cuerda por un lao, y se hacían el ato aquí en medio (señalando el empeine del pie) para que no se les cayeran las albarcas. Se las recogían con correas o con unas cuerdas de lino que las llamaban calzaderas* (33). Y en Bustarviejo distinguían entre: *Los pezgatos se hacían cada uno con la pata de un toro, de una vaca o de un borrero, y las otras eran del cuerpo, del cuerpo de los animales que lo hacían tiras o tórdigas, que llamaban. Las daban una vuelta con una correita, todo alrededor, y luego delante las hacían un hociquito, para que tuvieran la forma del pie. Y atrás la cerraban también, pero un po-*

quito más abierta, de otra manera. Y luego ya las enganchaban las correas y algunos se las subían hasta las rodillas. Yo si tuviera que hacerlas ahora, las hacía, de tantas veces como se las vi hacer a mi padre, que en paz descanse (34). No encontré grandes diferencias formales entre las albarcas que calzaban varones y hembras, tan sólo en Montejo de la Sierra coincidieron todos mis entrevistados en afirmar que: *Las de los hombres tapaban más el pie, porque las de las mujeres eran sólo así, un poquito alrededor.*



En mitad de sus quehaceres, debió sorprender el fotógrafo a este grupo de Valdemanco, que hacia 1930 calzan aún de izquierda a derecha albarcas de coracha, picudo zapato ella, y atrevidas alpargatas el hombre de la derecha.

Mientras las correas podían comprarse a los curtidores –y seguían utilizándose al desecharse la albarca–, las *calzaderas* se fabricaban en casa merced a las hebras de lino que hilaban las mujeres y a la pericia de algunos hombres diestros en aquella tarea: *Las corachas las hacíamos nosotras, aquí en Montejo las hacíamos nosotras, pero las calzaderas las hacía mi padre. Tenía unos ganchos de madera –que llamábamos garabatos–, me acuerdo que lo tenía enganchao en la paré, orilla la lumbre; bueno, pues allí enganchaba las hebras de lino, y luego con los dientes las mordía, lo dejaba así, tirante, y con los dedos iba tirando pacá y pallá, y así las iba él tejiendo* (35). Aunque casi siempre se fabricaron con el lino de casa, se hieron también con tomizas de cáñamo –como las que sujetaban las abarcas del jayán que pintó

Mateo Alemán–, y así en un inventario realizado en Bustarviejo en 1857 leemos: “Cinco Cuarterones de Calzadera y bramante = 5 rs.” (36).

Se utilizaron calzaderas hasta la falda baja de La Somo Sierra. En Valdemanco se calzaban: ...con albarquillas de piel de vaca o de borrico, según vagara –nos costaban una pesetilla el par y las comprábamos aquí en una tienda que había–, las de borrico se mojaban menos. Y con correíllas. No, no correas; las mujeres llevábamos calzaderitas que hacían de lino (37). Y a tenor de las calzaderas vino a colación un cuentecillo encadenado que debió de ser muy popular en la Sierra toda, y del que recogí dos versiones. Veamos la que Mercedes contó con enorme gracejo:



En un **Blanco y Negro** de 1903 apareció esta serranilla de El Guadarrama firmada por Domingo Muñoz. Debe de tratarse de un apunte rápido tomado del natural nel que descuella la mancha roja del pañuelo francés que lleva a la cabeza y la saya verde que medio oculta el manteo pardo y la camisa blanca que aparece atrevida sobre las albarcas de piel.

Esta mañana me estaba calzando, vino una perra y me quitó mi calzadera. Fui a que me la diera y no me la quiso dar hasta que no le diera el pan de un arca; fui al arca, no me lo quiere dar hasta que no la dé las llaves de un herrero; voy al herrero, pues no me las quiere dar hasta que no le dé el carbón de un carbonero; fui al carbonero, no me lo quiere dar hasta que no le dé el ternero de una vaca; voy a la vaca, no me le quiere dar hasta que no le dé la yerba de un prao; fui al prao, no me lo



Felisa de Frutos tuvo la santa paciencia de fabricar para nosotros un par de corachas en Montejo de la Sierra. Comenzó por recortar la plantilla en lo que antaño fuera una tórdiga.

quiere dar hasta que no le dé el agua de una laguna; voy a la laguna, no me la quiere dar hasta que no le dé el agua de una nube; voy a la nube, no me la quiere dar hasta que no le dé la pluma de una paloma. Fui a la paloma y la paloma me dio la pluma; la pluma se la di a la nube, la nube me dio el agua; el agua se la di a la laguna, la laguna me dio el agua; el agua se la di al prao, el prao me dio la yerba; la yerba se la di a la vaca, la vaca me dio el ternero; el ternero se lo di al carbonero, el carbonero me dio el carbón; el carbón se lo di al herrero, el herrero me dio las llaves; las llaves se las di al arca, l'arca me dio el pan; el pan se lo di a la perra y la perra me devolvió mi calzadera y me calcé (38).

Cuando las albarcas empezaban a romperse por la planta, se les reforzaba echándoles *sostras*, es decir, piezas o remiendos a modo de medias suelas hechas también con piel, cosiéndolas a la albarca rota con la misma guita que utilizaba la serrana del Arcipreste. La palabra *sostra* deriva, según Adriano García Lomas, del participio latino “*substrata*”: tendida o puesta debajo, que habría sufrido la siguiente progresión fonética: *substrata* > *sustrata* > *sústrata* > *sóstrata* > *sostrada* > *sostraa* > *sostra*. Las mismas piezas se llamaron *xostras* (39) en Asturias y *jostras* (40) en Cantabria, y supongo que remediaron la penuria de calzado allá donde se fabricaban albarcas de piel (41).



Felisa abre unas **ojaleras** en la coracha para pasar por ellas la **zarria**.

El problema fundamental de este rudimentario calzado era –a más de su corta duración– la influencia que las condiciones atmosféricas ejercían sobre él, tratándose, como se trataba, de un material orgánico, que no había sufrido ningún tratamiento. En Montejo comentaban: *Cuando llegaba el invierno y llovía, se ponían muy blandas, muy blandas; pero en el verano se ponían muy duras, eran como clavos por toos los laos, se clavaban en los pies; y así y todo íbamos a segar con ellas. ¡Fíjese usted!, pa lo único que eran buenas era pa la nieve, que se agarraban muy bien* (42). Y en La Puebla de la Sierra: *Por la noche, cuando llovía, estaban grandes, grandes, pero cuando estaba el tiempo seco se ponían muy broncas (ásperas), y no vos quiero contar el daño que hacían* (43). Y cruzando la Carretera de Francia me contaron en La Acebeda: *Las llamaban albarcas de cuero y las hacían con piel de burro, las llamaban de coracha; se usaban sobre todo en invierno, porque se agarraban a la nieve, pero en verano no había quién las domara. Les ponían luego, los hombres, me acuerdo yo, unas correas que eran de algadera [sic] o de badana y se la subían hasta media caña* (44). Y en Somosierra: *Las hacían con las patas de los borricos, y luego, para calzarlas, se ponía la palma del pie encima, y se echaba una correa pa un lao y otra pa otro y así se sujeta-*

ban las albarcas. Cuando ablandaba el tiempo no se iba mal, pero en cuanto venía el calor estaban duras como piedras, eso era lo malo (45). A fin de recuperar la flexibilidad perdida, y poderse calzar cómodamente por la mañana, había que echar las albarcas en agua por las noches. Y así me explicaron en El Atazar que: *Las albarcas antiguas eran de vaca, les hacían unas ojaleras que llamaban y se echaban una correa dende una ojalera a la otra –yo se las conocí a mi tía Ángela–. Por la noche tenían que echarlas en agua, para podérselas poner por la mañana, porque si no estaban duras como una piedra* (46). Y en Montejo de la Sierra una mujer recordaba: *Mi padre decía por las noches: –Echarme las albarcas a ablandar, porque mañana va a nevar–. Y había que meterlas en agua. ¡Cuántas veces nos hemos levantado y todo para echar las albarcas, si no, no había quien se las calzara por la mañana!* (47). Y lo mismo en La Hiruela: *Hacían unas albarcas, que yo ya no las he gastao, las gastaron mis padres, que en paz descansen, que eran de la piel de las caballerías, sobre todo de borrico, y luego se las ataban con correas que compraban. Se ponían muy blandas cuando el tiempo estaba blando, y cuando hacía sol se ponían duras, duras, como si fueran de material (cuero), y sonaban y todo* (48).



Felisa utiliza un pañuelo de cabeza, a falta de **peal**, para indicarnos cómo había que calzarse el triángulo de paño.

La tarea de calzarse bien cada mañana un par de albarcas no era, ni con mucho, saco de paja, pues había que atender al aspecto práctico –para no calarse, ni quedar vendido en plena tarea–, y también al porte de quien las calzaba, procurando siempre echar las correas o *calzaderas*, plegar los *peales* y demás aditamentos con una simetría axial que no carecía a veces de encanto; por eso dice la copla que recogí en Robledondo, junto a la raya abulense:

*Si te vas a Peguerinos,
cálzate bien las albarcas,
que es gente criticadora
y amiga de sacar faltas (49).*

La primera operación consistía en cubrir el pie con un triángulo de tela que llamaban *peal* o *pial*, que podía ser de mantas viejas (Robledondo), de lienzo fuerte o *alrotas* (La Hiruela), y de lona —*engomá* decían en El Atazar, cuando había de sobra *una perrilla* y podía mercarse—, aunque casi siempre se hacían con cualquier tela sobrante, y hasta de *pindajos* (Valdemanco). A veces se colocaba otro pedazo de tela en la puntera, a modo de refuerzo que llamaban *capillo*, más otro en el calcañal que decían *taconera* (La Hiruela). Estos *peales* podían ir directamente sobre la piel o sobre un calcetín, cuando se utilizaban medias sin pie —que llamaban *de traba, redondas* (La Hiruela), o *calcetas* (Robledondo)—. Se tuvo siempre buen cuidado de no calzar estas albarcas directamente sobre la piel, *pues si te rozaban, luego aquello se enconaba* (infectaba). En algunos lugares, donde hasta última hora se usó este tipo de albarcas incluso en días de fiesta, se las calzaban sobre la media con pie; así en Robledondo nos contó Angelines que: *Los peales eran para el invierno y para cuando se iba a trabajar, y, ¿sabes para qué eran?, pues para atalijarse bien y que fueran abrigo; pero en verano no, en verano na más que la media con pie y encima las albarcas.*

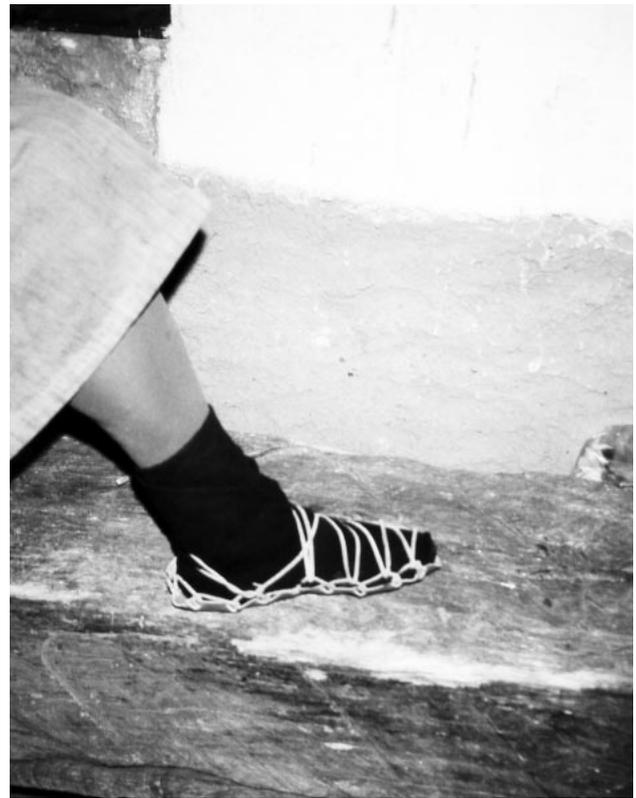


A falta de las calzaderas, que tejía su padre, Felisa pasa una cuerda de pita por la zarria de la coracha.

Las pastoras, quienes más sufrían las inclemencias del tiempo, usaron en La Puebla de la Sierra un calcetín fuerte sobre las medias. Los *peales* iban luego recogidos por una tira de dos dedos de ancho fuertemente trenzada en lana blanca —hilada en casa—, que llamaban *relío*. El *relío* subía zigzageante hasta media caña —*hasta el ribete de las sayas, porque las sayas de lana eran más cortas que la saya grande y las otras*— y tenía por finalidad sal-

vaguardar la media del frío y la humedad de la nieve. *Las pastoras se ponían las albarcas con calzaeras de lino, y luego ya se ponían los relíos, que yo no las llevé, pero vos digo la verdá, que la vi a mi hermana muchas veces que iba de pastora; luego ya se ponían un peal o los pellejos, cuando hacía peor tiempo, y luego ya se ponían los relíos. Y así, cuando venían ya calás, que venían calás por fuera, se quitaban todo eso y no tenían que quitarse las medias.* La blancura de los *relíos* sobre la media negra era adorno de las pastoras, por eso canta la copla:

*Vale más un serrana
con albarcas y relíos,
que veinte de La Campiña
con zapatos y vestidos (50).*



Por último, Felisa nos muestra su pie calzado a la forma antigua, tal y como ella lo hiciera cien veces con las corachas de piel y las calzaderas de lino.

Solamente encontré un testimonio en Montejo de la Sierra referente al uso de estas cintas o vendas apretadoras por los hombres. Juana —la niña que echaba en remojo las albarcas de su padre— refería: *Cuando hacía mucho frío, se ponía los peales o los pellejos, y luego le veía yo a mi padre que con unas tiras, como de paño negro, se iba rodeando la pierna, así, cruzándolas, y las llamaba vendas.*

Pero en toda la Serranía madrileña, hombres y mujeres defendieron pies y piernas de la humedad y el agua con pellejos convenientemente trabajados. En El Atazar



Marta Flores ha reconstruido con sin igual dignidad el traje de moza que llevaron las aldeanas en La Puebla de la Sierra hasta los años 30 del pasado siglo. No desdeñó el pañuelo a la cabeza, el ceñido **jugón**, las cuatro sayas que la envuelven, ni el delantal de satén bordado; y supo calcar con arte las albarcas y calzaderas que nos enseñaron a fabricar en La Puebla Felipe y Helena.

eran de gato, y en el resto de los pueblos donde acopió noticias lo fueron de oveja o cordero. Las pieles seleccionadas se motilaban a tijera, colocándolas luego —la la-

na siempre hacia dentro— con tal arte que, quienes las usaron desde niños, aseguran no haberse calado ni aun al paso de ciertos arroyos: *Para no mojarse se ponían pieles de oveja, las sobaban bien sobaítas y con eso no se mojaban* (Somosierra); *cuando nevaba y llovía, en invierno, se ponían pellicas de oveja en los pies, con la lana pa dentro* (Robledondo).

La efímera vida de las corachas se resume en una copla que recogí en varias versiones (51); vaya como muestra la que me recitaron en El Boalo: *Las albarcas, antes de ser de rueda, eran de coracha, de una vaca o de un burro desollao y sin curtir, que se dejaba el pelo pa fuera, por eso decían:*

*Las albarcas de toro negro
duran quince días con pelo,
quince sin él, quince rotas,
quince con sostras
y quince esperando que vengan otras* (52).

Como hemos visto hasta aquí, las albarcas de piel fueron el calzado más asequible para la gran mayoría de los campesinos madrileños, aunque a partir de 1900 su uso estaba casi restringido a las áreas de sierra. Las llevaron por igual hombres y mujeres —recuerde el lector a la Tía Ángela de El Atazar, a la narradora de la *calzadera*, en Valdemanco, y a la valiente Felisa, de Montejo, que aún nos fabricó una coracha— llegando incluso a cubrir los delicados pies de los más pequeños. La señora Esperanza, de Robledondo, nacida en 1915 comentaba: *Y no crea usted, que a los niños chiquititos, cuando ya empiezan a ir con la maestra, los he visto yo ir con las albarquitas puestas a la escuela.*

El tráfico a motor, que empezó a invadir la Corte en la primera década del Siglo XX, comenzó a dejar un excedente de ruedas de caucho que los pobres —acostumbrados siempre a usar y reutilizar hasta el fin cualquier material— convirtieron pronto en unas albarcas que vinieron a sustituir al milenar calzado de piel. El señor Juan, de Montejo, afirmaba: *...luego llegaron las albarcas que llamaban de goma, que las hacían con ruedas y que se compraban ya en el comercio. Las primeras debí gustarlas yo aquí en Montejo hacia mil novecientos dieciséis o diecisiete, fíjese la edad que yo tendría, yo nací en el mil novecientos cinco y ya había yo usado muchas de coracha.* Aunque ya no se fabricaran en casa, los campesinos siguieron reparando este calzado de caucho que, claro está, duraba mucho más y se rompía menos: *Mi padre, me acuerdo yo, que se arreglaba él las albarcas. Si se rompían les echaban una capellá, que llamaban, y con una lezna les ponían grapas de alambre y eso, porque no había para estar comprando unas cada vez que se rompían* (53).

Y hasta aquí mi contribución al estudio de un calzado que sirvió a los más pobres para trabajar, bailar y presumir su apostura desde que posaban el piecico en el suelo hasta que bajaban envueltos en una sábana a pudrir la tierra de la que salieron.

NOTAS

(1) “La montera de pelo en la indumentaria tradicional madrileña (Siglo XIX)” *Revista de Folklore*, Obra Social y Cultural de Caja España, Valladolid, 2004, N° 284, XXIV-1, pp. 63-68.

(2) Sobre este calzado en la Sierra Madrileña, puede consultarse el trabajo de ALONSO ZAMORANO, Alberto: “Notas sobre las abarcas en la provincia de Madrid”, *Actas de las Segundas y Terceras Jornadas sobre Madrid Tradicional (1985-1986)*, Ed. Ayuntamiento. San Sebastián de Los Reyes-Comunidad de Madrid, Madrid, 1988, pp. 57 y ss. Incluye quince dibujos realizados por el autor.

(3) Es imprescindible consultar al respecto la magnífica obra de FERNÁNDEZ CANTELI, Alfonso: *La madreña: tipología y distribución en el Noroeste español*, Ed. Principado de Asturias-Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Oviedo, 1987, Serie Torner, n° 3.

(4) Un precioso testimonio, escrito por el maestro Galdós, deja constancia clara de ello: “Aparecieron luego por una cavidad, que no sé si era puerta, aposento o boca de una cueva, dos mieleros enjutos, con las piernas embutidas en paño pardo y medias negras, abarcas con correas, chaleco ajustado, pañuelo a la cabeza. Tipos de raza castellana como cecina forrada en yesca [...]”. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Nazarín*, (1895) *Obras Completas*, Tomo V, Ed. Aguilar, 3ª ed. Madrid, 1961, Capítulo I.

(5) La descarnada pluma de Solana pintó así un día de mercado en la ciudad amurallada: “Los pastores con medias azules, ceñidas con correas las piernas, que suben de sus calzados, son hombres avellanados y enjutos, con perneras de piel de oveja y con el cayado en la mano [...]. Las mujeres, con sus cestas al brazo, aprovisionan de mercancías. Sus pies los llevan calzados con abarcas de correas, y se las ven mucho las piernas por sus faldas tan cortas. Sus justillos de terciopelo, encarnados y amarillos, las ensancha mucho y las hacen aparecer más voluminosas de lo que son, sobre todo a las ancianas, que están en los huesos y que todo son bayetas”. GUTIÉRREZ SOLANA, José: *La España Negra*, Ed. Comares, Granada, 1998. Edición a cargo de Andrés Trapiello.

(6) Otra vez es Solana quien retrata a unos labradores en el mercado de Valladolid: “Con la manta al hombro y las alforjas, con anchos sombreros negros en sus cabezas y gruesos chalecos de algodón que les sirve de abrigo y hacen las veces de chaqueta; y las perneras de cuero y las alpargatas [sic] de piel, atadas a sus piernas por cruzadas correas”. GUTIÉRREZ SOLANA, José: *Op. Cit.*

(7) Resulta hartamente interesante, al respecto de esta compleja nomenclatura, un párrafo extraído de *Lá picara Justina*, que describe así los calzados en el capítulo *De los trajes de montañeses y corritos*: “[...] unas traían unos zapatos de madera, que llamaban abarcas, con unas puntas de madera que parecían colas de ternero retozón, si aquellas mujeres supieran escribir, con los pies pudieran firmar que aquel pico sirviera de pluma. Otros usan unas sandalias que llaman zapato de apóstol, éstas son de cuero o pellejo y las traen atadas con un cordel tan fuertemente que después de calzadas pueden en las soplantas hacer son como pandero [...]”. En LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco: *La picara Justina* (1605), Segunda Parte, Libro II - 3. En el mismo capítulo dice el autor respecto a este calificativo que se dio a los asturianos: “[...] porque en tiempos pasados todo su vestido y gala eran cueros”.

Respecto a la ocupación en la Corte de gallegos y *coritos* como aguadores, dice Vélez de Guevara en el tranco VIII de su Diálogo cojuelo (1641): “Aquella bellísima fuente de lapislázuli y alabastro es la del Buen Suceso, donde están de aguadores gallegos y coritos para llenar sus cántaros”; y Tirso en *El cobarde más valiente*, apunta: “ORDOÑO: -Un corito a hablarte llega, / de lejas tierras parece. / BOTIJA: -Botija soy, y en Asturias / es mi casa solavieja. / ORDOÑO: -Solariega...”. En cuanto a su trabajo como esportilleros dice Francisco Santos en *Los gigantes de Madrid*: “[...] una tienda de aceite y vinagre, que la administra un corito que tiene más de seis mil ducados, y no ha seis años que vino a Madrid, y aun para comprar una esportilla, no acaudaló en más de seis meses”.

(8) También llamaban así a las abarcas de piel en Dueñas (Palencia). Según informes que me dictó Juana González Escudero, de unos 80 años de edad, cuando la entrevisté hacia 1994 en Sardón de Duero (Valladolid), donde residía desde su boda. Gustavo Cotera -a quien debo un sinfín de datos y acertadas sugerencias sobre indumentaria tradicional- me facilita este estribillo que -convenientemente manipulado- dio lugar a la letra de un baile instaurado en toda Cantabria por la Sección Femenina como Danza Provincia. La letrilla dice así: Con aquellas chararucas / para adelante y para atrás.

(9) PASTOR BLANCO, José María: *Tesoro Léxico de las bablas riojanas*, Ed. Universidad de la Rioja, Logroño, 2004. En la voz *zangorra* leemos: “Abarca de piel. Recogida en Ventrosa de la Sierra, Clavijo, Villanueva de Cameros, y El Camero Viejo”, p. 491.

(10) De Antonio Cea Gutiérrez aprendí una curiosa y expresiva estrofa, que cantaban en la danza prima de Santa Marina de Parres (Cj. de Llanes) a la santa patrona el día de su romería: Gloriosa Santa Marina, / que *apaecisti* en Robledal, / calzadina de corizas / vestidina de sayal.

(11) Informes recogidos en Zarzuela de Galve (Ayto. Valverde de los Arroyos, Guadalajara) a Martín Mesón Mesón, de 103 años de edad. Grabados el día 13 de marzo de 1999 por J. M. Fraile Gil, J. M. Calle Ontoso y L. Matienzo Frasset.

(12) La acepción recogida por el diccionario para la palabra *coracha* se refiere a: “Saco de cuero que sirve para conducir tabaco, cacao y otros géneros de América”.

(13) Véase la obra de CRUZ RODRÍGUEZ, Juan de la: *Textiles e indumentaria de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 1995. Voz *majos*: “Nombre con el que se conocen las abarcas en El Hierro. Se trata de una clase de calzado toscamente adaptado al pie, sin ajustarse exactamente a su forma, destinado a proteger especialmente su planta. Se hacían de cuero, y por último de cubiertas de automóvil desechadas”, p. 372.

(14) RUÍZ, Juan, *Arcipreste de Hita: El Libro del Buen Amor*, Ed. Castalia, 4ª ed. corregida, Madrid, 1965. *Novena Dama. La serrana boba de Cornejo*, Menga Lliorient.

(15) ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*, Ed. Ramón Sopena, S.A. Barcelona, 1960. Parte II, Libro I, Cap. I.

(16) Todos los datos extraídos de los protocolos notariales los debo a la paciente búsqueda y generosa amistad de Marcos León Fernández. La documentación perteneciente a Algete, hoy en el *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*, fue consultada en el

archivo de un notario residente en Alcalá de Henares, donde simplemente tenían un número 10 de la caja que los contenía.

(17) Al respecto es muy interesante el dato recogido por SANTOVENA ZAPATERO, María Felisa: *La indumentaria popular en el Concejo de Llanes*, Col. Temas Llanes, nº 52. El Oriente de Asturias, Llanes, 1990. En la p. 23, bajo el epígrafe *El calzado* leemos: “Botas y zapatos eran conocidos y utilizados desde tiempos atrás por los nativos del antiguo territorio de Aguilar. Pero el calzado más característico de estas gentes fueron, sin duda, las corizas. Cosidas éstas, la mayor parte de las veces, sobre piel curtida de vaca, al contrario de lo que ocurre en la vecina región de Cantabria, donde se llevan a medio curtir y con el pelo vuelto hacia el exterior. Ocasionalmente se podían trabajar sobre piel de cerdo y pese a su suavidad, no eran muy apreciadas, ya que en el decir de las gentes «si pisas mierda, desjácense». Otros informantes me aquilataron que el excremento era especialmente abrasivo para las abarcas de cerdo cuando era de perro.

(18) Versión cantada por Gertrudis Aparicio, de 76 años de edad. Fue grabada en Ciudad Rodrigo en octubre de 1984 por J. R. Cid Cebrián y M. Santamaría Arias. La versión cantada, y acompañada con una pandereta ornada de cascabeles, puede escucharse en el disco de vinilo: *Cancionero Tradicional del Campo de Ciudad Rodrigo. Vol. I. El campo charro*. Ed. SAGA, S. A. (VPD-1.063). Madrid, 1984. Cara B. Corte 3.

(19) Versión recitada por Concepción Sánchez Benito, de 78 años de edad. Fue grabada en Cueva (Ayto. de Pesaguero – Cantabria) el día 21 de agosto de 2002 por J. M. Fraile Gil, P. Martín Jorge y A. Sánchez Bares. *Esti cantar es ya muy vieju, era el mi güelu quien andaba con estas cosas*. El Turieno de nuestro romance es una localidad también lebaniega perteneciente al Ayto. de Camaleño. La palabra *ajambra* es sinónimo de hambrienta. La informante aspiraba fuertemente todas las jotas al hablar su lindo castellano.

(20) Versión narrada por Sofía Fernández Menéndez, de 83 años de edad, nacida en Murias (Cj. de Quirós). Fue grabada por Jesús Suárez López y Mariola Carvajal en 1992. La versión completa puede escucharse en *Atlas Sonoro de la Llingua Asturiana. Vol. II: Centro-Occidente d'Asturies (Miranda, Grau, Tameza, Teberga, Quirós)*. Ed. Muséu del Pueblu D'Asturies-Red de Museos Etnográficos D'Asturies. Xixón, 2004. Corte 14. Al copiar la transcripción que acompaña al C.D. he sustituido la *elle* con un punto debajo por el sonido *ts*, pues no dispongo en el ordenador de ese signo. Se trata del cuento *Los animales abandonados*, que tiene una variante culta en el conocidísimo relato *Los músicos de Bremen*. A-T 130.

(21) La cita continúa: “Durante la visita a Oviedo del Papa Juan Pablo II en agosto de 1989, el alcalde de la ciudad le hizo ofrenda de una reproducción de las sandalias del Pescador; si bien adaptada al pie del pontífice, que calza un cuarentaitres. La reliquia petrina sólo alcanza un treinta y siete, horma ancha. Existe constancia histórica de que el Papa Wojtila se probó las sandalias en Covadonga, aquella misma noche en la intimidad de su celda”. ESLAVA GALÁN, Juan: *El fraude de la Sábana Santa y las reliquias de Cristo*, Ed. Planeta, S.A., Barcelona, 1997, Cap. XXXI: El pañolón de Oviedo. Manejo un detallado inventario de las reliquias que alberga la cámara santa de Oviedo, y allí encuentro la mencionada pieza: “Apdo. Reliquias de los Santos Apóstoles [...]. 5) *La sandalia del pié izquierdo de S. Pedro*”. Cf. en: *Cámara*

Santa. Sumario de las venerandas reliquias que encierra y breve historia de la traída del Arca con muchas de ellas desde Jerusalén a Oviedo, 2ª edición, Ed. Covadonga, Covadonga, 1929, p. 18.

(22) Informes dictados por Gregorio García Martín, de unos 70 años de edad. Grabados el día 25 de noviembre de 1989 por J. M. Fraile Gil y A. Fernández Buendía.

(23) Informes dictados por Por Juan González García, de 80 años de edad. Grabados el 10 de agosto de 1985 por J. M. Fraile Gil.

(24) *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Caja 41713.

(25) *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Caja 41564. *Enjulio* es, según el diccionario, el palo de madera que se coloca de forma horizontal en los telares para enrollar en él la urdimbre. Pero en el Norte de la provincia de Madrid se usó el vocablo para denominar a la tira de cuero, de unos tres dedos de ancha, que –debidamente lubricada con grasa– servía para enlazar la pértiga del carro al yugo de los bueyes, pudiendo así girar con flexibilidad en las curvas y vueltas. También se la llamó *sobeo*.

(26) *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Caja 41723.

(27) *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Caja 39062.

(28) *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Caja 41732.

(29) *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Caja 41734.

(30) *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Caja 41737.

(31) *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Caja 41764.

(32) *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Caja 41781.

(33) Informes dictados por Esperanza Martín Soriano, de 75 años de edad. Grabados en Madrid el día 2 de febrero de 1990 por J. M. Fraile Gil, A. Fernández Buendía y M. León Fernández.

(34) Informes dictados por Inocencia Serrano Arias, de 85 años de edad. Grabados el día 11 de agosto de 1990 por J. M. Fraile Gil y A. Fernández Buendía.

(35) Informes dictados por Felisa de Frutos Heras, de 76 años de edad. Grabados el día 10 de agosto de 1985 por J. M. Fraile Gil.

(36) *Archivo Histórico de Protocolos de Madrid*. Caja 41781.

(37) Informes dictados por Mercedes Serrano San José, de 81 años de edad. Grabados el día 10 de agosto de 1985 por J. M. Fraile Gil. *Vagar* en el sentido de “apetecer”, aunque también significa “ser posible”; tiene un equivalente exacto en otra expresión muy local que sería: *De burro o de vaca, según se terciara*.

(38) Otras espléndida versión madrileña, recogida en La Puebla de la Sierra (antes Puebla de la Mujer Muerta) y recitada por Felipe Eguía Bravo, puede leerse en: FRAILE GIL, José Manuel: *Cuentos de la Tradición Oral Madrileña*. Ed. Comunidad de Madrid. Madrid, 1992. Col. Biblioteca Básica Madrileña, nº 3. Pág. 285. La misma versión puede escucharse en el disco de vinilo *Madrid Tradicional. Antología. Vol. 5*. Ed. SAGA, S. A. (VPD-2058). Madrid, 1989. Cara A. Corte 9. El nombre que en inglés dieron los investigadores a este tipo de cuento es curiosamente el de la perra que roba una cuerda. A-T 2034-B.

(39) Según el *Diccionariu de la Llingua Asturiana* (ed. de la Academia de la Llingua Asturiana. Oviedo, 2000) *xostru* es: “Remiendo que se echa a una coricia o a una alpargata”. p. 1285.

(40) GARCÍA LOMAS, Adriano. *El lenguaje popular de las montañas de Santander*, Ed. Diputación Provincial de Santander, Publicaciones del Centro de Estudios Montañeses, Santander, 1949. En la voz *jostra* dice: “Véase *pellicas* [...], especie de polainas de piel a modo de sobrecalzas, que usaban los pasiegos cuando caminaban sobre la nieve. Palmillas de cuero viejo para remendar las corizas. A propósito de este vocablo dice F. Baraibar (en su VOCABULARIO): «Suela hecha del mismo cuero que las abarcas y cosidas a estas como refuerzo». El conde Salvatierra, en pleito incoado en 1490 contra Ayala y Urcabustaiz, refiriéndose a haber sido dicha tierra de Ayala, poblada en gran parte por sus ascendientes con villanos y pecheros, decía que los más de ellos no hacía mucho tenían en sus puertas, por mandato de los señores, «sostras de zapatos, para que por tales villanos y pecheros fuesen concocidos» (GOZ DE ECHÁVARRI. Alav. Ilustr. Tom. 2, p. 300). *Jostra* sigue usándose, aunque sólo para designar la suela de las abarcas, en las hermandades alavesas de San Millán, Ubarundia y Salvatierra, y en el Valle de Pas. (Vid. “Los Pasiegos”, por e. g., en *El semanario pintoresco*, Tom. I, de 1838. p. 303). “*Jostra* puede ser el participio latino *substrata*: tendida o puesta debajo; pues la *jostra* va debajo de la abarca en inmediato contacto con el suelo. La progresión fonética habría sido: *substrata* > *sustrata* > *sóstrata* > *jóstrata* > *jostrada* > *jostraa* > *jostra*”.

(41) En La Rioja se llamó también *sostras* a estos remiendos, y como tal aparecen en la obra de PASTOR BLANCO, José María: *Tesoro. Op. Cit.* p. 439: “Pedazo de piel que los pastores cosían en sus abarcas para fortalecerlas, a manera de media suela. Recogido en Clavijo, Larriva de Cameros, Sorzano, Ventrosa y Rabanera de Cameros”.

(42) Informes dictados por Juan González García, de 80 años de edad. Grabados el 10 de agosto de 1985 por J. M. Fraile Gil.

(43) Informes dictados por Victoriana Eguía Bravo, de 68 años de edad. Grabados en Montejo de la Sierra el día 10 de agosto de 1985 por J. M. Fraile Gil.

(44) Informes dictados por Victoriano Sanz Araujo, de 71 años de edad. Grabados el día 5 de diciembre de 1989 por J. M. Fraile Gil, A. Fernández Buendía e I. Granzow de la Cerda.

(45) Informes dictados por Domingo Sanz, de unos 80 años de edad. Grabados el día 13 de mayo de 1990 por J. M. Fraile Gil, M. León Fernández, E. Parra García, J. M. Calle Ontoso, J. Fernández Buendía, I. Granzow de la Cerda y L. Hernández de Pedro.

(46) Informes dictados por un hombre de 69 años de edad. Grabados el día 2 de abril de 1989 por J. M. Fraile Gil, M. León Fernández y A. Fernández Buendía.

(47) Informes dictados por Juana Palomino González, de 57 años de edad. Grabados el día 10 de agosto de 1985 por J. M. Fraile Gil.

(48) Informes dictados por Eusebio García García, de 68 años de edad. Grabados en el mes de marzo de 1990 por J. M. Fraile Gil, E. Parra García y A. Fernández Buendía.

(49) Cantada por Angelines García Martín, de 51 años de edad. Fue grabada en el día 5 de marzo de 1989 por J. M. Fraile Gil y A. Fernández Buendía.

(50) Cantada en La Puebla de la Sierra (antes Puebla de la Mujer Muerta) por Felipe Eguía Bravo, de 79 años de edad. Fue grabada el día 25 de noviembre de 1989 por J. M. Fraile Gil y A. Fernández Buendía. La Campiña era, para estos serranos de La Somosierra, la llanura que comenzaba en Torrelaguna.

(51) Supongo que la rima habrá florecido allá por donde pasearon albarcas, *zangorras* y *chátaras*. A estas últimas se refiere la versión que me facilita Gustavo Cotera, quien la recogió en el Valle de Pas (Cantabria): Tres con pelo, tres sin pelo, / tres rotas, y tres en espera de otras.

(52) Informes dictados por Valero González del Valle, de 94 años de edad, natural de Cerceda, pero criado en El Boalo. Grabados el día 27 de julio de 1990 por J. M. Fraile Gil, E. Parra García y N. Pascual Pascual.

(53) Informes dictados en Estremera de Tajo por Isidra Camacho Horcajo, de 58 años de edad. Grabados durante el verano de 1985 por J. M. Fraile Gil, M. León Fernández y C. González Cobos.



MÁS CONSIDERACIONES SOBRE LA ORALIDAD Y LA ESCRITURA: LA *ODISEA* Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Lorenzo Martínez Ángel

En alguna ocasión anterior nos hemos ocupado en esta misma *Revista de Folklore* de los conceptos de oralidad y escritura (1), considerando sus interrelaciones. Continuando en esa vía de análisis, comenzaremos reflexionando sobre la influencia de la guerra en las mentalidades tanto individual como colectiva.

En verdad pocas cosas dejan más huella en las memorias individual y colectiva como las guerras. Prueba de ello es, por ejemplo, la constante asignación a los “moros” de tantos y tantos elementos históricos, lo cual no puede explicarse sin tener en cuenta el profundo impacto que tanto la conquista musulmana de la Península Ibérica como la multiseccular reconquista tuvieron en las mentalidades, lo cual fue prolongado en el tiempo de diversas maneras, algunas tan interesantes como la de una parte de los romances.

Pero este caso no es excepción. Así, tanto en la zona del Atlas (Marruecos) como en el Sahara Occidental se conservan cuevas y diversos restos a los que se les aplica popularmente un origen portugués, cuando sin duda son de cronología anterior (2). ¿Por qué esta adscripción a los portugueses? Probablemente por el impacto que debió suponer para los magrebíes que en los siglos XV–XVI se instalasen en diversos puntos de sus costas (3). El proceso, aunque de cronología diferente, tiene gran similitud con lo que hemos indicado en la Península Ibérica.

La influencia de la guerra sin duda ha sido enorme en las mentalidades, reflejándose esto también en la literatura. La *Ilíada* o el *Cantar de Mío Cid* son ejemplos fácilmente aducibles.

Pero la guerra como trauma que influye en las mentalidades y la cultura oral no es algo exclusivo de hace cientos de años. La Guerra Civil española también dejó una profundísima huella en este sentido. Por ejemplo, el autor de estas líneas ha podido escuchar en diversas poblaciones de Toledo historias de cómo personas que participaron en la destrucción de imágenes religiosas después sufrieron amputaciones accidentales, atribuidas por algunos a un cierto “castigo divino”. La creación de leyendas, como puede verse, no cesó en el siglo XX.

Pero no son estos casos los que queremos comentar, sino otro, en directa relación con una situación bélica, donde la relación entre oralidad y

escritura adquiere unos tintes que no dudamos en calificar de curiosos e interesantes.

En un pueblo de la montaña leonesa llamado Colle (4), durante los tiempos de la Guerra Civil, un hombre huyó al monte, y visitaba su casa a escondidas, de noche. Su mujer, para que su pequeña hija no pudiese descubrir esto, “rebautizó” al marido y padre como “Nadie”. Así, por ejemplo, no le decía a su pequeña hija: “¡Dale un beso a papá!” sino “¡Dale un beso a nadie!”.

La pequeña niña se acostumbró a llamar a su padre “Nadie” con toda naturalidad, sin fingimiento. Y, en cierta ocasión, cuando la Guardia Civil, buscando al progenitor de la niña y esperando de la inocencia de ésta, que dijese la verdad, la preguntó “¿con quién duerme tu madre?” la respuesta fue totalmente convincente y sincera: “con Nadie”.

Esta anécdota histórica se ha conservado en la oralidad, como ha sucedido con muchos sucesos relacionados con la Guerra Civil y años subsiguientes. Pero el análisis no puede quedar ahí.

A nadie se le escapa que esta estratagema no es original, sino que recuerda el ardid que empleó el “muy astuto” (5) Ulises para escapar de la venganza de Polifemo y de los otros cíclopes, diciendo que su nombre era Nadie (6), pasaje homérico sobradamente conocido.

Pero, ¿cuál puede ser el vínculo entre la obra de Homero y el caso que nos ocupa?

La respuesta hay que buscarla, probablemente, en el ámbito escolar. No porque a las niñas de la montaña leonesa en la primera mitad del siglo XX se les enseñase la lengua helénica, sino porque en las escuelas (al menos en algunas) se leían algunos pasajes de los relatos homéricos, lo cual explicaría que fuesen transmitidos oralmente, por lo que llegaban a ser conocidos incluso por personas cuya relación con el ámbito escolar fuese escasa o nula.

Esto no debió ser algo exclusivamente propio de nuestro país. Podemos recordar, por ejemplo, el personaje que interpretó el actor Richard Gere en la película “Sommersby” (7) de un maestro que, tras la Guerra Civil norteamericana, suplantaba la personalidad de un terrateniente y que leía una traducción de la *Ilíada* a un niño pequeño.

El caso que analizamos no sólo resulta interesante *per se* sino también por la curiosa relación entre oralidad y escritura –enlaza con otros ejemplos en los que la literatura se integra en la tradición oral (recuérdense al respecto letrillas como “ándeme yo caliente y ríase la gente” de Góngora o “poderoso caballero es don Dinero” de Quevedo)–, a la par que manifiesta cómo un ingenuo artificio narrado hace más de dos milenios y medio tuvo, sorprendentemente, efectividad hace unas décadas en un marco condicionado por la Guerra Civil en las montañas de León.

NOTAS

(1) Conceptos tradicionales que en la actualidad habría que completar con lo audiovisual, incluso en campos como la historia; así, por ejemplo, puede citarse la gran cantidad de testimonios grabados por la *Sboab Visual History Foundation*.

(2) TOPPER, Uwe: “Acerca de algunas tradiciones orales de los amazigos del alto Atlas marroquí”, *Al Andalus-Magrib*, 6, 1998, pp. 197-207, concretamente pp. 200-201.

(3) Esta presencia provocó efectos como los siguientes: “Antes del siglo XVII varias tribus amazigos en todo Marruecos profesaban la fe cristiana. [...] La erradicación del cristianismo en el país amazigo se terminó en el siglo XVI, cuando portugueses y españoles ocupaban las costas marroquíes y, por ende, fueron declarados enemigos por parte de fanáticos musulmanes de la montaña” (*ÍD.*, *ibíd.*, p. 199).

(4) El autor del presente trabajo debe (y agradece) esta información a su madre, Luisa Ángel Rodríguez, quien vivió en la mencionada localidad.

(5) Epíteto “πολυμητις” (en *Odisea*, IX, 1, por ejemplo).

(6) *Odisea*, IX, 366: “Ουτις εμοι γ’ονομα”, traducible por “Mi nombre es Nadie” o, más literalmente, “Mi nombre, de cierto, es Nadie”.

(7) Producción norteamericana del año 1993, dirigida por Jon Amiel.



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

