

Revista de **FOLKLOR**

N.º 310



Andalucía. Mujer de Sevilla

José L. Agúndez García ■ Nicolás Bartolomé Pérez
M^a Soledad Cabrelles Sagredo ■ Manuel F. Gómez Cera
Luis Miravalles ■ Miguel A. Picó Pascual ■ Ignacio Sanz

Editorial

No ha de extrañarnos que en villas y pueblos pequeños de toda España se representaran funciones dramáticas de altos vuelos; documentos abundantes hay que nos permiten conocer la desmedida afición de los aldeanos hacia el teatro con música y baile, hasta el extremo de desplazarse en ocasiones los mayordomos de las Cofradías, acompañados por las autoridades, para alquilar los servicios de los cómicos, instrumentistas y cuerpo de baile que ejecutarían una obra de autor culto en la plaza del pueblo. Esto, unido a la facilidad de algunos “especialistas” del medio rural para preparar ellos mismos “comedias”, motivó la abundancia de Autos y obras religiosas, con bailes incluidos, encaminadas al fomento de la devoción y a la afirmación de la fe. Sería válida, pues, la hipótesis de que las danzas de cintas y palos actuales son “supervivencias” de las representaciones realizadas en homenaje al Santísimo en la fiesta del Corpus Christi, a la que se incorporaron a partir del siglo XV con el auge de tal fiesta y el deseo de convertir su procesión en el más vistoso acontecimiento del año. Casos como el de la llamada “espadaña”, a la que interpretaciones difícilmente creíbles vieron como una torre de mujeres atisbando si sus maridos volvían de la guerra, no eran sino representaciones del Alma que debía conquistar con la ayuda de la Virtud, la altura, el lugar elevado (castillo, torre, etc.) desde el cual mirar de frente y con ojos limpios al Creador; hay que considerarlas, por tanto, como danzas de homenaje al Santísimo. No olvidemos que, además del tono didáctico que tenía la procesión del Corpus, mucha gente la seguía desde la calle, lo que forzaba a los diseñadores de ingenios a elevar la altura de los estrados rodantes y carros donde se daban las actuaciones. Por otra parte, ya el poeta Claudiano testifica la antigüedad de este tipo de espadañas humanas cuando, al describir unas fiestas circenses celebradas en Tarraco en honor del cónsul Teodoro, dice: “Unos hombres enlazados formaron en un abrir y cerrar de ojos una edificación sobre sus hombros subiendo unos sobre otros, y en lo alto de esta pirámide un muchacho bailaba con las piernas enlazadas”. Similar sentido podría tener el arco humano realizado todavía en nuestros días en diferentes pueblos de Segovia (Arcones, Fuentepelayo), del que, entre otros, nos habla Rosa María Olmos en su libro **Danzas rituales y de diversión en la provincia de Segovia**, aunque la autora, siguiendo diferentes fuentes etnológicas, prefiere conferir a este tipo de danzas un carácter propiciatorio para el crecimiento de los cereales.

Los mismos gigantones, que primero fueron monstruos o seres terribles para pasar después a representar a moros, turcos y gigantes de países exóticos que se rendían ante el Santísimo, se convirtieron finalmente en reyes y reinas que daban ejemplo de sumisión al Monarca de monarcas. Junto a ellos, los enanos o cabezudos, prohibidos como sus enormes acompañantes por Carlos III en 1780, encarnaban la fealdad y monstruosidad rendida, asimismo, ante el rey de la creación. Al igual que estos reyes y hombres exóticos, las etnias marginadas también tenían su lugar en la procesión. El zapateado o “danza de gitanos” que, según cuentan las **Crónicas de antaño**, se contrató para el Corpus de Medina de Rioseco en cierta ocasión fue tan admirable que a los cincuenta ducados convenidos se les añadieron otros cincuenta de propina; este zapateo, al decir de Emilio Cotarelo y Mori consistía en “llevar el compás con los pies en el suelo, golpeándolo fuertemente, y en dar con las palmas de las manos, sin perder compás, en las suelas de los zapatos”. A una danza parecida se refiere Rosa María Olmos en el libro citado cuando transcribe unos datos del Archivo Histórico Provincial de Segovia: “Una danza de ocho gitanas y tres gitanos que bayan baylando con su tambor que juntados han de ser once personas”.



SUMARIO

	Pág.
Tradición oral y literatura (VI). Cuentecillos de Timoneda, Aragonés y Medrano en Rafael Boira.....	111
José Luis Agúndez García	
El folklore relacionado con la basílica paleocristiana de Marialba de la Ribera (León)	119
Nicolás Bartolomé Pérez	
El martillo de tramoyista	126
Ignacio Sanz	
El hombre un ser creador de símbolos: la Cruz Esvástica un símbolo de poder desde la prehistoria.....	129
Luis Miravalles	
Los juegos de salto en Valverde del Camino	132
Manuel Fernando Gómez Cera	
El cancionero musical de Sallaberry de Mauléon	137
Miguel Ángel Picó Pascual	
Los sonidos de nuestro cuerpo: los ruidos biológicos	138
María Soledad Cabrelles Sagredo	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2006.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Imprenta Casares, S. A. - Vázquez de Menchaca, 1, Nave 7 - 47008 Valladolid

TRADICIÓN ORAL Y LITERATURA (VI). CUENTECILLOS DE TIMONEDA, ARAGONÉS Y MEDRANO EN RAFAEL BOIRA

José Luis Agúndez García

Boira y Timoneda son dos eslabones importantes en la cadena del cuentecillo tradicional; Timoneda, imprescindible. Ambos llevan a cabo una labor similar: recopilación de historias, gracias, chistes. Quizás los fines que perseguían establecieron unas diferencias importantes. Boira se dirige a un lector al que quiere entretener y hacer reír; Timoneda pretende dar al público un manual o acopio de gracias e historias de las que se pueda valer en las tertulias o cualquier otro momento de reunión. Mientras Boira revisa toda la tradición escrita anterior para recopilar todo tipo de entretenimientos: refranes, máximas, curiosidades, adivinanzas..., a los que debió de añadir algún chascarrillo de tradición oral, Timoneda extrae únicamente cuentecillos, que muchas veces considera glosas de refranes, allegados de las fuentes clásicas, o cultas del momento, a las que une decididamente la fuente oral. Pero parece que siempre tiene en mente su deseo de que sea un instrumento que pueda usar el lector. Incluso en la “Epístola” introductoria de su *El Patrañuelo*, obra que refleja unas composiciones más aptas para el deleite de la lectura que para la transmisión oral, por su desarrollo más amplio, al estilo de las novelas italianas de la época, asegura: “Y así (...), yo te desvelaré con algunos graciosos y aseados cuentos, con tal que los sepas contar, como aquí van relatados, para que no pierdan aquel asiento y lustre y gracia con que fueron comuestos. Vale” (p. 19).

La “Epístola al lector” del *Sobremesa y Alivio de caminantes* (p. 202) es harto descriptiva:

(...) se contienen diversos y graciosos cuentos, afables dichos, y muy sentenciosos. Así que fácilmente lo que yo en diversos años he oído, visto y leído, podrás brevemente saber de coro, para poder decir algún cuento de los presentes. Pero lo que más importa para ti y para mí, porque no nos tengan por friáticos, es que, estando en conversación, y quieras decir algún cuentecillo, lo digas a propósito de lo que traten. Y, si en algunos he celado los nombres a quien acontecieron, ha sido por celo de honestidad y quitar contienda”.

Precedía a la “Epístola” un “Soneto a los lectores”. En él aconseja, una vez más, la conveniencia de acomodar los cuentecillos, a la hora de contarlos, a las circunstancias del auditorio:

*Por eso el decidor hábil, prudente,
tome de mí lo que le conviene,
según con quien terná su pasatiempo.*

*Con esto dará gusto a todo oyente,
loor a mi autor; y al que leyere
deseo de me ver en algún tiempo* (p. 201).

En definitiva, Timoneda se adhiere al intento del hombre humanista de distinguirse en el discurso ameno, sazonado con gracias, donaires, motes, burlas, consonantes y cuentecillos apropiados para cada ocasión en toda reunión social. Entre las historias, las había verdaderas y otras fingidas, como diría Castiglione en su *El cortesano* (II, V), en

este caso es lícito fingir; y siendo el fundamento puesto sobre verdad, puédese aderezar con atreverse a mentir un poco, quitando o poniendo, según es menester. Mas la verdadera y perfeta fineza desto es mostrar tan propriamente y tan sin trabajo, con ademanos y con palabras, lo que el hombre quiere esprimir, que a los que lo oyan les parezca ver hecho y formado delante sus ojos lo que cuenta. Y tanta fuerza tiene esta manera de contar así distinta y propia, que muchas veces es causa que parezca bien una cosa y sea tenida por muy buena, aunque de suyo no lo sea (1).

De cualquier forma, Castiglione pedía que en el burlar, en la narración de anécdotas, en los dichos y demás, los ademanes y la palabra moviesen a la risa; evidentemente, esto debía adecuarse al auditorio. Lo anterior nos lleva al tópico de la calidad del relato más en el saber decir que en la bondad del mismo: “Trae asimismo risa, lo cual también se contiene debaxo de saber contar bien un cuento...” (2).

Pero eso ya es la habilidad del narrador, habilidad reservada para pocos; Timoneda ofrece la partitura; la ejecución, para los buenos “cortesianos”, para los buenos contadores.

No hay mayor garantía, en suma, de que Timoneda está tratando con materiales que se usaron oralmente, que su misma obra es un innegable hito en la tradición oral.

Poco se sabe de la vida de Timoneda, que nació en Valencia hacia 1518 ó 1520 (algunos adelantan bastantes años la fecha) y debió de morir en 1583 (pero sin datación segura). Publicó infinidad de canciones y romances (*Rosa de romances* [1573],...), un buen puñado de comedias propias y adaptaciones (*Tolomea* [1566], *Serafina* [1566], *Los Menemnos* [1559, de Plutarco],...), autos sacramentales (*La fuente sacramental* [1575],...), crónicas (*La memoria hispanae* [1569],...), místicas (*Reclamo espiritual* [1571],...), pasos, farsas...

Fue obra de la fortuna que este *zurador de pieles* (curtidor) diese la espalda a su oficio y volcase su ímpetu en las letras. Llegó a formar una amplia biblioteca, con lo que se entiende que muchas de las producciones clásicas y de la época, pasando por sus manos, se enraizaron en la tradición que él impulsó; porque, en definitiva, esa es la labor que Timoneda llevó a cabo y por la que las letras españolas siempre le estarán en deuda: dejando las pieles, la edición de libros eclosionaron con él. Como especie de mecenas, tomó a su cargo la impresión de infinidad de títulos. Bien conocida es la cita de Cervantes en la que le proclama inmortal, alejado “del olvido y muerte” sólo por imprimir “las comedias del gran Lope de Rueda”, el sevillano al que tanto admiró.

El trabajo que nos ocupa nos encauza a la labor cuentística de Timoneda. Hay en *El Patrañuelo* (Valencia, 1567) algunos cuentos conocidísimos, incluso por los folkloristas, como el que constituye la *patraña catorceña*, que es el cuento de las tres preguntas, el tipo 922 (según el catálogo general de Aarne-Thompson (3): *El pastor que sustituye al sacerdote contesta las preguntas del rey* [abad y cocinero, en este caso: *A un muy honrado abad / sin doblez, sabio, sincero, / le sacó su cocinero / de una gran necesidad*, adelanta su sinopsis]). Así como otros, por ejemplo, la *patraña quince* (tipo 882), la *patraña diez y ocho*, que viene a ser el tipo 1789* (*El sacristán le roba dinero al clérigo*), el que viene a ser una ampliación del tipo catalogado por Boggs (4) como 1535*A, el cual sí recoge Boira (nº 664); sin embargo, la función de fuente para Boira, hay que descartarla. No así con las otras dos obras imprescindibles de Timoneda: en 1563 aparecía el *Sobremesa* y *Alivio de caminantes* y, al poco tiempo, *Buen Aviso* y *Portacuentos* (1564):

En días pasados imprimí primera y segunda parte de El Sobremesa y Alivio de Caminantes, y, como este trabajo haya sido muy acepto a muchos amigos y señores míos, me convencieron que imprimiese el libro presente, llamado Buen Aviso y Portacuentos, adonde van encerrados y puestos extraños y muy facetos dichos (...) (“Epístola al benigno lector”, p. 73)

Y no miente Timoneda cuando afirma que su trabajo fue muy aceptado (más, al parecer, que el *Buen Aviso*). No hay duda de que se leyó; pero el valor de su libro trasciende. Sin duda debió de servir para lo que fue creado, como instrumento en manos del contertuliano; pero su aportación a las letras fue de mayor calado, especialmente para un género concreto. Solemos tomar a Correas como uno de los pioneros del folklore (salvando las distancias temporales con la nueva ciencia) por tomar de la boca del pueblo infinidad de refranes y cuentecillos, pues los cuentos de Timoneda llevaban editados bastante más de medio siglo, y la *Floresta* de Santa Cruz, de una amplia difusión fuera y dentro de España, brotó a continuación de los cuentos de Timoneda (1564). En ambos, dejó huella; referente a Correas, que lo llega a mencionar como autoridad en algunos refranes, pensemos que Timoneda expone la mayor parte de los cuentos del *Buen*

Aviso como explicación de refranes, es decir, como aclaración al *Por qué se dijo*, tarea específica que distinguirá sobremanera al extremeño.

Un autor menos conocido, Julián de Medrano, dos décadas después de la aparición del *Sobremesa*, escribía una obra miscelánea, *La silva curiosa* (1583), en ella copió más de cuarenta cuentecillos de Timoneda, constituyendo la casi totalidad de la parte de cuentos (acogía también un tratado de paremiología y una novela pastoril).

De Medrano, poco conocemos. Gustó de la cultura francesa, tal vez ello explique la aparición de su obra en París, editada por Nicolás Chesneau. Peregrinando a Santiago, se abrió al cultivo de la magia, sortilegios y profecías. Publicó, además de la *silva*, una *Historia singular de seis animales, d’el Can, d’el Cavallo, d’el Osso, d’el Lobo, d’el Ciervo y d’el Elefante* (1583), obra que, para algunos críticos, viene a ser una copia del libro de Luis Pérez Del Can y del Caballero (Valladolid, 1568).

De su miscelánea se efectuó una reedición en 1608 por voluntad de César Oudin, en la que se agregó la *Novela del curioso impertinente*. Sbarbi reservó el tomo X de su *Refranero general* a una nueva reedición de la *Silva* (en 1878), que es la obra que manejamos.

Fueron del gusto de la época las misceláneas, en este caso *silvas*, o *selvas* en que, como denota, florecían todo tipo de flores o *forestas* de surtidas composiciones (*Silva de varia lección* de Pedro Mexía [1540], el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada [1573],...).

De la cuentística de Timoneda se hicieron diversas reediciones, pocas coincidentes. Unas eliminaban cuentecillos por considerarse inadecuados, otras agregaron algunos (ya la de Valencia, 1569, aumentaba en 25 cuentos *El Sobremesa y Alivio de Caminantes*).

Desde las primeras ediciones, venían agregados a los poco más de los tres centenares de los de Timoneda una docena de otro autor poco conocido, Joan Aragonés. La edición de Évora (1575) añadía tres más (quince en total).

Las fluctuaciones y los diferentes criterios en las ediciones de Timoneda-Aragonés han creado una disparidad en la numeración de los cuentos, que siempre hay que tener en cuenta; seguimos la edición de Pilar Cuartero y Maxime Chevalier.

En la siguiente relación figuran cuentos copiados de Timoneda, Aragonés y Medrano por Boira, junto a otros cuya coincidencia es accidental, a través de otros autores.

De la docena de cuentos de la edición *princeps* de Aragonés, cuatro son coincidentes con otros tantos de los de Timoneda y cinco con los de Medrano. Tres coinciden en los cuatro autores de que tratamos. Las múltiples coincidencias, todas ellas, evidentemente en Boira, pueden contemplarse en la descripción siguiente. Los títulos señalados corresponden literalmente a los empleados por Boira.

CUENTECILLOS COINCIDENTES CON OTROS AUTORES YA TRATADOS

2. **El alcalde y su burro** (Boira, *El libro de los cuentos*, I, pp. 34–35; Santa Cruz, *Floresta*, IV, VI, 6) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 77) (Medrano, *La silva curiosa*, II, pp. 157–158: *Donosa respuesta y disputa de un labrador con ótro*).

5. **El lenguaje de los peces** (Boira, I, pp. 61–62; Santa Cruz, VI, VIII, 12; Roberto Robert, *El mundo riendo*, p. 46) (Timoneda, “Portacuentos”, n° 3).

13. **El registro de necesidades** (Boira, I, p. 142; 142; Santa Cruz, I, III, 1; Asensio, *Floresta*, II, II, I, XXII y II, IV, III, II) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 32 [dar dinero al alquimista]) (Medrano, II, p. 150: *Sabia respuesta de un criado á su señor indiscreto y pródigo* [dar dinero al alquimista]).

14. **Comer para morir** (Boira, I, p. 148–149; Santa Cruz, IX, IV, 2; Asensio, III, VI, IX, VII) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 31).

16. **Escipión y Ennio** (Boira, I, p. 187; Santa Cruz, VII, I, 19 [20]) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 161 [68], impersonalizado).

18. **El curioso por su mal** (Boira, I, p. 204; cf. Santa Cruz, II, VI, 5) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 41).

23. **Esperanzas de estudiante** (Boira, I, p. 235; Santa Cruz, II, VI, 11) (Timoneda, “Sobremesa”, I, 62).

27. **Los ladrones aconsejados** (Boira, I, p. 248; Santa Cruz, IV, V, 3; Roberto Robert, p. 16) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 37) (Medrano, II, p. 152: *Paciente respuesta á unos ladrones*).

56. **Verdad amarga** (Boira, II, p. 45; Santa Cruz, XI, VIII, 6) (Timoneda, “Buen Aviso”, n° 17).

85. **La suerte** (Boira, II, p. 183; cf. Santa Cruz, II, II, 71) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 124 [31]) (Medrano, II, pp. 162–163: *Que los bienes y mercedes de los príncipes y reyes se alcanzan y consisten más en la ventura que en el merecimiento de los que les hacen servicio*).

101. **Una reforma** (Boira, II, pp. 242–243; Santa Cruz, I, III, 2; Fernán, *Elia o España treinta años ha*, cap. X, p. 108) (Timoneda, “Buen Aviso”, n° 62).

122. **Un maravedí** (Boira, II, pp. 288–289; Santa Cruz, V, V, 8) (Timoneda, “Portacuentos”, n° 85).

125. **Las perdices malas** (Boira, II, pp. 301–302; Santa Cruz, V, I, 10) (Timoneda, “Portacuentos”, n° 42).

159. **La reina y el ajo** (Boira, III, p. 30; Santa Cruz, II, I, 11) (Timoneda “Sobremesa”, II, n° 101 [8]).

168. **Cabeza de músico**. Le puso a su amo una cabeza de cabrito sin sesos, por haberlos comido, diciendo que carecía de ellos por ser músico (Boira, III, p. 62: , II, VI, 15) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 81. El criado lo es a la vez de poeta y músico. Tras comer los sesos y poner-

las cabezas sin ellos, explica: “Señores, músico y poeta, que carecen de sesos”).

182. **Dios ó el diablo** (Boira, III, pp. 69–70; Santa Cruz, V, I, 22) (Timoneda, “Portacuentos”, n° 39).

188. **El examen de bufón** (Boira, III, pp. 94–95; Santa Cruz, II, V, 17) (Timoneda, “Buen Aviso”, n° 27).

209. **La miel asada** (Boira, III, p. 123; Santa Cruz, V, I, 13) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 83).

357. **La murmuración de los borrachos** (Boira, I, pp. 118–119; Roberto Robert, pp. 163–164) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 115 [22]. Sin mención a Pirro).

386. **El primer día de viuda** (Boira, I, p. 242; Asensio, II, VIII, III, II; Roberto Robert, p. 165) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 57) (Medrano, II, pp. 155–156: *Respuesta de una impía mujer a su marido*).

431. **Afeitarse callando** (Boira, II, p. 252; Asensio, III, IV, IV, II; Roberto Robert, p. 104) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 105 [12]).

433. **Afeitarse de limosna** (Boira, III, pp. 14–15; Asensio, III, IV, VII, III) (Roberto Robert, p. 518) (Medrano, II, p. 143).

436. **El dormido despierto** (Boira, III, p. 58; Roberto Robert, pp. 777–778, además otra versión más en verso en p. 700a) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 21).

447. **La amenaza por defensa** (Boira, III, pp. 120–121; Asensio, III, II, I, XV; Roberto Robert, p. 29) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 114. Son dos embajadores del rey de Inglaterra ante el rey Alemán).

495. **La molinera en el río** (Boira, I, pp. 19–20; Asensio, III, V, V, XI; Fernán Caballero, “Las noches de invierno en las gañanías. Cuentos” en *O.C. El refranero...*, n° 25, pp. 81–84) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 1)

508. **El gato cocinero** (Boira, I, pp. 68–69; Asensio, III, IV, VI, VII) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 84) (Medrano, II, p. 159: *Simpleza de un vizcaíno con un gato*).

513. **El verdugo barato** (Boira, I, pp. 97–98; Asensio, II, III, VI, VII) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 29) (Medrano, pp. 149–150).

521. **Lo mismo la pena que el delito** (Boira, I, p. 116; cf. Asensio, III, II, VI, VI) (Timoneda, “Buen Aviso”, n° 53. Su sino es hurtar, el del amo es el azotarlo).

534. **Los comestibles más baratos** (Boira, I, pp. 241–242; Asensio, II, III, VIII, VIII) (Timoneda “Sobremesa”, I, n° 43) (Medrano, II, p. 152: *Simpleza graciosa de un estudiante de Salamanca*).

596. **Prudencia de Filipo** (Boira, II, p. 263; Asensio, III, II, I, XII) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 117 [24]. Filipo no expulsaba a los maldicientes para que no le disfamasen entre gentes extrañas. Además, lo hacía para probar su paciencia o para corregirle; en el primer caso, con su tolerancia probaba la paciencia, en el segundo, le

serviría para enmendarse.) (Medrano, II, pp. 161–162: *Sabía respuesta*).

597. **El rábano caro** (Boira, II, pp. 270–271; Asensio, II, II, I, XVIII) (Joan Aragonés, *Cuentos*, 5) (cf. Timoneda, “Buen Aviso”, n° 36. Un poeta le dio unos versos al rey, por los que fue recompensado; otro poeta pretendió lo mismo, el rey le recompensó con los versos del primer poeta) (Medrano, II, pp. 145–146: *Astucia y conocimiento de un rey con dos labradores* [rábano y membrillo]).

608. **El miedo de matarse no es miedo** (Boira, III, pp. 205–206; Asensio, III, III, V, III) (Timoneda, “Portacuentos”, n° 89) (Joan Aragonés, 11) (Medrano, II, p. 148).

614. **Las joyas** (Boira, III, pp. 209–210; Asensio, III, VII, I, V) (Timoneda, “Buen Aviso”, n° 44, no personifica).

631. **El rey jugando** (Boira, III, pp. 247–248; Asensio, II, II, I, XXXI) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 136 [43]).

632. **El dinero del ciego** (Boira, III, pp. 250–251; Asensio, III, IV, VI, III) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 73).

656. **El amo burladazo** (Boira, I, pp. 17–18; cf. Fernán, *La viuda del cesante*, BAE, 140, p. 16A) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 51)

659. **Las alforjas cosidas y descosidas** (Boira, I, pp. 32–33) (Recuerda a Timoneda, “Portacuentos”, n° 95. El ladrón coge el pescado recién comprado por el clérigo y lo echa en un capazo. Le dice al eclesiástico que si lo hubiese guardado en un capazo, como él, no se lo hubiesen robado).

664. **El leñador honrado** (Boira, I, pp. 135–137; Fernán, “Las noches de invierno en las gañanías. Cuentos”, en *O.C. El refranero...*, n° 33, pp. 96–99) (Variante ampliada en Timoneda, *El Patrañuelo*, VI).

675. **Decir que sí o á la cárcel** (Boira, I, pp. 235–236; Fernán, “Las noches de invierno en las gañanías. Cuentos”, en *O.C. El refranero...*, n° 19, pp. 70–72) (Timoneda, “Sobremesa”, I, 53).

695. **El tropezón** (Boira, III, pp. 47–48; Fernán, “Las noches de invierno en las gañanías. Chascarrillos”, en *O.C. El refranero...*, n° 6, p. 116) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 167 [añadido ed. de Évora]).

700. **Las medias del cantor**. Le dice al rey que con su voz es capaz de hacer lo que quiere. El monarca, que ha observado el mal estado de las medias del músico, le dice que se haga con ella un par de medias (Boira, II, p. 295) (Timoneda, “Buen Aviso”, n° 33. Un gran músico llevaba un fallo en unas botas: “De tantos puntos que dáis / sobrados en la vihuela, / echad tres en esa suela”). (Santa Cruz, *Floresta*, VI, II, 6).

701. **El arte de silbar**. Unos estudiantes querían burlarse del campesino, y le mandaron silbar; lo hizo en tono bajo, porque... estando cerca las bestias, acostumbraba a silbar bajo (Boira, II, pp. 41–42; Roberto Robert, *El mundo riendo*, p. 226) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n°

15. Le piden burlonamente que silbe; lo hace suavemente. Le preguntan que si no sabe hacerlo más fuerte, a lo que: “—*Sí sé, respondió él; mas para los cabrones que me han de oír basta con esto*”).

BOIRA, TIMONEDA, ARAGONÉS, MEDRANO

702. **La curiosidad exagerada**. Se disculpó de estar en la viña alegando que había ido allí a “descomer”. Lo quiso probar con la primera deposición que halló: “lo que había dejado” un buey. Dudando el dueño de la palabra del visitante de la viña, pues reconocía a aquello como excremento de buey, el ladrón se ofendió, porque él podía hacerlo a lo buey, si quería (Boira, I, pp. 25–26) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 65).

703. **El convidado y el cubierto**. Advirtiendo el anfitrión que un invitado esconde un cubierto para llevarlo, hace lo mismo. Cuando ve que un criado busca los cubiertos, le entrega el que ha cogido y le dice que el otro se lo pida a N., porque lo habían hecho para probarle (Boira, I, pp. 29–30) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 100 [7]).

704. **El rey y Quevedo**. Broma del rey que hace tomar chocolate hirviendo al literato. Éste ventosea y gesticula, al tiempo que se disculpa diciendo que ha soltado un “desgraciado que va huyendo de la quema” (Boira, I, pp. 31–32) (Cf. Timoneda, “Portacuentos”, n° 46. Por glotón al coger el loco Oliver un guiso hirviendo, le obligó el señor a comer todo él en las mismas condiciones, por los calores no pudo evitar un viento... “¿en cuál casa echarán fuego, que la gente de ella no trabaje de salir fuera?”).

705. **El frasco pequeño**. Le ofreció un buen vino en un frasco muy pequeño. Juzgó que para tener cien años (el vino) es pequeño aún (el frasco). (Boira, I, p. 43) (Timoneda, “Buen Aviso”, n° 11).

706. **El descansar fuera de tiempo**. Se ponen en cadena para alcanzar un tonel en el centro del río, el primero suelta las manos para escupirse y se rompe la cadena humana (Boira, I, pp. 59–60) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 166 [añadido ed. de Évora]).

707. **La oreja de Alejandro**. Se tapaba una oreja cuando escuchaba al acusador, reservando la otra para el acusado (Boira, I, p. 70) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 162 [69]. Es impersonalizado aquí).

708. **La inocencia discreta**. El conquistador frustrado pide a la joven, que camina tras una burra, que entretega un beso por él a su madre; ella replica que dé el beso a la burra que llegará antes que ella (Boira, I, pp. 80–81) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 63) (Medrano, II, p. 157: *Graciosa respuesta de una aldeana á un cortesano*).

709. **Un buen remedio a falta de azotes**. Le insultaban los niños. Decidió recompensarlos por tal actitud. Cuando se habituaron al pago, no quisieron seguir insultando gratis: cesaron los insultos (Boira, I, p. 81) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 19).

710. **El engañador engañado.** Disputa por si el gallo iba en la compra de la leña. El escribano apuesta que habrá juicio, y el labrador que no. Llegado el juez, el labrador reconoce que el gallo iba en la compra, por lo que no hay juicio. Gana la apuesta, que era más suculenta que el gallo (Boira, I, pp. 84–85) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 18).

711. **Consejo de mujer.** El tendero daba de menos en lo que vendía. Remordiéndole la conciencia, la mujer propone que se hagan tejedores y dar de más en la lana (para que las hilanderas hagan más confección) (Boira, I, pp. 95–96) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 48).

712. **El soldado arqueólogo.** El soldado observa unas inscripciones latinas y dice que es bueno y lindo, porque no las entiende; y juzga que si las entendiese valdrían poco (Boira, I, pp. 109–110) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 103).

713. **Un acreedor de lo que no hay.** Olvidándose de quién le debe el duro, la mujer le propone que cuando le saluden diga: “—Mejor me valdría mi duro”. Repitiendo la fórmula en todas partes, al fin coincidió con el olvidado deudor, que se descubrió: “Hombre, yo te daré mi duro sin tantos rodeos” (Boira, I, pp. 112–113) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 50) (Medrano, II, pp. 153–154: *Aviso y astucia provechosa de una mujer con su marido*).

714. **La locura de casarse viejo.** Le dicen al viejo que ha hecho una gran locura casándose tan viejo, a lo que replica que es así porque, mientras tuvo juicio, ninguna le pudo atrapar (Boira, I, p. 117) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 159).

715. **Conocer por el olfato.** Soltó una pluma. Alguien dice que es de Perico, a lo que éste responde que es verdad, “porque él demasiado conoce mi género” (Boira, I, p. 118) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 71).

716. **El apóstol correo.** Pinta trece apóstoles: para arreglarlo, añadió a uno las insignias del correo. Le dijo a quien lo encargó que pronto cenaría aquél y se marcharía con el correo. Prometió pagarle cuando así fuese (Boira, I, pp. 119–120) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 45) (Medrano, II, pp. 152–153: *Excusa donosa de un pintor habiendo errado la obra*).

717. **El parentesco decente.** El prisionero se las arregla para acercarse a Filippo y advertirle que lleva las ropas “deshonestamente levantadas”. El rey lo libera (Boira, I, pp. 184–185) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 141, sin personalizar) (Medrano, II, p. 165: *De un cautivo astuto y venturoso*).

718. **Pensamientos.** Hay cuatro acciones, según Catón, de las que uno se arrepiente siempre (fiar secreto a mujer; hacer viaje por mar, pudiendo por tierra; orar en público por hipocresía y aconsejar a tontos). Y otras tres contristan al enfermo: temor de la muerte, dolores del cuerpo y cesación de los deleites, y habría que añadir una cuarta: “El haber de llamar al médico” (Boira, I, p. 211) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 133 [40]). Sólo la de ir por mar pudiendo ir por tierra. El resto, no coincide: to-

mar dineros sin contarlos, empezar en ayunas. Añadiría: pedir licencia a la mujer para el multiplicante, comida en la mesa, bebida cuando sed).

719. **El arte de remozar.** Adriano negó una gracia a un hombre cano. Teñido éste, volvió a pedir la misma gracia, pero fue reconocido. “Ya se la negué a tu padre”, le argumentó cuando volvió a negar (Boira, I, p. 224) (Timoneda, “Portacuentos”, n° 75).

720. **Dichos célebres de Sócrates.** Su patria, el mundo. Come para vivir, no al revés. Sabe que no sabe nada. Se distingue de otros filósofos en que no cree que lo sabe todo. Ve de superfluo en Antístenes su orgullo al través de los agujeros de la capa (Boira, I, p. 227) (Cf. Timoneda, “Buen Aviso”, n° 8. Reprochando al servidor la escasez, le decía que le sirviese de beber, saltó el señor que en su casa comían para vivir y que no vivían para comer).

721. **El caballo de Pauson.** El pobrísimo Pauson le pide que le dibuje un caballo revolcándose en el suelo. Lo hace galopando y dice que si quiere verlo revolcarse que lo coloque boca abajo. Así puede verlo en las dos posiciones (Boira, I, pp. 229–230) (Cf. Timoneda, “Buen Aviso”, n° 48. Es una versión distinta atribuida a Apeles, coincide en cuanto a lo del caballo; pero luego le sigue la escena del albéitar que quiere juzgar en lo que no es su oficio).

722. **Abrir al que llama.** El caballero dio un golpe al lacayo truhán “en la conclusión de la espalda”, con lo que este soltó una pluma. Reprendido por ello, alegó: “¿A que puerta llamara V. que no le respondan?” (Boira, I, pp. 230–231) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 39).

723. **La oración de una vieja.** Pedía todos los días a Júpiter por Dionisio, pues siendo sus predecesores sucesivamente malos, peor, y él mismo pésimo, temía que le “heredase alguna infernal furia” (Boira, I, pp. 237–238) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 119 [26]).

724. **La ciudad de las tabernas.** El andaluz asegura que, con los ojos cerrados, sabrá siempre en qué parte de la ciudad le paran. Le desorientan y le hacen detenerse en algunos puntos. Siempre dice que está frente a una taberna (Boira, I, pp. 244–245) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 144. El filósofo fue el único que bebió con moderación. Dijo que, con los ojos cerrados, sabría dónde lo dejaban, siempre dijo que entre tinajas, cuando lo dejaron caer, que entre locos).

725. **Filipo y la vieja.** Filippo se negó a atender a una vieja condenada injustamente, alegando que no tenía tiempo. La vieja le reprochó que no tuviese tiempo para hacer justicia a sus súbditos. El rey hizo justicia (I, p. 257) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 118).

726. **La apelación para ante el mismo juez.** Soñoliento, Filippo, condenó a la anciana Macheta injustamente. Ella apeló a Filippo, pero cuando estuvo despierto (Boira, I, p. 293) (Timoneda, “Portacuentos”, n° 80. La vieja quiere que el rey la vuelva a juzgar antes de comer, para que no le influya el vino).

727. **Vicisitudes de la suerte** (verso). “Tenía un hombre un talego”. Un hombre escondió un talego de doblones junto a un árbol. Otro, desesperado por falta de dinero, quiso colgarse de él, y casualmente encontró el tesoro. Cuando volvió el primero y no halló el dinero, se colgó de la cuerda que no usó el otro (Boira, II, pp. 32–33) (Timoneda, “Portacuentos”, n° 101).

728. **Un hombre liberal**. Marco Antonio, magnánimo, mandó dar 2.000 onzas de plata a un amigo. El mayordomo avaro, no atreviéndose a decirle que era gran cantidad, extendió todo el dinero sobre la mesa. Marco Antonio, que captó la indirecta, mandó, por el contrario, doblar la donación (Boira, II, p. 39) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 128. Timoneda lo atribuye a Alejandro) (Medrano, II, p. 163: *Liberalidad del rey Alejandro*).

729. **Dormir antes de matarse**. Perdiendo en el juego, quiso que alguien se batiese a duelo con él, como se negasen todos, se durmió. Otro perdió también y sintió el mismo impulso. Se despertó el primero y le aconsejó que durmiese antes, como había hecho él (Boira, II, pp. 122–123) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 16).

730. **Cada uno á su negocio**. El caballero informa burlonamente en la posada que el rey ha ordenado que las mozas casen con ancianos y que los jóvenes lo hagan con ancianas. No pareció bien a la hija de la posadera; pero sí a la propia anfitriona (Boira, II, p. 123) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 17).

731. **El hurto del cerdo**. Un compadre aconseja al hombre que, para no compartir su cerdo con los vecinos, lo cuelgue en la ventana y diga a todos después que se lo han robado. Durante la noche, el propio compadre le roba el cerdo. Al día siguiente, no se da por aludido cuando el pobre hombre confiesa que, realmente, le han robado el cochino, e incluso insiste en que así debe actuar: quejándose de que se lo han robado (Boira, II, pp. 167–168) (Timoneda, “Buen Aviso”, n° 9).

732. **Barba de soldado**. No admitían soldados sin la barba suficiente como para tener un peine en ella: sacó uno y se lo clavó en la carne bajo la escasa barba (Boira, II, p. 185) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 94 [1]).

733. **Vajilla de terciopelo**. Dicen al vizcaíno que le han honrado sacando la vajilla de plata; pero se enoja por el comentario, pues de terciopelo la merecía él (Boira, II, p. 185) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 23).

734. **La imitación errada**. El médico supo que el enfermo había comido fruta, lo cual le había prohibido, y le reprendió. Explicó a su ayudante que lo había descubierto porque cerca de la cama había unas pepitas. Con estas argucias acrecentaba su fama. El ayudante aprendió la lección, y reprendió a otro enfermo por haber comido paja: cerca de la cama había algunas (Boira, II, pp. 190–191) (Timoneda, “Portacuentos”, n° 53. El médico culpa a los parientes de darle duraznos, al ver las cáscaras. El aprendiz acusará a otros de haberle dado albardones).

735. **El hurto con la casulla**. Un pillo entró en la tienda en que se vendían ornamentos religiosos, escogió algunos objetos de valor y pidió al vendedor que se probase cierta casulla, ya que tenía la misma constitución que el párroco que encargaba la compra de los objetos. Mientras el vendedor se paseó con la casulla por la tienda, el pillo escapó con los objetos robados. Cuando salió a la calle gritando, con la casulla puesta en persecución del ladrón, hizo pensar a la gente que se había vuelto loco (Boira, II, pp. 218–219) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 102 [9]) (Medrano, II, pp. 160–161: *Ardid diabólico de un ladrón que robó á un clérigo*).

736. **Castigar con buenas palabras**. Castigaba a la esposa “mal domada” con un palo; los parientes le reprochan tal forma de castigo: debía hacerlo con buenas palabras. Escribió en el palo *Pater noster* y *Ave Maria* (Boira, II, p. 278) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 3).

737. **La piedra filosofal**. El pícaro engaña al conde para que le compre el secreto de la piedra filosofal. En una primera prueba, mezcla algunos ingredientes corrientes entre los que aparecen algunos trozos de oro, con lo que convence al noble, y desaparece con la fuerte suma (Boira, II, pp. 279–282) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 6. El alquimista dice que conseguirá el doble de lo que le dejen. La primera vez así lo hace, pero cuando depositan gran cantidad, escapa con el botín).

738. **Morir por ser el rey tuerto**. Antígono ofreció el perdón a Theócrito si se presentaba ante él. Pero éste dijo que no podía compadecer a los ojos del rey, porque sólo tenía uno. La broma le costó la vida (Boira, II, p. 297) (Timoneda, “Buen Aviso”, n° 58; sin personalizar).

739. **El verdugo cocinero**. Siendo la cena escasa para todos, el astuto estudiante usó su cuchillo para comer las perdices, y salió con que era verdugo. Los escrúpulos de los dos acompañantes le dejaron solo ante la cena (Boira, II, pp. 297–298) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 91).

740. **El verdugo en la fonda**. Le dice al fondista que el caballero que le ha pedido que le eche le conoce bien, especialmente sus espaldas (Boira, III, pp. 11–12) (Cf. Timoneda “Sobremesa”, II, n° 126 [33]. Dice que no conoce a su adversario “porque siempre le vi las espaldas.” huyendo) (Medrano, II, p. 163: *De dos soldados*; como en Timoneda).

741. **El aldeano y los lacayos**. Se las ingenia para comer los pasteles y que le saquen la muela sin tener dinero (Boira, III, pp. 13–14) (Timoneda, “Sobremesa”, I, n° 22).

742. **Un moribundo**. En el momento de la muerte reproduce al hijo por tener dos velas encendidas (Boira, III, p. 52) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 129 [36]).

743. **Mujer sin habla**. Le comunican al marido que su habladora esposa se acaba de desmayar en un baile y ha perdido el habla. Pide que la dejen así, que de esa forma “será la mejor mujer del mundo” (Boira, III, pp. 52–53) (Timoneda, “Sobremesa”, II, n° 155 [62]).

744. **La novia bebedora.** Dice que no quiere casarse con ella por comentarse que come pan con desmesura, ella le asegura que no hay tal, que con unas pocas migajas es capaz de beber cinco azumbres de vino. Es entonces cuando el joven la rechaza con certeza (Boira, III, pp. 57–58) (Timoneda, “Sobremesa”, I, nº 26) (Medrano, pp. 148–149).

745. **El hombre afeminado.** Notando Cenón que uno de los reunidos estaba muy bien compuesto y perfumado, preguntó que quién era el que olía a mujer (Boira, III, p. 97) (Timoneda, “Buen Aviso”, nº 48, no personalizado).

746. **El sacrificio.** Los agoreros le dicen a Alejandro que, por el bien de su empresa, debe matar al primero que vea al día siguiente. Vio a un labrador con su burro; se hicieron los preparativos para sacrificar al labrador, pero éste objetó que a quien primero había visto fue al burro, pues él iba detrás, por lo que a la bestia correspondía ser sacrificada. Así se hizo (Boira, III, pp. 141–142) (Timoneda, “Buen Aviso”, nº 39).

747. **Un señor despejado.** El señor ve que un ladrón le roba algunas vajillas mientras come y que le hace gestos de que calle. Cuando el criado busca la vajilla, él dice que un ladrón la ha llevado y que no ha advertido del robo porque así lo pidió el ladrón (Boira, III, pp. 162–163) (Timoneda, “Sobremesa”, II, nº 98 [5]).

748. **Qué rey es mejor.** Discutiendo un portugués y un castellano en Sevilla qué rey era mejor, el portugués dijo que el de Portugal: el castellano le dio una cuchillada. Cuando el castellano fue a Portugal se encontró al portugués, que reinició la antigua disputa: el castellano reconoció que el mejor rey era el portugués, y explicó que bastante necio sería si en un país despreciase a su rey (Boira, III, pp. 199–200) (Timoneda, “Sobremesa”, I, nº 52) (Medrano, II, p. 154: *Venganza de un portugues, y respuesta de un castellano*).

749. **El juramento de Alejandro.** Ofendido contra una ciudad de Asia, Alejandro marchó sobre ella. Apareció en las almenas su maestro con la idea de aplacarlo, pero Alejandro le aseguró que no le concedería lo que le iba a pedir: el maestro le pidió que destruyera la ciudad. Alejandro se sintió atrapado en su propia red, y perdonó a la ciudad (Boira, III, p. 219) (Timoneda, “Sobremesa”, II, nº 147 [54]).

750. **El diamante recobrado.** Alonso V de Aragón entró con sus cortesanos a una tienda a comprar alhajas. Cuando salieron, el comerciante vino tras la corte diciéndole que le habían robado un diamante. El rey ordenó a los suyos que metiesen la mano cerrada en un gran barreño lleno de salvados y que el que hubiese robado el diamante lo dejase allí. Todos metieron la mano y la sacaron abierta. El diamante apareció entre el salvado sin que nadie perdiera la honra (Boira, III, pp. 225–226) (Timoneda, “Sobremesa”, II, nº 99 [6]) (Medrano, II, p. 160: *Invencion sabia de un rey de Nápoles para hacer cobrar un diamante á un lapidario* [sin personalizar]).

751. **El ladrón de casa.** El hijo del comerciante le roba al padre para vender en la calle. El padre le dice que, ya que lo malvende, que le venda a él lo que le hurte. El hijo señala a unos cántaros de cobre del comercio y le pregunta al padre que cuánto le da por ellos, suponiendo que ya se los ha robado; le da treinta reales, que coge el hijo prometiendo no vender más al padre, porque compra muy barato (Boira, III, pp. 238–239) (Timoneda, “Sobremesa”, I, nº 89).

752. **Los hijos del astrólogo.** El astrólogo le comunica a su mujer embarazada los malos augurios que preceden a los que van a nacer: un hijo será corta bolsas y otro matador. La mujer discurre que el primero sea bolsero, y cortará bolsas y el segundo sea carnicero, y matará carneros (Boira, III, p. 250) (Timoneda, “Sobremesa”, I, nº 27) (Medrano, p. 149).

753. **El astrólogo (verso).** “Por observar en el cielo” una estrella, cayó en una zanja (Boira, III, p. 262) (Timoneda, “Portacuentos”, nº 17) (Medrano, II, pp. 166–167: *Que muchos astrólogos judiciarios profesores del futuro, ignoran las más veces lo presente, y escudriñando los secretos del cielo no saben solamente los de la tierra*).

754. **Una mujer mala (verso).** “Muy cerca ya del garrote” quiso hablar con su mujer, pero ella le dijo: “El tiempo estamos perdiendo; / Dímelo andando, marido” (Boira, III, p. 288) (Timoneda, “Sobremesa”, I, nº 20).

755. **La anguila a cuenta de palos.** Un labrador presentaba al marqués una excelente anguila, pero el portero sólo le dejó pasar si compartía con él la ganancia del excelente pez. Ante el noble, el lugareño sólo accedió a la venta si le pagaba con cien azotes. Cuando le dieron cincuenta ligeros, dijo que tenía que compartir el precio del pez con un socio; el portero. Castigaron al portero con buenos “vergajazos” y recompensaron al labrador (Boira, I, pp. 296–298) (Joan Aragonés, 3) (Medrano, II, pp. 144–145: *Sutil venganza de un villano*).

756. **La pena del talión.** Un hidalgo se querelló contra un albañil ante D. Pedro el Cruel; porque se había caído desde un andamio sobre otro hidalgo pariente suyo, y lo había matado. El rey propuso que el albañil sufriese la misma muerte, y que desde el andamio se lanzase el hidalgo. El demandante perdonó al albañil (Boira, I, pp. 156–157) (Medrano, II, pp. 172–173: *Que es cosa vana y cruel querer vengarse de un mal ó daño hecho por inadvertencia ó por caso fortuito*).

757. **El hijo fraile.** El padre da cuanto tiene para los estudios de su hijo esperando que le asista en la vejez, pero el joven se hace fraile por “vivir en pobreza”. El padre alega que en mayor pobreza viviría si estuviera con él, ya que nada le había quedado (Boira, I, pp. 245–246) (Medrano (*La silva curiosa*, II, p. 141).

758. **Las gallinas y la mujer propia.** Alcibíades dice que soporta el ruido de sus gallinas porque le dan pollos y huevos, Sócrates dice que hace lo propio con su mujer porque le da hijos (Boira, III, p. 56) (Medrano, II, p. 171).

NOTAS

(1) CASTIGLIONE, Baltasar de: *El Cortesano*, trad. de Juan Boscán (1534), ed. Rogelio Reyes Cano, Espasa-Calpe ("Austral", 549), Madrid, 1984^s, p. 185.

(2) *Supra*, p. 187.

(3) AARNE, Antti y THOMPSON, Stith: *The Types of the Folktale; a Classification and Bibliography*. Translated and enlarged by Stith Thompson, *FFCommunication*, núm. 184, Helsinki, Indiana University 1964.

(4) BOOGS, Ralph S.: *Index of Spanish Folktales*, *FFCommunication*, núm. 90, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1930.

BIBLIOGRAFÍA

AGÚNDEZ GARCÍA, José L.: "Tradición Oral y Literatura", *Revista de Folklore*, 288 (2004), pp. 194–207; 290 (2005), pp. 62–72, 302 (2006), pp. 57–72.

BOIRA, Rafael: *El libro de los cuentos, colección completa de anécdotas, cuentos, gracias, chistes, chascarrillos, dichos agudos, réplicas ingeniosas, pensamientos profundos, sentencias, máximas, sales cómicas, retruécanos, equívocos, símiles, adi-*

vinanzas, bolas, sandeces y exageraciones. Almacén de gracias y chistes. Obra capaz de hacer reír a una estatua de piedra, escrita al alcance de todas las inteligencias y dispuesta para satisfacer todos los gustos. Recapitulación de todas las florestas, de todos los libros de cuentos españoles, y de una gran parte de los extranjeros, Madrid, Imp. Miguel Arcas y Sánchez ("Biblioteca de la Risa por una Sociedad de Buen Humor"), 1862, segunda edición, 3 tomos.

FRADEJAS LEBRERO, José y AGÚNDEZ GARCÍA, José L.: "Tradición Oral y Literatura", *Revista de Folklore*, 302 (2006), pp. 57–72.

MEDRANO, Julián de: *La silva curiosa en que se tratan diversas cosas sutilísimas y curiosas, muy convenientes para damas y caballeros, en toda conversación virtuosa y honesta*, en José M^a Sbarbi (dir.), *El refranero general español, parte recopilado, y parte compuesto por...*, Madrid, Imp. A. Gómez Fuentenebro, 1874–1878, t.10.

TIMONEDA, Joan, ARAGONÉS, Joan: *Buen Aviso y Portacuentos* (1564) y *Alivio de Caminantes* (1563). *Cuentos*, ed. de M^a Pilar Cuartero y Maxime Chevalier, ("Clásicos Castellanos, núm. 19"), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

TIMONEDA, Juan de: *El Patrañuelo* (1567), ed. de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, S.A.P.E.–Club Internacional del Libro, 1986.



EL FOLKLORE RELACIONADO CON LA BASÍLICA PALEOCRISTIANA DE MARIALBA DE LA RIBERA (LEÓN)

Nicolás Bartolomé Pérez

Es bien conocida la importancia histórica y artística de la basílica paleocristiana del siglo IV que se halla en las eras de la aldea de Marialba de la Ribera, a pocos kilómetros al sur de la ciudad de León, por lo que no es necesario entrar en detalles. De entre los estudios de diversa índole dedicados a tan venerables ruinas interesa destacar el trabajo de Antonio Viñayo (1970) donde se recurre al folklore de la zona para ampliar las posibilidades de investigación sobre los orígenes del templo y el por qué de su erección. En su ejemplar y erudito estudio este autor descartó la posibilidad de que en Marialba fueran enterrados San Marcelo y sus doce hijos, teoría que podría sostenerse por la circunstancia de que en el ábside del templo hay trece tumbas de las que una es un poco mayor que las demás; sin embargo, la agrupación de doce mártires alrededor de San Marcelo no está documentada hasta el siglo XIII, por lo que es imposible que las trece tumbas sean las del mártir cristiano y su familia. Viñayo recogió en Marialba una curiosa leyenda que narra cómo en las ruinas de la basílica hay una gallina con doce polluelos, todos ellos de oro, que todas las noches bajan a beber al río Bernesga para regresar después al templo, y relaciona esta narración legendaria con las trece tumbas del ábside.

El objeto de este trabajo es añadir nuevas reflexiones y datos a los aportados por Antonio Viñayo, esencialmente folklóricos, que podrían corroborar la interpretación de este autor de Marialba y su entorno más cercano como un lugar de culto pagano posteriormente cristianizado.

1.- EL CULTO A LAS AGUAS EN LA ZONA: DATOS FOLKLÓRICOS, TOPONÍMICOS Y HAGIOGRÁFICOS

1.1 *Las fuentes en el entorno de Marialba*

Un hecho a destacar de la zona donde se localiza la aldea de Marialba es el de la abundancia de pozos y manantiales que se da en el lugar, o más bien que se daba, circunstancia favorecida por la cercanía del río Bernesga y por el tipo de suelo de la zona que favorece la filtración del agua formándose acuíferos subterráneos que en ese lugar en concreto se hallan muy cerca de la superficie, hasta el punto de que antiguamente resultaba complicado excavar para hacer bodegas o sótanos pues al intentar el agua surgía rápidamente. A lo apuntado hay que reseñar que el agua de Marialba tenía fama de ser muy buena como refleja un refrán popular recogido en la comarca: “Pa pozos Marialba y pa bodegas Alija”, en referencia a la calidad del agua de Marialba y a la del vino del lugar vecino de Alija de la Ribera, donde hubo anta-

ño *barcillares* (viñedos) y bodegas. La bondad del agua de la localidad también fue comentada en el famoso *Diccionario* de Madoz, de mediados del siglo XIX en la entrada correspondiente a esa aldea. Pero el agua de Marialba no sólo es buena para beber sino que en el pasado también se le atribuyeron virtudes salutíferas, pues muy cerca del pueblo, en dirección sur y casi en la *muria* (límite) con Alija, había una fuente, actualmente seca como tantas otras del lugar, conocida como la *Fuente la Legaña*, cuyas aguas eran templadas y a la que se le atribuían propiedades curativas para los ojos. Son muchas las supersticiones y tradiciones que subsisten alrededor de las fuentes leonesas, restos del antiguo culto del que fueron objeto en épocas pretéritas como lo demuestran las inscripciones romanas halladas en lo que hoy es León dedicadas a las ninfas en general, o a las *Nymphis Fontis Ameucni* o al *Fonti Saginees Genio* en particular, y que indican la importancia espiritual y religiosa de las fuentes en la época romana continuación tal vez de un culto indígena anterior (Rua Aller & Rubio Gago, 1990, pp. 38–46; López Cuevillas, 2002 [1935]).

Por otro lado, si analizamos el entorno geográfico más inmediato de otras iglesias de la Península Ibérica construidas en las épocas tardorromana y visigoda, comprobamos como en un buen número de casos se constata que éstas fueron edificadas cerca de fuentes y de cursos de agua, lo que parece sugerir la cristianización de entornos sagrados paganos vinculados al agua. Así, tenemos los casos de Santa Eulalia de Bóveda, San Juan de Baños, Santa Comba de Bande o la cripta de San Antolín en Palencia (Collins, 1999, pp. 241–243). A este conjunto podríamos sumar sin dificultad el caso de la iglesia de Marialba por lo ya expuesto más arriba

1.2 *El topónimo Marialba*

La primera referencia en la que se consigna la existencia de la aldea de Marialba de la Ribera es en un documento del año 909, y curiosamente el nombre aparece con la misma forma que conserva actualmente la localidad: *Marialba* (García Martínez, 1990, p. 85; García Martínez, 1992, p. 51). Cabe la posibilidad de que el primer elemento del topónimo sea producto del culto a la Virgen María, presunción apoyada por la circunstancia de que en el *Becerro de Presentaciones*, parroquial leonés del siglo XV copia de un documento del XIII, en el que se señalan los santos titulares de las iglesias pertenecientes a la diócesis de León, y donde se recoge que en Marialba era venerada *Sancta María* (Fernández Flórez,

1984, p. 426), lo que demuestra que hasta el siglo XV existió en ese lugar un culto mariano que no llegó hasta nuestros días. Sin embargo, dicho culto, de haberse verificado, debió de darse en la iglesia parroquial de la localidad, y no en la basílica tardorromana, pues en la Alta Edad Media ésta ya debía de estar arruinada como parece deducirse de la circunstancia de que la zona donde se alzó la basílica se convirtió en un cementerio, con las tumbas ocupando tanto el interior como el exterior de las, ya en esa época, ruinas. Aunque también cabría la posibilidad, entrando ya en el terreno de la pura especulación, de que este culto mariano en la nueva iglesia continuara el iniciado en la vieja basílica. Por otro lado, Valbuena González (2005, pp. 53 y 58) señala que el antiguo templo de Marialba pudo haber estado en uso como iglesia parroquial del lugar hasta el siglo XVI, y bajo la advocación de Santa María, época en la que, de acuerdo con la tesis que sostiene en su estudio al que nos remitimos, se pudo cubrir la iglesia con una gruesa capa de tierra para impedir la búsqueda de reliquias. Esto podría explicar, por ejemplo, que en el lugar se mantuviera en el siglo XIX el recuerdo de que bajo el altozano ubicado en las eras había una iglesia vieja, y que, consecuentemente, era llamado el *Cerro de la Iglesia Vieja*, en oposición, claro está, a la iglesia nueva bajo la titularidad de San Juan Bautista, que es la actual. No hay constancia de cuándo pudo comenzar o cobrar protagonismo el culto a este santo en el lugar, en todo caso creo que debe ser anterior al siglo XVI, como se verá más adelante.

Otros documentos leoneses parecen indicar que ese posible culto mariano ya se daba siglos atrás si nos atenemos a las denominaciones que se registran de la aldea: *Sancta María Alva* (año 943), *Domun Sanctae Mariae Alvae* (año 1006), *Sancta Maria de Alva* (año 1095). Precisamente la importancia del culto a la Virgen María cobra protagonismo siglos después de los inicios de esta fe, y no llega a Hispania con fuerza hasta la sexta centuria. En muchos lugares, y por supuesto en la Península Ibérica, la veneración a la Virgen se superpuso y absorbió anteriores creencias alrededor de divinidades femeninas que eran adoradas en sitios muy concretos y significativos como fuentes, árboles, peñas, montes, lagos, cuevas, etc., y donde después se construyeron iglesias, ermitas y santuarios dedicados a esta figura central del cristianismo popular.

Por otra parte, el primer elemento del topónimo quizá habría que relacionarlo con la raíz hidronímica **mar-* (García González, 1990, p. 85; García González, 1992, p. 51), razonamiento avalado en la ya mencionada abundancia de manantiales en la zona y por la proximidad del río Bernesga. En Asturias encontramos fuentes y pequeños cursos de agua con designaciones tales como *Mariblanca* (Oviedo), *Mariyana* (Las Requeras), *Marichouzas* (Grado), *Maribuena* (Tineo), y cuyo primer elemento *Mari*, podría hacer alusión al nacimiento del agua corroborando así la idea apuntada de que estamos ante un hidrónimo (González, 1957, pp. 67–68; González, 1965, p. 7).

El segundo elemento del topónimo hay que derivarlo de la raíz indoeuropea **albh-*, blanco, que se aplicó a los

ríos por mor del color claro que casi siempre tiene el agua (Miranda, 1985, pp. 246–249; García González, 1990, pp. 85–86; García González, 1992, p. 51; Monteagudo García, 1999, p. 259). Estamos pues ante un probable hidrónimo de orígenes muy antiguos. En el caso de Marialba hay que descartar la posibilidad de un orónimo latino, que sería otra posible vía de interpretación del nombre, ya que la aldea de Marialba se asienta en una zona totalmente plana ubicada entre el río Bernesga y el cueto Taldabura, sobre un terreno abundante en acuíferos como se describió anteriormente.

Para Valbuena González (2005, pp. 51–53) el primer elemento del topónimo procedería del latín *marginem*, basándose en la documentación medieval de la zona donde hay referencias a la voz *marine* o *marin* para designar el terreno más próximo a la orilla o borde del río, en concreto los antiguos meandros situados entre Marialba y Alija. Sin embargo, tal propuesta es cuestionable ya que la franja contigua al río que se extiende entre las localidades antedichas se denomina aún hoy *La Marga* o *La Barga* cuya etimología hay que buscarla en la voz latina *marginem*, teniendo en cuenta que la confusión entre las labiales sonoras *m* y *b* es muy frecuente, y la ultracorrección *-e> -a* (García Arias, 2000, pp. 110–111). Además la localidad de Marialba no se encuentra situada estrictamente en la orilla del río sino que se ubica en lo alto de un desnivel de varios metros cuya zona baja se corresponde con terreno aluvial, y a continuación el río. Por otro lado, Valbuena defiende que el nombre antiguo del Bernesga pudo ser *Alba*, lo que explicaría el segundo elemento del nombre del pueblo que en un principio designaría todo el territorio comprendido entre Castrillo de la Ribera y Alija de la Ribera.

En definitiva, y como hipótesis más plausible, el topónimo Marialba es un hidrónimo doble formado por dos raíces prerromanas correspondientes a dos épocas distintas y a diferentes capas de población (García González, 1990). Si este planteamiento fuera correcto estaríamos ante un nombre de lugar de origen prerromano en una zona leonesa donde la práctica totalidad de la toponimia mayor y menor es de origen latino, romance y, en menor proporción, mozárabe. Pero no hay que olvidar que tanto en las designaciones de la aldea reflejadas en la documentación medieval, como la evidencia del *Beceerro de Presentaciones* parecen indicar una advocación local de la Virgen María que pudo ser el resultado de la cristianización de un culto pagano anterior como señala Francisco Javier García Martínez, o, al menos, una reinterpretación culta del topónimo relacionándolo con la Virgen María (Valbuena González, 2005, p. 52), aunque en este caso la forma popular acabaría por imponerse.

1.3 El culto a San Juliano en el vecino pueblo de Alija de la Ribera

En Alija de la Ribera, el pueblo vecino de Marialba por el sur del que dista poco más de kilómetro y medio, el santo titular de la iglesia es San Juliano, patrono del

pueblo y cuya fiesta aún se conmemora el 7 de enero. En un antiguo ramo que se cantaba en esa localidad se recordaban detalles de su vida y de la de su esposa Basilisa. Pues bien, de los mártires paleo-cristianos de nombre Juliano hay que destacar dos: Juliano de Anazarbus, y el Juliano apodado el Hospitalario cuyas hagiografías describen como esposo de Basilisa, ambos obtuvieron un culto precoz que alcanzó una amplia difusión. El culto a San Juliano de Anazarbus o de Antioquia, muerto en el año 304 durante las persecuciones decretadas por Diocleciano, alcanzó gran fama desde el último cuarto del siglo V gracias a una conocida homilía de Juan Crisóstomo (349–407), patriarca de Constantinopla. El martirio de este Juliano consistió en ser tirado al mar en un saco lleno de serpientes y escorpiones con el fin de que renegara de su fe, de ahí que en los primeros tiempos del cristianismo se convirtiera en el patrón de los barqueros de los vados, función que fue posteriormente asumida por San Julián el Hospitalario, santo cuyas atribuciones acabaron por confundirse con el anterior en muchos lugares. En este tramo del río Bernesga existía un vado precisamente en Alija, y hasta los años sesenta del pasado siglo la forma de pasar el río era a través de una barca con su barquero, que cobraba sólo a los forasteros ya que los vecinos del lugar no abonaban tal servicio. Los animales, especialmente vacas y caballerías, pasaban el río nadando aprovechando para ello el vado. En esa década se construyó el actual puente justo en el referido tramo. Parece posible pues que en ese lugar pudiera haberse dado una cristianización por sincretismo del antiguo vado, sobre todo si tenemos en cuenta que la iglesia de Alija se halla a escasos metros de la zona por donde antiguamente se vadeaba el río. La asociación obvia del culto de Juliano de Anazarbus/San Julián el Hospitalario (santos que la memoria popular acabó confundiendo) a un contexto de sacrificios acuáticos lo hizo propicio para sustituir un culto precristiano vinculado a las aguas, a través de la sustitución del culto a una divinidad acuática anterior por la celebración del martirio marítimo de Juliano (Fraga de Silva, 2005). Asimismo, en el decimonónico *Diccionario de Madoz* se consigna la existencia de otro vado con la presencia de una barca en Castrillo de la Ribera, la localidad vecina de Marialba por el norte, de la que dista unos 800 metros.

La vinculación del culto a San Juliano con el vado de un río y a una iglesia cristiana primitiva también la encontramos en el templo visigodo de San Pedro de la Nave, situado originalmente a unos 25 kilómetros al norte de la ciudad de Zamora antes de su traslado a su actual emplazamiento debido a la construcción de un embalse en los años treinta del siglo XX. Esta iglesia se ubicaba en la ribera izquierda del río Esla, en una zona donde existía un vado utilizado por peregrinos, que cruzaban en una barca siguiendo una antigua vía de peregrinación a Santiago de Compostela que conectaba Zamora y Chaves (Cortés Vázquez, 1951). En la leyenda asociada a San Pedro de la Nave, San Juliano y su esposa Basilisa son los barqueros que transportan a los peregrinos de una a otra orilla del río.

Esta antigua asociación de San Juliano con un vado se repite asimismo en el Algarve portugués, donde en la localidad de Tavira encontramos un río, o más bien estuario como advierte Fraga de Silva, que recibe diversas denominaciones dependiendo del tramo, así *Séqua*, *Asseca* o *Gilão*. En concreto el nombre *Gilão*, de origen tardorromano o mozárabe, se aplica al tramo final del río, cuya etimología hay que buscarla en la arabización de un topónimo mozárabe **Gilano*, evolución del latín **Sancti Iuliani* (San Juliano), nombre, que de acuerdo con el referenciado investigador portugués, se relacionó primitivamente al vado y, posteriormente, a un poblado y al tramo final del río, de donde surge en portugués la forma *Gilão*. Por otro lado, la forma *Sequa* que se da también al río deriva de la voz **SEQUA*, probablemente el nombre primitivo del río antes de su cristianización parcial. Es curioso constatar cómo la cristianización del nombre del río bajo la advocación de San Juliano sólo afectó a la zona del vado.

La basílica de Marialba de la Ribera, edificada entre dos antiguos vados del río Bernesga, uno de ellos asociado al culto paleocristiano a San Juliano, la iglesia visigoda de San Pedro de la Nave con una leyenda también relacionada con el mismo santo, o el antiguo vado de *Gilão*, en el río Séqua del Algarve portugués, coinciden en la circunstancia de ser territorios cristianizados por sincretismo donde se habrían dado cultos precristianos asociados a la presencia de un manantial y de rituales relacionados con el paso de un río. La dedicación de iglesias o topónimos que nos remiten a los primeros tiempos del cristianismo en la península sugieren la apropiación de lugares sagrados preexistentes.

Asimismo, la titulación del actual templo parroquial de Marialba de San Juan Bautista, otro santo muy relacionado con el agua y más en concreto con los poderes salvíficos del agua, ya que el culto a este santo unido a los baptisterios como el que se localiza adosado a las ruinas del lugar en forma de piscina bautismal datada en el siglo VII, se impuso en los lugares de culto a Mercurio (Viñayo, 1970, p. 568; Rollán Ortiz, 1990, p. 137), lo que parece indicar un culto temprano a esta figura.

2.– LEYENDAS Y ARQUEOLOGÍA EN MARIALBA

2.1 *La cristianización de Marialba*

Un detalle que ha pasado desapercibido en las investigaciones arqueológicas relacionadas con Marialba, quizá por su falta de relevancia, es el hallazgo en las ruinas de una pieza pétreo muy singular que fue descubierta por los arqueólogos leoneses José María Luengo y Julián Sanz Martínez; se trata de una piedra de forma triangular y hechura tosca, que tiene todos los ángulos curvos, midiendo 65 milímetros de base y 55 milímetros cada uno de sus lados (Luengo, 1980). Luengo relacionó este pequeño idolillo con otra piedra de pizarra hallada en el cercano castro de Lancia, y emparentó estas dos piezas con otras similares gallegas del período castreño. Para

este investigador estaríamos ante ídolos que representarían esquematizaciones de la Diosa-Madre. Grabados, dibujos o ídolos triangulares semejantes, que simbolizan el pubis femenino fuente de vida, se documentan desde el Neolítico y se conocen por toda Europa, Oriente Próximo, norte de África, y las Islas Canarias, (Caridad Arias, 1995, pp. 71, 72, 78, 141; Gimbutas, 2001).

La circunstancia de encontrar este ídolo en los restos de la basílica leonesa es un dato de gran interés ya que pudo ser que los constructores del templo colocaran deliberadamente allí la figura que representaría esquemáticamente a una deidad femenina para contribuir a la sustitución del culto pagano por el cristiano, o bien el ídolo, olvidado ya su significado inicial (hipótesis más probable), fue encontrado casualmente en esa zona e incorporado como un elemento más de la construcción. Desde luego éste no sería el primer caso documentado de un ídolo prehistórico o protohistórico encontrado en las cercanías de una antigua iglesia cristiana o incluso formando parte de la misma. Así, tenemos en León el conocido como ídolo de Rodicol, también de piedra y datado, sin total certeza, en la Edad del Bronce, que fue localizado en 1955 en esa localidad omañesa en un terreno situado a unos 150 metros de la ermita de Nuestra Señora de la Seita. Y también tenemos el caso, aún más interesante para nuestro análisis, del llamado grabado antropomorfo de Veranes, de posible origen prehistórico de acuerdo con su descubridor, que se localizó en un lateral de la puerta destinada a la sacristía de la iglesia parroquial de Cenero (concejo de Gijón, Asturias), aunque su procedencia original, después de diversas vicisitudes, estaba en la jamba derecha de la iglesia de Santa María de Veranes, en ruinas, también conocida como San Pedro de Veranes, o el *Torrexón* de San Pedro de Veranes, iglesia paleocristiana de tipo basilical de posible origen tardorromano que formaba parte de una villa romana, y que los estudiosos del arte relacionan de forma directa con la iglesia de Marialba, (Bouza Brey, 1955).

Desde luego es muy curioso que a los numerosos paralelismos que se evidencian entre los sitios arqueológicos de Marialba y Veranes (Rollán Ortiz, 1990, pp. 147-148), se sume también la circunstancia de haber aparecido en ambos lugares ídolos presuntamente prehistóricos.

2.2 La leyenda de la gallina y los doce polluelos de oro

En Marialba y en los pueblos vecinos existe una tradición que cuenta cómo en las ruinas del templo hay una mítica gallina y los polluelos de oro:

“(…) en las ruinas de la iglesia vieja de Marialba tenía su gallinero una gallina y sus doce pollitos, todos de oro que, diariamente, salían a beber al vecino río Bernesga” (Viñayo, 1971, p. 553).

Otra variante del relato afirma que en los restos de la basílica hay enterrada una gallina y doce huevos de oro, que posiblemente sea una degradación del mito original

a favor de la fábula más universal de la gallina de los huevos de oro.

“Aquí en el monasterio que está ahí [en referencia a las ruinas de Marialba], que han estado escavando, hay una gallina, la gallina de los huevos de oro. Dicen que está ahí también enterrada. No ha aparecido y si apareció alguno la amarró y se largó”. (Información oral de Cecilio Pérez Álvarez, 15 de agosto de 1995).

En León la leyenda de la gallina y los polluelos de oro se relaciona con ruinas y castros (Luengo, 1950, p. 13), pero también con fuentes (Puerto, 2006, pp. 74 y 75). En Asturias esta creencia aparece vinculada a *les xanes* y a las fuentes, son las famosas *pites de les xanes* (González, 1957; Suárez López, 2001, números 77 a 100). En la leyenda de Marialba el elemento acuático también está presente si se tiene en cuenta que la tradición afirma que todas las noches la gallina y sus polluelos bajan a beber al río Bernesga para regresar a continuación hasta las ruinas del antiguo *martyrium* donde tienen su morada las fabulosas aves.

Creo que la circunstancia de que el número de tumbas del ábside del templo leonés sean trece, y que en la leyenda sobre la gallina y los doce pollitos se cuenten trece aves se debe a una simple coincidencia, curiosa, pero coincidencia al fin y al cabo, ya que las leyendas referidas a este mito el número nunca es constante, aunque en numerosas narraciones populares los pollitos son doce, como en la tradición vinculada a Marialba. Así, en Abades (Segovia) hay una Cruz de la Virgen, hecha de hierro sobre una peana de piedra, y bajo ella se esconde una gallina con doce pollos de oro (Puerto, 2006, p. 65).

Esta enigmática tradición de la gallina y los polluelos constituye para Aparicio Casado (1999, pp. 366-368), en el contexto de la cultura popular gallega donde tiene gran arraigo, un viejo mitologema con significación astral, derivando, en época reciente, hacia el significado de una quimera. Por otro lado, este autor constata que el mito se halla especialmente vinculado con las fuentes, lo que también ratifica el catedrático y etnógrafo gallego Fernando Alonso Romero (2002) en su imprescindible estudio sobre este tema donde reitera la notable relación de esta creencia con las aguas.

2.3.- La leyenda de los tejeros asturianos

Otra narración legendaria posiblemente vinculada con los restos arqueológicos de Marialba señala que en la *muria* entre Marialba y Castrillo de la Ribera, el pueblo vecino por el norte, y donde existe un paraje situado a la izquierda de la carretera en dirección a León conocido como *La Tejera* que dista unos quinientos metros de las ruinas de la basílica, había una bolera de oro:

“Aquí antes los de Asturias los meses de verano pues venían, los asturianos que hacían la teja, trabajaban esos meses como rayos. En mi vida vi gente trabajar al barro, a pisarlo y venga p'allá y p'acá. No trabajaban más que los meses de verano, después

eso ya no se podía hacer, no es como ahora que ya tienen naves y hornos, entonces secaban la teja a la intemperie, al sol. Había veces que lo hacían todo y venía una nubada y lo echaba a perder todo.

Y entonces el tío Aquilino aquí, compró eso –o era de ellos, era de esa familia todo eso–, y ahí trajo unos tejeros, y dice:

–Aquí se puede hacer una tejera –había un barro en Las Arribas–.

Y venga a picar. Y dormían en casa de él –yo creo– los tejeros. Eran obreros de él todos, les pagaba su jornal y fuera.

Y en una noche desaparecieron de ahí y no vinieron ni a cobrar. No supo más de ellos y se sospecha eso, que encontraron la bolera de oro allí enterrada”. (Información oral de Cecilio Pérez Álvarez, 20 de febrero de 1998).

La historia, que fue contada como anécdota real empleando un recurso muy frecuente en los narradores de cuentos tradicionales, es muy semejante a tantas otras que se conocen por León y por Asturias, repitiendo siempre el mismo esquema donde aparecen todos o la mayor parte de los siguientes motivos folklóricos: trabajadores forasteros (en ocasiones tejeros asturianos), que supuestamente descubren en una zona concreta (a veces en un lugar llamado La Tejera) un tesoro (en ocasiones una bolera de oro), y que desaparecen repentinamente sin esperar a cobrar su salario (Suárez López, 2001, números 250, 272 a 275 y 279). Valga como inmejorable ejemplo de que estamos ante una indudable leyenda la comparación con la siguiente narración mierense:

“Na Teyerona, utru sitiú de la misma Braña L’Oro, había una teyera qu’atendín tamargos de Llanes, y estos de la nuichi a la mañana, esfumáronse toos dexando preseos y muncha teya fecho. Díxose que toparen un tesoro. N’otra finca a la par de La Braña L’Oro, La Fesnosa, dicín que había un xiugu de bolos y bolos d’oro” (Fernández Gutiérrez, 1988, p. 410).

En el caso de Marialba mi informante ratificó que los hechos narrados no eran una fabulación, añadiendo el dato de la mala calidad de las tejas que se hacían con el barro extraído de la *La Tejera*. Sin duda la tradición sobre la bolera de oro parece indicar un lugar de interés arqueológico al lado de las ruinas de Marialba. Por otro lado, en la gente de la comarca al excavar o labrar las tierras situadas entre la basílica y *La Tejera* encontraba antaño con frecuencia cenizales y piedras que parecían pertenecer a construcciones antiguas. Dejando aparte la leyenda referida, el topónimo La Tejera tiene interés en sí ya que puede hacer referencia a que en ese sitio abundaran tanto tegulas como otros restos de construcciones arruinadas procedentes de algún antiguo asentamiento. Hay que recordar que la villa romana más conocida de León se encuentra en el pueblo de Navatejera, topónimo cuyo segundo elemento puede deberse a la existencia de

restos procedentes de la antigua villa romana que se localiza en ese término (García Martínez, 1992, p. 248).

2.4 La legendaria ciudad de **Villalba**

Otra noticia legendaria ligada a la zona es la que cuenta que en Marialba, o en sus cercanías, existió o fue antiguamente una ciudad llamada Villalba.

“Marialba fue mucho más rica que Alija. Esto no existía en el mapa y existía Marialba, prueba de ello que nos metieron las murias ahí pegando. La ciudad de Villalba existió ahí, no sé si será verdá eso”. (Información oral de Cecilio Pérez Álvarez, 15 de agosto de 1996).

Como se ve, en Alija de la Ribera se explica cómo el término de Marialba es grande, pues llega casi hasta las primeras casas de Alija, en relación a su escasa población porque en la antigüedad Marialba fue mucho más importante que ahora, y remiten para confirmar esto a la referida antigua población de *Villalba*. No es esta la única tradición leonesa que relaciona zonas de interés arqueológico con leyendas relativas a urbes desaparecidas, así en la localidad de San Martín de Torres, lugar donde pudo estar ubicada la antigua mansión romana de Bedunia, y en concreto en el pago conocido como *Las Motas* ubicado al este del pueblo, se han localizado diversos restos como cenizales con fragmentos de loza, partes de mosaico, restos de paredes y de un antiguo acueducto de ladrillo, y especialmente un tesorillo astur compuesto por un fibula y dos adornos para el pelo todos ellos de oro, sobre esta zona el Padre César Morán recogió una tradición local que situaba allí a la antigua población “a la que llaman la ciudad de *Sansueña*” (Morán Bardón, 1949–1950, pp. 157–158). Esta referencia no deja de tener interés si tenemos en cuenta que en Galicia existen tradiciones que afirman que en emplazamientos donde se localizan castros o ruinas hubo en tiempos pretéritos alguna población importante o ciudades, y a estos lugares se les aplica el nombre de *vila* (villa, ciudad) por este motivo (Luengo, 1950, p. 16). Idéntica creencia se encuentra en el noreste portugués, así en las cercanías de la localidad trasmontana de Campo-de-Víboras hay unos enormes peñascos que son conocidos como *Vila-Velha* (Villa Vieja), porque allí aparecen vestigios de construcciones antiguas (Leite de Vasconcellos 1992 [1900], p. 11).

Esta tradición hace pensar en la existencia de alguna población, o más bien de construcciones cerca de las ruinas de Marialba y tal vez relacionadas con ésta. Que las tradiciones locales guarden memoria de una ciudad en la zona, creencia que bien pudo formarse por el recuerdo de la existencia hasta tiempos relativamente recientes de abundantes restos y ruinas de alguna edificación que se podrían corresponder con los vestigios de una villa romana de la que formaría parte la iglesia. Tal suposición parece corroborada por los datos que se extraen de documentos leoneses del siglo X, donde aparecen cinco menciones a la existencia de una *torre* en el lugar de Marial-

ba de la Ribera; para Antonio Valbuena (2005, p. 50) tal torre no sería más que los restos de un monumento antiguo y abandonado, cristiano o pagano, y que en nuestro caso se podría corresponder con las ruinas del templo. Valbuena argumenta que en León y en Asturias es frecuente que los topónimos del tipo *torre* se apliquen a antiguas ruinas interpretadas a nivel popular como torres. Este autor trae a colación precisamente, entre otros ejemplos, el caso ya citado del *Torrexón de San Pedro de Veranes*, donde, como ya se vio, se localiza una villa romana en la que pudo existir una antigua iglesia paleocristiana, o cuya parte más noble pudo ser reutilizada como lugar de culto cristiano.

En relación con esta cuestión Regueras Grande (1996, p. 95) cataloga a Marialba como un posible emplazamiento de una villa romana, postura defendida también por otros autores. Es bien sabido que en los ámbitos rurales de la Hispania romana la introducción del cristianismo, una vez tolerada esta religión, se realizó a través de villas rurales por terratenientes que pretendían no sólo el liderazgo económico y social sino también el religioso. El término *villa* que se conserva en la tradición oral para designar la zona donde se asienta Marialba es de carácter mítico pero constituye un dato que no hay que desdeñar ya que:

“Otro topónimo que se puede considerar como indicativo de la villa (romana) es la misma palabra, villa, que en la provincia de León la encontramos preferentemente a lo largo de los ríos: ¿puede tener alguna relación con la villa romana? Es posible que esto se pueda pensar de aquellos lugares que hoy tienen el nombre de villa y que en el término del pueblo o en el pueblo tienen restos romanos” (Mañanes, pp. 255–256).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ROMERO, F. (2002): “La gallina y los polluelos de oro”, *Anuario Brigantino*, 25, pp. 63–76.
- APARICIO CASADO, B. (1999): *Mouras, serpientes tesoros y otros encantos. Mitología popular gallega*, Sada–A Coruña, Edicións do Castro.
- BARTOLOMÉ PÉREZ, N. (2000): “Notes sobre la basílica paleocristiana de Marialba”, *El Canciu 1 Cuélebre. Revista Cultural Asturiana*, 8, pp. 35–43.
- BOUZA BREY, F. (1955): “El grabado rupestre antropomorfo de Veranes”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos XXVI*, pp. 345–355.
- CARIDAD ARIAS, J. (1995) *Toponimia y mito. El origen de los nombres*, Barcelona.
- COLLINS, R. (1999): *España: Guía arqueológica*. Madrid, Acento Editorial.
- CORTÉS Y VÁZQUEZ, L.L. (1951): “La leyenda de San Julián el Hospitalario y los caminos de la Peregrinación Jacobea del Occidente de España”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, VII, pp. 56–83.
- COSMEN ALONSO, C. y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E. (1990): “Las artes prerrománicas”, *Historia del Arte en León*, pp. 41–56, León, Diario de León.
- DÍEZ ALONSO, M. (2002): “Marialba de la Ribera”, *Diario de León*, 16 de junio, pp. 4–5 de *Filandón* [suplemento dominical].
- FERNÁNDEZ FLOREZ, J. A. (1984): “El Becerro de Presentaciones. Códice 13 del Archivo de la Catedral de León. Un parroquial leonés de los siglos XIII–XV”, *León y su Historia*, vol. V, León, pp. 263–565.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, S. (1988): “L.liendes tradicionales del Conceyu Mieres”, en *Noticias Históricas sobre Mieres y su concejo*, Mieres, Ayuntamiento, pp. 395–415.
- FRAGA DA SILVA, L. (2005): “Távira Romana”, [edición en línea] <<http://www.arqueotavira.com/> [Consulta 30–VI–2005].
- GARCÍA ARIAS, X. L. (2000): *Propuestas etimolóxicas (1975–2000)*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- GARCÍA MARTÍNEZ, F. J. (1990): “Topónimos dobles en los pueblos de León”, *Tierras de León*, 80–81, pp. 83–100.
- GARCÍA MARTÍNEZ, F. J. (1992): *El significado de los pueblos de León*, León, Edición del autor.
- GIMBUTAS, M. (2001): *The Language of the Goddess*, San Francisco, Thames & Hudson.
- GÓMEZ MORENO, M. (1925): *Catálogo monumental de la provincia de León*, Vol. I, Madrid.
- GONZÁLEZ, J. M. (1957): “La mitología de las fuentes en Valduno (Asturias)”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 13, pp. 64–76.
- GONZÁLEZ, J. M. (1965): “La fuente ovetense de Mariblanca”, *Valdediós*, separata, Oviedo.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M^a. L. (1998): “El conjunto arqueológico de Marialba de la Ribera”, *Pro Monumenta*, 2, pp. 59–63.
- HAUSCHILD, T. (1968): “La iglesia martirial de Marialba (León)”, *Tierras de León*, 9, pp. 21–26.
- HAUSCHILD, T. (1970): “Die märtyrer–kirche von Marialba bei León”, *Legio VII Gemina*, pp. 511–521.
- LEITE DE VASCONCELLOS, J. (1992): *Estudos de Philologia Mirandesa*, Vol I, Sedim, Câmara Municipal de Miranda do Douro, [edición facsímil, 1900].
- LÓPEZ CUEVILLAS, F. (2002): *O culto das fontes no noroeste hispánico*, Noia, Museo do Pobo Galego [1935].
- LUENGO Y MARTÍNEZ, J. M. (1950): *Excavaciones arqueológicas en el castro y necrópolis de Meirás (La Coruña)*, Madrid.
- LUENGO Y MARTÍNEZ, J. M. (1980): “Ídolos triangulares en la provincia de León”, *León, Revista de la Casa de León en Madrid*, 308, pp. 11–15.
- MAÑANES, T. (1998): “Roma en León”, *Historia de León*. Vol. I, pp. 157–352.
- MIRANDA PÉREZ–SEOANE, J. (1985): *Contribución al estudio de la toponimia menor de la cuenca alta del Esla*, Vol. I, León.

- MONTEAGUDO GARCÍA, L. (1999): "Hidronimia gallega", *Anuario Brigantino*, 22, pp. 255–314.
- MORÁN BARDÓN, C. (1949–1950): "Excursiones arqueológicas por Tierra de León", *Archivos Leoneses*, 6, pp. 1–112., y pp. 149–160.
- ORIA, V. (1998): "Marialba, en el recuerdo", *La Crónica de León*, 19 de enero, pp. 2–3.
- PUERTO, J. L. (2006): *Fascinación del mundo. Motivos legendarios tradicionales*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- RÚA ALLER, F. J. & RUBIO GAGO, M. E. (1990): *La medicina popular en León*, León, Ediciones Leonesas.
- REGUERAS GRANDE, F. (1996): "Villas romanas en León: una ordenación", *Arqueoleón. Historia de León a través de la arqueología*, León, pp. 91–106.
- ROLLÁN ORTIZ, J. F. (1990): "Marialba y Veranes (Correspondencia entre dos basílicas paleocristianas)", *Tierras de León*, 79–80, pp. 133–149.
- SUÁREZ LÓPEZ, J. (2001): *Tesoros, Ayalgas y Chalgueiros. La fiebre del oro en Asturias*, Gijón, Muséu del Pueblu d'Asturies.
- VALBUENA GONZÁLEZ, A. (2005): *Calicatas en la intrahistoria del noroeste peninsular. Calicata 1. Incidencias históricas y legendarias del priscilianismo en León*, Bilbao, edición del autor.
- VIÑAS, V. (2005): "Un museo de 700.000 euros salvará la basílica de Marialba de décadas de olvido", *Diario de León*, 22 de noviembre, pp. 2–3.
- VIÑAYO, A. (1970): "Las tumbas del ábside del templo paleocristiano de Marialba y el martirologio leonés", *Legio VII Gemina*, pp. 549–568.



EL MARTILLO DE TRAMOYISTA

Ignacio Sanz

*“Para quien ha tenido un perro
la palabra perro es fiel como la palabra amigo,
hermosa como la palabra estrella,
necesaria como la palabra martillo”.*

Juan Carlos Mestre.

Cuando asistimos a una representación teatral, no siempre reparamos en los montajes o decorados que forman parte del paisaje de fondo que la acción de cada espectáculo nos proporciona. Y, sin embargo, esos montajes consiguen crear en el espectador una atmósfera ambiental que contribuye de manera decisiva a resaltar el objetivo que cada obra nos propone.

Hay obras en las que el papel de los decorados, con diez o doce ambientaciones distintas, adquiere gran protagonismo. Sin embargo sólo los actores salen, al final de las representaciones, a recibir el aplauso del público, aunque para el éxito de una representación sea preciso el esfuerzo de otros muchos profesionales, como los de la luz, sonido, sastretería, peluquería o la tramoya, que suelen quedar casi siempre en un segundo lugar.

El propósito de este artículo es en verdad modesto, ya que no fija su atención en ninguno de estos oficios y pretende tan sólo dar a conocer una herramienta singular como es el martillo de tramoyista o martillo de maquinista de teatro, que gozaba de un carácter legendario hasta hace poco para los profesionales.

Sobre la pista de esta singular herramienta me puso Enrique Sánchez, Sánchez (Madrid, 1954) que ejerce de tramoyista desde su adolescencia y tiene, como se verá, un amor especial a su oficio. Él es, además, el autor del dibujo que ilustra este artículo.

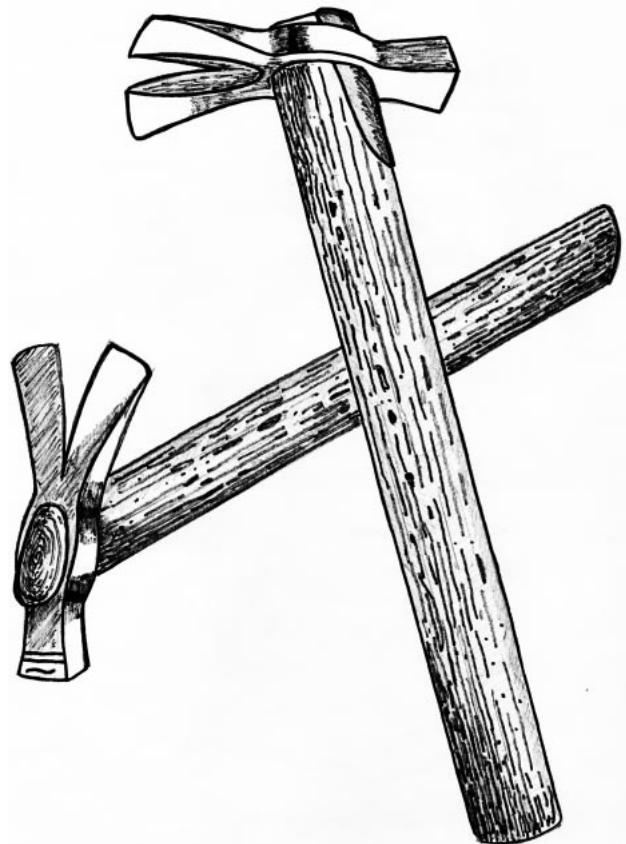
La de tramoyista, dice, es una profesión antiquísima que arranca con los albores del teatro, en Grecia, y continúa en los grandes coliseos romanos, extendidos por la cuenca mediterránea en los que se desarrollaban representaciones con un grado de complejidad tal que obligaba a los profesionales a cálculos precisos y a la invención de complicados artilugios mecánicos para el desarrollo de las representaciones. Si la maquinaria fallaba las consecuencias podían ser trágicas, dadas las arbitrariedades de los emperadores. En cierta ocasión, Calígula, irritado por el fallo de los mecanismos, ordenó que los maquinistas fueran arrojados a los leones. Este dato me lo proporciona Enrique, como si toda-

vía pendiera una amenaza semejante sobre el gremio que les obligara a ser puntillosos en extremo.

Hay algo en la forma de actuar de los tramoyistas que recuerda a los prestidigitadores: en cuestión de segundos hacen aparecer y desaparecer de un escenario decorados de dimensiones ciclópeas que, a veces alcanzan hasta 1.000 kilos de peso, sirviéndose para ello de un complejísimo entramado de poleas y contrapesos. Y, todo, bajo la batuta imperial del regidor que, en el escenario, durante las representaciones, actúa como el director de una orquesta sinfónica. Ni actriz o actor principal, ni director; el regidor es el que manda; a él deben obediencia los diferentes oficios que intervienen en una representación.

EL MARTILLO

La herramienta emblemática del tramoyista es el martillo. Hay que pensar que cada decorado puede llevar miles de clavos. Cada obra, en función de los



diferentes cuadros o escenas, puede requerir varios decorados. Las grandes obras se montan y desmontan en sus recorridos itinerantes cientos de veces. De ahí la importancia del martillo y de ahí también que, en un rodaje de siglos y con un afán de perfeccionamiento, los profesionales hayan dado pie al desarrollo de una herramienta que es la quintaesencia del virtuosismo.

De hecho, y más allá del valor monetario que pueda alcanzar, sus propietarios, por el hecho de serlo, se saben integrados y reconocidos en una profesión. A veces, antes de contratarles, lo primero que les preguntaban era si tenían el martillo de marras. Enrique Sánchez cree que no habrá más de cuatrocientos en el mundo. Que, por su rareza, es una herramienta que se transmite de padres a hijos y que si tuviera que buscar un equivalente musical se inclinaría por el Stradivarius. Y ello, por una razón: los martillos de tramoyista han dejado de fabricarse. Es más, a estas alturas del tiempo, con el mercado invadido por martillos y destornilladores eléctricos, el clásico martillo de tramoyista ha pasado a ser una rara avis arqueológica, cargada, eso sí, de gran significación simbólica.

UTILIDADES Y CARACTERÍSTICAS

El último fabricante de martillos de tramoyista en España vivía en Albacete. Se llamaba Manuel y era herrero, es decir, los fabricaba golpeando el acero contra el yunque. Enrique lamenta no conocer el apellido de Manuel que murió hace años, aunque habla de él con una unción especial. Un hombre que sabía hacer un martillo tan singular necesariamente era un genio templando el acero.

—¿Qué características le asignarías al martillo?— le pregunto.

Se queda un momento en blanco, como si recapacitara, antes de arrancarse a hablar:

— *Trata con mimo la madera.*

— *Es leve como una pluma.*

— *Te incita a suplir su falta de volumen con tu habilidad, de modo que te obliga a ser virtuoso.*

— *Puede clavar cientos de clavos en un tiempo record. Siempre con dos golpes certeros.*

— *Si no fuera por su ligereza, se te cansaría el brazo.*

— *Permite montar y desmontar la madera sin dañarla.*

— *Dentro del mundo del teatro es como un salvoconducto. El que posee un martillo encuentra abiertas las puertas de la profesión. O las encontraba.*

— *Sin el astil, si pasas las yemas del dedo por las orejas, suena como un diapasón. Su temple alberga un secreto especial. Dicen que Manuel los fabricaba con bielas de máquinas de vapor de los trenes. Lo cierto es que cada martillo tiene, en efecto, un temple distinto.*

— Hablas del martillo con mucho cariño— le digo.

— *Es que hay que ser agradecido. Cuando conseguí mi primer martillo es como si hubiera conseguido el carnet de pertenencia al gremio. La herramienta define al artesano. Pero, además, gracias a este martillo, he podido alimentar a mi familia y comprar la casa donde vivo.*

— Y tú ¿cómo tienes dos?

— *El segundo me lo regaló Enrique Calis poco antes de morir; era el tramoyista español que más sabía de zarzuela. Un sabio.*

El martillo de tramoyista consta de cinco partes:

— Pega. (La parte que golpea al clavo).

— Alma. (El hueco ovalado donde se introduce el astil).

— Orejas. (Sirven para sacar los clavos).

— Cuña. (Ejerce presión sobre el astil y evita que pendule).

— Astil. Es de encina, la madera más resistente y compacta, entre las nuestras; alcanza 45 centímetros de longitud. Cada tramoyista astila su propio martillo, de tal manera que ha de ir rebajando con una lima poco a poco la madera hasta que, al final, sólo al final, entre un poco forzado y encaje a la perfección sin que sufra menguas con el cambio de las estaciones.

El astil sobresale unos tres milímetros sobre la línea del martillo. Y en vez de llevar un corte recto se remata en diagonal para que actúe como palanca, pues además de clavar clavos de 45 y 70 milímetros, los más empleados por los tramoyistas, la otra función esencial del martillo es sacarlos presionando levemente con las orejas.

El astil, me dice Enrique, que ha reflexionado sobre su herramienta tanto como un filósofo sobre el tiempo, es una prolongación del brazo. De ahí que se agarre a diferentes alturas, en función del tipo de clavo con el que se vaya a trabajar.

FINAL

Se canta lo que se pierde, que dijo Machado. Observando a Enrique Sánchez, que va y viene por el mundo con su martillo de la mano como si

llevara consigo una mascota inseparable, no parece que esta herramienta singular esté perdida. Presumimos, sin embargo, que tiene los días contados. Pese a que forme parte del anagrama de la profesión. Pero parece claro también que cuando

las últimas generaciones de maestros tramoyistas se retiren, el martillo será tan sólo una curiosa antigüalla para las venideras, un lejano recuerdo. Y este artículo, acaso, el testimonio que anuncia sin nostalgia su irreversible y paulatina desaparición.



El hombre un ser creador de símbolos: la Cruz Esvástica un símbolo de poder desde la prehistoria

Luis Miravalles

I.- LOS SÍMBOLOS: SU ORIGEN Y VALORACIÓN

El símbolo puede entenderse como término, nombre o pintura que representa mediante algo concreto y tangible, otra realidad más allá de lo que su significado inmediato representa.

Sin embargo, esta otra realidad siempre resultará algo vago, que nunca podemos definir del todo y con absoluta precisión y por esta causa asignamos diversas interpretaciones a un mismo símbolo. Los expertos del tema, suelen explicar este carácter ambiguo del símbolo, atribuyéndole dos dimensiones que, aunque aparentemente opuestas, son complementarias, dado que todo ser posee dos fuerzas energéticas, una positiva y creadora y otra negativa y destructora, concluyendo que ambas energías son imprescindibles para el avance de la historia. Podríamos resumir gráficamente esta idea tomando el ejemplo del sol, cuya fuerza y poder confiere la luz y la vida, pero también puede destruir con su fuego.

Sin duda la mente primitiva ya captaba lo más esencial de todo lo que le rodeaba, es decir, tanto los peligros como los beneficios y lo manifestaba mediante signos gráficos muy simples.

Aquellas formas primitivas, siempre reducidas al máximo, son casi abstractas, porque al hombre sólo le interesa resaltar lo más esencial, como ocurre con el triángulo, otra figura frecuente, que representa sin duda, la fecundidad, porque su forma se relaciona –analógicamente– con el triángulo pubiano, triángulo que por la misma razón representa simbólicamente a la tierra (la madre tierra) con toda su fertilidad.

La tarea mental que realiza el hombre primitivo no es otra que la de dar forma visible a lo que existe tras las cosas que ve. No se limita a copiar lo que ve, sino a revelar esa otra vida interior que hay detrás de las cosas, es decir su esencia. De este modo el hombre se une con toda plenitud a la Naturaleza, se identifica con ella, en una hermandad que no ha vuelto a experimentar jamás.

Los símbolos constituyen pues, un verdadero lenguaje, que traducen a signos esquemáticos, las sensaciones. Lo que aún no hemos descifrado es el mecanismo sistemático mediante el cual unas líneas, unas formas y colores se asocian a unas sensaciones y luego a unos sonidos determinados.

Lo que resulta algo más fácil de constatar es la enorme satisfacción que sentiría cualquier hombre primitivo, cuando comprueba cómo sus manos y su boca, instrumentos de alimentación, pasan a convertirse en vehículo de conocimientos y de expresión. Al adquirir la conciencia de esta capacidad, el ser humano se convierte automáticamente en un ser insaciable de creación, en un verdadero artista. Tal vez sería conveniente modificar un tanto la definición del Hombre, precisando que es el único animal dotado de la capacidad creadora de símbolos, y por tanto de ser artista.



Castro de Castromao (Celanova. Orense)

Los grabados legados por los hombres prehistóricos, obedecían a unas asociaciones analógicas con una realidad externa e interna. Aquellos trazos respondían a la necesidad imperiosa de expresar las sensaciones primarias de hambre, peligro, temor, que se irían ampliando a otro tipo de sensaciones cada vez más íntimas y complejas de alegría, ternu-

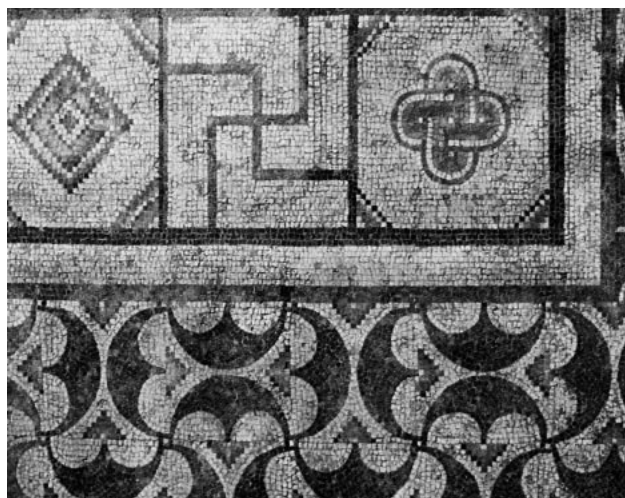
ra, tristeza, hasta llegar al asombro ante el nacimiento y la muerte que contemplaba cada día.

Para el eminente psicólogo suizo Carl Jung, las imágenes simbólicas son la manifestación de los arquetipos o “imágenes primordiales”, sin origen conocido, y que se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo. Tales imágenes son primero elaboradas en el inconsciente y transformadas posteriormente en signos “gráficos”. La elaboración en el inconsciente se realiza por medio de sueños que van conformando unos arquetipos, formas de pensar, gestos entendidos universalmente que se establecieron mucho antes de que el hombre desarrollara una consciencia reflexiva, y causados, sin duda, por graves experiencias de la vida. Estos arquetipos crean mitos, religiones y filosofías que son como una especie de terapia mental de las angustias y sufrimientos de la humanidad.

II.- UN SÍMBOLO ANCESTRAL PERDURABLE: LA ESVÁSTICA

Uno de los símbolos, más remotos se refiere a la idea de destrucción y restauración, fácilmente asimilable a los ciclos vegetativos que contemplamos desde la aparición del hombre. El inconsciente tendría la necesidad de crear algo, un ser que de alguna manera restaurara la naturaleza destruida, tremendamente poderoso (dios-hombre) que vence al mal, encarnado en seres fantásticos y monstruosos (serpientes, dragones, sirenas) y nos libera de la destrucción y de la muerte. No es de extrañar que identificando al héroe con la propia naturaleza se adorase al sol, y en torno a él se creara toda una inmensa gama de repeticiones rituales de veneración.

La mano será otro de los símbolos más significativos y representantes de este poder salvador. Este



Mosaico en la villa de Quintanilla de la Cueva (Palencia)

símbolo ya frecuente en las pinturas rupestres, expresa en Egipto la presencia de la divinidad y en hebreo significa protección y poder (Iad), y con este mismo significado figura, con enorme frecuencia, en el pantocrator de muchas iglesias románicas.



Cantigas a la Virgen, de Alfonso X, El Sabio.

La mayoría de los símbolos, en principio, fueron representados por simplificaciones geométricas, una especie de síntesis de todo lo que se quería expresar. Y entre todos los símbolos geométricos, el sol será uno de los más frecuentes ya desde la prehistoria por medio de aspás que simplifican el movimiento solar y su poder, tanto de proporcionar la vida como la muerte con sus rayos. Estas figuras dejarán su huella en los petroglifos prehistóricos y en los primeros poblados celtas, presente en el Castro de San Cibrán de Las (Orense) y también en los mosaicos romanos de las grandes posesiones de ricos romanos (La Olmeda, Quintanilla de la Cueva, en Palencia y en otras muchas villas romanas de toda España) donde aparecen mosaicos decorados con la cruz esvástica o gamada.

La mayoría de estos símbolos, se repetirán y acrecentarán con el transcurso de los siglos e impregnarán la mentalidad cristiana, de tal modo que el arte románico medieval puede considerarse como una simbiosis de la tradición grecolatina y las aportaciones orientales recibidas a través de Bizancio o de los árabes.

A partir del siglo XI, al no haber ocurrido el fin del mundo, proliferaron por toda Europa multitud de santuarios en los cuales predominaron los símbolos geométricos, a los que se añadieron toda una infinita serie de animales reales o monstruosos, producto de la fantasía oriental.

La cruz gamada, sintetizada en espiral, aparecerá como decoración en muchas iglesias románicas, como un claro símbolo de la fuerza y el poder de la iglesia.

Pero donde esta cruz aparecerá con mayor claridad y abundancia será en las viñetas de las Cantigas a la Virgen de Alfonso X, el sabio: como símbolo del poder milagroso de la Virgen. Así figurará en los pedestales sobre los que reposa la imagen.

Desde el Renacimiento los símbolos se irán sustituyendo por emblemas y alegorías en un continuo avance del complejo mundo racional y especulativo.

III.- LA MUERTE DEL SÍMBOLO Y EL NACIMIENTO DEL PICTOGRAMA

Desde el siglo XVIII hasta nuestros días, el aumento desmesurado del proceso de secularización y racionalismo se traduce, en definitiva, en una tal producción de aparatos mecánicos y científicos (y en tal cúmulo de libros) que ya constituye un grave problema de almacenamiento y destrucción de todo tipo de residuos.

Hemos dejado de crear símbolos para fabricar basura, excrementos y avisos, señales de tráfico, publicidad, etc., etc., es decir, pictogramas.

Los millones de pictogramas que nos invaden por doquier, no son símbolos, son la escritura jeroglífica contemporánea, que pretende ser un lenguaje universal, sustituyendo la palabra, algo muy apropiado para esta civilización de la imagen donde se lee cada vez menos.

El símbolo de la esvástica experimentó la evolución de símbolo cósmico a religioso y por último a político, mas siempre con el mismo sentido de poder, y así fue tomado como emblema de los movimientos nazis, que recuperando la esvástica del poder romano, del poder milagroso y en definitiva, remontándose al símbolo prehistórico del sol-dios poderoso, dueño de la vida y la muerte, avanzó con sus rayos en una guerra maldita, de ruinas y horrores, que asoló toda Europa.

CONCLUSIONES

Estas cruces esvásticas, como tantos otros símbolos, en realidad son representaciones ultrasquemáticas, signos, que por otra parte, aparecen en muchos otros lugares del mundo, como en China (Buda sedente con la cruz esvástica en relieve sobre el pecho), porque el desarrollo del ser humano es el mismo en todas las partes y en todas las épocas, de ahí que uno de los primeros

mitos manifestados a través de una geometría simbólica, surgió de un instinto común (el inconsciente colectivo de C. Jung) como veneración del sol (como fuerza natural y principio de vida) representado primero por aspas como rayos del sol y más tarde por la cruz esvástica, que en la forma más desarrollada es de origen hindú, significando el número mil en chino o sea larga vida.

La historia de la humanidad es un reiterado cumplimiento de la parábola de la expulsión del Edén: el conocimiento, la sabiduría, tal vez produzca el progreso, pero también implica la pérdida de la inocencia, de lo esencial. Sólo avanzamos en un afán de posesión sobre todo lo que nos rodea, ya sean objetos materiales o nuestros semejantes.

El dominio de todo y la multiplicación de los seres humanos es una meta cumplida con creces. Ahora, la soberbia imparables nos está conduciendo, gracias a la ingeniería genética, y a la informática a la última conquista que nos faltaba: el ser como nuevos dioses "inmortales" de ese "mundo feliz" que intuyó tan acertadamente Aldous Huxley, ¿feliz?

Paradójicamente, cuando el mundo externo está ya tan repleto de pictogramas y a rebosar de máquinas y objetos, tenemos el mayor vacío, la mayor soledad en nuestro interior; porque todo se ha convertido en pura materia de consumo, y la depresión nos invade por doquier.

Nos hemos saciado y embriagado con la manzana de la tentación, alcanzando el máximo de conocimiento, pero hemos perdido la Naturaleza, el espíritu, lo esencial, y ya ni encontramos al héroe que nos pueda salvar y redimir de este destierro, cuyos pictogramas (los iconos actuales) más representativos son sin duda alguna la televisión, el ordenador, la pizza y la hamburguesa. Estamos en una civilización desatada, repleta de aberraciones tanto mentales como físicas y sin límite. Vivimos además encajonados en unos edificios fríos y clónicos que se nos antojan nuevas torres de Babel, atacadas de un apresuramiento compulsivo.

Un friso de metopas en la ermita medieval de San Quirce (Burgos), recorre la Historia desde Adán y Eva comiendo la manzana del saber, ofrecida por la serpiente, pero en el último relieve aparece un hombre desnudo en posición de defecar una manzana, con la inscripción "IO CAGO".

Tal vez este sencillo icono nos esté comunicando la solución: un olímpico desprecio por la manzana del saber, para reconquistar un paraíso que ni toda la Ciencia y el conocimiento acumulado nos ha podido proporcionar.



LOS JUEGOS DE SALTO EN VALVERDE DEL CAMINO

Manuel Fernando Gómez Cera

A finales del pasado año 2005, iniciamos la labor de recuperación de los juegos tradicionales y populares de Valverde del Camino. El germen de este trabajo fue la localización de un material en la Guardería Municipal, no muy extenso, de juegos y canciones infantiles (1).

A medida que hemos ido recogiendo más juegos, podemos decir que Valverde encierra un tesoro por desenterrar. En esta labor estamos, y aunque existe una cierta idea de enfocar el trabajo, se producen nuevos hallazgos y, por tanto, variaciones en la clasificación de los juegos recogidos.

Podemos decir que este trabajo emprendido no es a corto plazo por laborioso y porque la realidad comienza a superar los objetivos iniciales, pero es cierto que algunos apartados se van completando, aunque aún quedan algunos juegos por recoger y describir.

De los juegos ya recogidos, extraemos una selección, concretamente los juegos de salto, que son los que dan título a este artículo, juegos todos sin instrumentos de ningún tipo y sin canciones que los acompañen.

No nos detenemos más, comencemos, pues, la exposición de estos juegos de salto, que se jugaban en la calle. Alguno aún se juega en los patios de los colegios, lugar donde se mantiene aún vivo el espíritu de la tradición, pero cada vez más restringido.

A PIOLA

Se conoce en Valverde con el nombre de “*piola*” a un juego de saltos, saltos de pídola, que así se escribe, que consiste en saltar por encima de uno encorvado o combado.

En el juego más simple de “*piola*”, hay un jugador que encorva la espalda, apoya los codos o las manos sobre las rodillas ligeramente dobladas, abriendo un poco las piernas, apoyando firmemente los pies en el suelo y escondiendo la cabeza para evitar recibir algún golpe, es lo que se llama hacer de burro, que se ha elegido previo sorteo.

Los jugadores comienzan a saltar por encima. Si alguno toca al burro con alguna parte del cuerpo que no sean las manos, ya que con éstas los jugadores se apoyan en la espalda, o cae al suelo, pierde, pasando a ser el próximo jugador que deberá ser saltado por los demás.



Una variante de esta forma simple de “*piola*” es hacer una cadena de jugadores, donde el primero salta sobre el burro, se coloca dos metros más adelante, también en la misma posición; el siguiente jugador salta al primero, luego al segundo y se coloca también en la misma posición, y así sucesivamente. Cuando salte el último, el primero que se puso de burro se levanta y comienza a saltar a los demás, formándose una cadena sin fin.

Se conoce esta variante de la “*piola*” con los nombres de *quita y pon* (2), de la *cabalgata* (3), etc.

AL PASAR LA BOMBA

Es este juego una variante un poco más complicada de la “*piola*”, ya que es necesario conocer los versos con que se acompañan los saltos. Valerio Serra Boldú (4), da a este juego el nombre de “*Sarto e la comba*”, por la posición ya dicha de combarse, arquearse el jugador que se queda. P. Santos Hernández (5) lo nombra como “*A las buenas bayas*”, ya que así comienzan los versos que acompañan al juego.

En Valverde se ha cambiado este “*Sarto e la comba*”, por “*Al pasar la bomba*”, sin que bomba signifique nada realmente, se ha quedado como la frase de comienzo, y de ahí el nombre del juego.

Es un juego de exterior y pueden participar en él todos los jugadores que lo deseen. Se echa a suertes quien se queda y éste es el jugador que ha de encorvarse para que los demás lo salten.

Por orden, todos los jugadores van saltando al que se ha quedado, y todos van recitando los versos del juego.

El primero dice: “Al pasar la bomba”, y así todos los demás.

El segundo: “Quien se caiga que se ponga”, y los demás lo recitan al tiempo que saltan.

Y así sucesivamente todos los jugadores que van recitando todos los versos, y que son:

*Al pasar la bomba.
Quien se caiga que se ponga.
A la una anda la mula (o arrastra mi mula) (6).
A las dos, la vuelta al reloj.
A las tres mi gusto es.
A las cuatro, la pincanilla por si me caigo.
A las cinco el tacón de mi bota te lo “jinco”.
A las seis, la trompa (d)el buey.
A las siete planto mi real carabullete.
A las ocho, el bizcocho.
A las nueve mi burra bebe.
A las diez me monto otra vez.
A las once, se esconde.
A las doce le responde.
A las trece le amanece.
A las catorce los conejitos en la torre.
A las quince las perdices.
A las dieciséis, Chumbeira.
Chumbeira tiene un huerto,
El huerto tiene un pino,
El pino tiene tres ramas,
Y la rama tiene un nido.
El nido tiene cuatro huevos:
Blanco, morado, rojo y negro.
Al coger el blanco me quedé manco.
Al coger el morado me quedé manco y jorobado.
Al coger el rojo me quedé manco, jorobado y cojo.
Al coger el negro me puse bueno.*

Los propios versos marcan ya algunas reglas del juego. El segundo nos indica que el jugador que se caiga pasará a la posición de combado, siendo el que se quede. Por cada verso, los jugadores han de hacer lo que el mismo verso mande. Así, cuando se dice el tercero, “A la una anda mi mula”, los jugadores a medida que van saltando arrastran los pies por el suelo unos pasos, ya que este verso también se nombra “A la una arrastra mi mula”.

Cuando se recita “A las dos...”, los jugadores al saltar se dan una vuelta con agilidad.

“A las tres...”, los saltadores podían hacerle al que se había quedado, lo que quisieran, que generalmente era dejarse caer encima.

“A las cuatro...”, los saltadores daban con los nudillos de los dedos en la espalda al quedado como si le estuviesen clavando una banderilla, procurando hacerle daño.

“A las cinco...”, los saltadores, al tiempo de saltar, dan un taconazo con su bota en el trasero del jugador quedado, mientras más fuerte mejor.

“A las seis...”, los jugadores, después del salto se ponían una de las manos en los ojos semitapándolos y moviéndola imitando el movimiento de la trompa del elefante.

Cuando se recita “A las siete...”, el jugador que salta pone un chino o una laja en la espalda del jugador que se ha quedado. Los siguientes al poner el suyo no deberán caer ninguno, so pena de pasar a quedarse.

“A las ocho...”, los jugadores al saltar van retirando su chino, uno a uno.

Al recitar “A las nueve...”, los jugadores se montan encima del quedado y pasan al otro lado. Igual ocurre al recitar “A las diez...”.

El juego se complica en los últimos versos, ya que al recitar “Al coger el blanco...”, el jugador que salta hace ademán de estar manco, poniendo su brazo sobre su pecho, cosa que hacen los demás jugadores. Al siguiente verso, los saltadores, al recitar “Al coger el morado...”, aparte de llevar el brazo en la posición de manco, saltarán también ligeramente encorvados, con lo que se aumenta la dificultad del salto. En el siguiente verso, los saltadores lo harán hora mancos, jorobados y a pata coja, saltos que serán casi definitivos, salvo para los más avezados. En el último salto, los jugadores saltarán, ya sin impedimento ninguno, comenzando una nueva ronda.

Hemos recogido una variante de la retahíla, que influye en los versos tercero, como ya se ha indicado más arriba y en los finales, que indicamos a continuación:

*El huerto tiene un pino,
el pino un nido,
el nido tiene cuatro huevos,
uno era blanco,
otro era rojo,
otro era “colorao”,
otro era morado.
Al tirar del blanco
me quedé manco.
Al tirar el rojo
me quedé manco y cojo.
Al tirar el “colorao”,
manco, cojo y “escalabrao”.*

En este verso, los jugadores saltaban con el brazo al pecho (mancos), a la pata coja (cojos) y

con una mano en la frente, simulando una herida, una descalabradura en la cabeza.

LOS BURRITOS CAILONES (7)

Se trata de un juego de fuerza y de resistencia, al que llaman en Cataluña “*Cavall Fort*” (8). Para jugar a él debían hacerse dos equipos mediante sorteo, cada uno al frente de un capitán. Una vez designados los componentes de cada equipo, los dos capitanes volvían a sortear a ver quién empezaba quedándose.

El espacio del juego es exterior y se jugaba así: el capitán del equipo que se quedaba se ponía apoyado en la pared y los demás de su equipo se agachaban, agarrándose el primero a la cintura del capitán, y los otros a la cintura del que le precedía, encorvados todos menos el capitán.

El otro equipo comenzaba a saltar comenzando por el capitán para subirse encima de los que se habían quedado. Cuando todos los jugadores habían saltado, la situación era la siguiente: el equipo que se había quedado aguantaba encorvado el peso del otro equipo que estaba cómodamente subido encima, agarrados unos a otros para no caerse.

Previamente se había establecido un tope de tiempo, o contar hasta un número, pasado el cual, si el equipo que estaba debajo lograba aguantar a los de arriba, volvía a comenzarse el juego con las tornas cambiadas.

Si no lograban aguantar y se derrumbaban, debían ponerse de nuevo debajo y esperar a que saltasen los del equipo contrario.

Una variante de este juego (8) consistía en que el equipo que se ha quedado, si pasa el tiempo y no logra salir de esa situación, comenzaba a retirar jugadores, uno a uno, siempre previo acuerdo inicial, para evitar que los jugadores del equipo saltador pudiesen caber todos montados. La solución para el equipo saltador consistía en que los primeros saltadores trataban de saltar lo más lejos posible y, al mismo tiempo, agacharse para que sus compañeros se colocasen encima de ellos.

CHURRO, MEDIA MANGA, MANGA ENTERA (9)

Este juego es una variante de los *Burritos Cailones*, valiendo, por tanto, casi todo lo dicho. En el momento en que el equipo saltador estaba ya subido al equipo, es cuando cambiaba la fórmula, ya que no se había establecido un tiempo ni contar hasta un número determinado.

En este momento, el capitán del equipo que estaba encima, hacía una pregunta, no al otro capitán, sino al jugador que agarraba a éste: ¿churro,

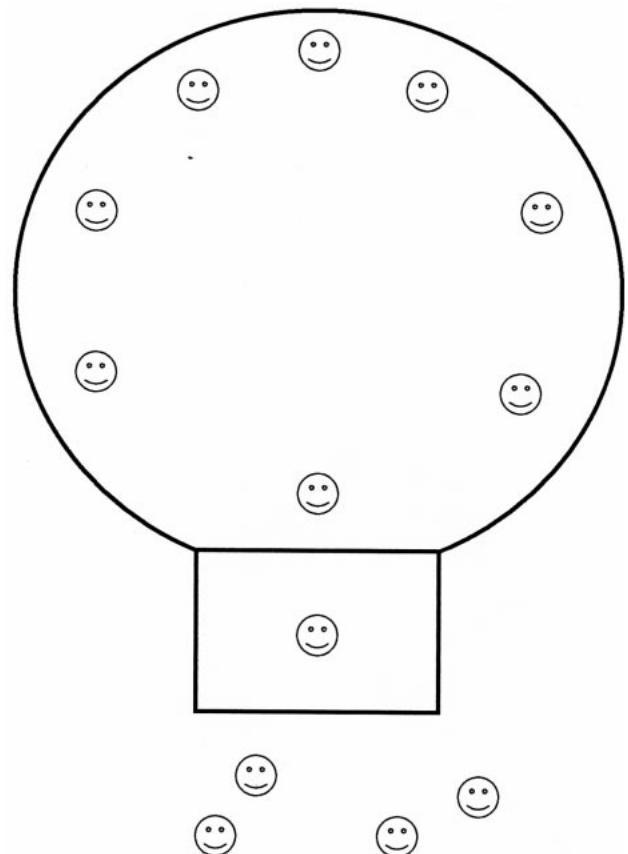
media manga, manga entera? Siendo: churro, la muñeca, media manga, el brazo y manga entera el hombro. El capitán, al tiempo de hacer esta pregunta, ponía su mano en el otro brazo, en una de las tres posiciones dichas, y el jugador que debía responder la pregunta, decía al azar una cualquiera, la que él creyera.

Si había acertado, era el júbilo de los jugadores del equipo que se quedaba, pues cambiarían las posiciones, pasando a saltar ahora este equipo.

Si no acertaba la posición de churro, media manga, manga entera, o bien no soportaban el peso antes de dar la respuesta, pasaban de nuevo a quedarse. Lógicamente, trataban de dar una respuesta, y que ésta fuese acertada, en el menor tiempo posible.

LA BOMBILLA (10)

El juego de la bombilla es otra de las variantes del juego de la “*piola*”. Se juega en el exterior, en las calles y en las plazas, y se llama así porque al saltar a “*piola*”, hay que hacerlo en una bombilla pintada o señalada en el suelo. Por ello, el número de participantes no deben ser más de diez o doce.



El tamaño de la bombilla dependerá del número de jugadores, de tal forma que quepan todos dentro de las líneas dibujadas en el suelo. No conviene más jugadores de los dichos, porque el que se queda no tendría acceso a atraparlo y siempre escaparían todos.

Mediante sorteo uno de los jugadores se queda, al que se llama el burro, situándose combado en el casco de la bombilla. También se sortea el orden por el que han de saltar los demás jugadores.

El jugador que va de mano, el jefe, piensa en un tema de carácter general, por ejemplo: nombre de arbustos, de árboles, de futbolistas, de marcas de coches, etc., y al saltar dice el primer nombre. Cuando salta debe hacerlo dentro de la bombilla, ya que si pisa la línea o se cae, pasaría a quedarse. Una vez dentro de la bombilla, salta el segundo jugador, que, al igual que el primero, mientras salta dice un segundo nombre del tema con el que se juega. Igualmente, si pisa o se cae, o bien repite el primer nombre porque no sepa otro, pasa a quedarse. Al mismo tiempo que el segundo jugador salta, el primero puede dar un pequeño saltito, siempre dentro de la bombilla intentando acercarse a los bordes del dibujo.

Al saltar el tercero, dice también otro nombre, valiendo para éste las mismas reglas dichas ya. Ahora, los que pueden dar el saltito son los dos jugadores que están dentro de la bombilla, tratando de acercarse más aún al borde del dibujo. Sucesivamente van saltando los demás jugadores con la dificultad añadida de que se van agotando los nombres del tema elegido.

Una vez los jugadores han saltado todos y se encuentran dentro de la bombilla, lógicamente el que va de mano y los primeros saltadores tendrán una posición privilegiada al estar junto a los bordes de la bombilla, y en peor posición los últimos, más cerca del burro, se pasa a la segunda fase.

En ésta, el que va de mano dirá: ¡bombilla!, tras la cual todos tratarán de salir de la bombilla. El que hace de burro, levantándose de su posición de combado, intenta atrapar a uno de los que se encuentren más cerca, por lo que si lo consigue, el jugador atrapado pasará a ser el próximo burro.

El jugador que va de mano tratará también de confundir a los que están dentro de la bombilla, diciendo otra palabra parecida, por ejemplo: ¡bomb...a!, tratando de equivocar a los demás, entre los que siempre hay alguno que caerá en la trampa y saldrá de la bombilla, pasando a quedarse de burro.

Existe una variante de este juego con leves variaciones en las reglas (11). No existe un tema concreto, sino que el que va de mano, el jefe, dice en baja voz al burro un nombre cualquiera, que sólo sabrán ellos dos.

Los jugadores saltan, tal como se ha dicho más arriba, pero sin decir nombres. Valen las mismas reglas: no pisar la línea, no caerse, dar un saltito cada vez que salta un jugador, etc.

Cuando están todos los jugadores dentro de la bombilla, la que hemos llamado segunda fase, el jugador que va de mano, en lugar de decir la palabra bombilla, como en el caso anterior, dirá la palabra que sólo el burro y él conocen.

Cuando el burro escucha esta palabra que no conocen el resto de jugadores, salvo el jefe, se levanta de su posición y los demás al verlo levántase suponen que ésa era la palabra convenida, se saldrán del dibujo de la bombilla.

Igual que en el caso anterior, el jefe tratará de confundir a los demás jugadores con otros nombres, creando un clima de incertidumbre sobre los demás lo que hará que algún jugador se salga, víctima de los nervios.

LAS QUE SE TIRE EL AMA (12)

Es este otro juego de “*piola*” en el que pueden jugar todos los niños que lo deseen, pero el número ideal debe ser de cuatro o cinco, por las dificultades que presenta el salto en una determinada fase del juego.

Es conveniente jugar en tierra, mejor que en empedrado u hormigonado, para prevenir daños en las caídas.

Si se juega en tierra, se hace una línea de un metro y medio aproximadamente amontonando tierra. Si se juega en otro tipo de firme, simplemente se dibuja con una tiza o laja en el suelo.

Al igual que en los juegos anteriores de “*piola*”, se sortea para el burro y para determinar un orden en el salto, siendo el primer jugador “el ama”.

El jugador que hace de burro se sitúa inmediatamente detrás de la línea dibujada, encorvado, de la manera ya dicha en el juego “A piola”. Como se trata de un juego de saltar, pisar línea (se aprecia mejor la pisada si se juega en tierra) o caerse, implica pasar a hacer de burro al que la pise o se caiga.

Comienza a saltar “el ama”, luego el siguiente y así hasta terminar todos. Como el burro está colocado junto a la línea, este primer salto no ofrece muchos problemas a los jugadores, que suelen saltarlo bien.

Pasada la primera ronda, y antes de que salte de nuevo “el ama”, el jugador que hace de burro, da un pasito en la misma posición que está, alejándose un poco de la línea, con lo que se eleva la dificultad del salto.

Si pasan los jugadores esta segunda ronda, el burro se alejará un poquito más de la línea, dando lugar, como es normal a que los jugadores menos dotados físicamente comiencen a caerse, dando encima del burro, y a pisar línea.

Cada vez que un jugador pisa la línea o se cae, pasa a quedarse de burro y se vuelve a comenzar en la posición más cercana a ella.

NOTAS

(1) La recopilación se llevó a cabo en el año 1994 por las profesoras de la Guardería Municipal, hoy C.A.S.E. Valleverde, María José Bermejo, Juani Garrido, Mati Valero, M^a Carmen Fernández e Inmaculada Moreno.

(2) SERRA BOLDÚ, Valerio: *Folklore y Costumbres de España*, Tomo II, p. 577, Ediciones Merino, M-1988.

(3) SANTOS HERNÁNDEZ, P.: *Juegos de los niños*, pp.35 y 36, José J. de Olañeta, editor, M-1986.

(4) Pueden verse este juego y su retahíla publicados en el primer tercio del S. XX en SERRA BOLDÚ, Valerio: *Folklore y Costumbres de España*, Tomo II, p. 576, Ediciones Merino, M-1988.

(5) SANTOS HERNÁNDEZ P.: *Juegos de los niños*, pp. 34 y 35, José J. de Olañeta, editor, M-1986.

(6) Una versión onubense de Castañuelo, sin descripción del juego, ha sido recogida por GARRIDO PALACIOS, Manuel: *Sepan cuantos (Andanzas por la tradición oral de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche)*, (pp. 91 y 92), con el nombre el “El salto la mula”, Asociación Literaria Huebra, H-2003.

Nuestra versión, se ha recogido en Valleverde, de Eliseo Tirado de 50 años, Manuel M. Sánchez de 61 y la variante de la retahíla de Fernando Arrayás, de 55.

(7) Informante: Eliseo Tirado Rufet de 50 años.

(8) Nos informó de esta variante, José Bermejo Borrero.

(9) Véase nota 7.

(10) La bombilla fue un juego muy popular hace ya unos años. La primera versión se ha descrito según la he jugado yo mismo. Actualmente, en el C.E.I.P. José Nogales, de Valleverde se trata de recuperar algunos juegos tradicionales, bien en las clases de Educación Física, bien en los recreos. A tal efecto, en el patio del colegio se han pintado de forma permanente una bombilla y una rayuela, como pudimos comprobar personalmente a comienzos de mayo del 2006.

(11) Nos informó de esta variante, Antonio Vera Recio de 53 años.

(12) Informó de este juego Manuel María Sánchez de 61 años. Puede verse este juego con el nombre de “Salto del carnero” en SANTOS HERNÁNDEZ P.: *Juego de los niños*, p. 35, José J. de Olañeta, editor, M-1986.



EL CANCIONERO MUSICAL DE SALLABERRY DE MAULÉON

Miguel Ángel Picó Pascual

Continuando la labor que emprendimos en un artículo publicado en esta revista acerca de nuestros cancioneros musicales del siglo XIX impresos fuera de nuestras fronteras, presentamos en esta ocasión otra obra de gran rareza bibliográfica, puesto que fue editada por el propio autor, el cancionero referente al País Vasco realizado por el abogado J. D. J. Sallaberry de Mauléon (Mauleterra), que apareció impreso en Bayona en 1870 en la imprenta de la Viuda Lamaignère, y que llevaba por título *Cants populaires de Pays Basque. Paroles et musique originales*.

La relevante obra, que en cierto modo hay que enmarcarla dentro de las coordenadas habituales que presidían las recopilaciones populares de finales de siglo, fue escrita en francés y comprende cincuenta melodías populares del País vasco, catorce con acompañamiento de piano, una para dos voces, una para tres voces y las otras para voz sola —en tres de ellas asoman momentáneamente dos voces—. Según declara el autor, gran parte de los acompañamientos pianísticos fueron realizados por el músico francés Alfonso Dotterer.

Abren el volumen unas observaciones ortográficas empleadas en la confección de la colección. A continuación aparece el cancionero. Sallaberry es uno de los pocos folkloristas de su época que presenta gran parte del material folklórico sin ningún tipo de acompañamiento de piano, pero a pesar de todo no pudo dejarse influenciar por la corriente que de una manera convencional inundaba el mercado comercial con tal de poder dar una mayor salida al producto, la versión para canto y piano. En ambos casos acompaña a la pieza el texto literario en vasco. Es de señalar que en algunas ocasiones se notan ciertos pequeños retoques de las melodías populares. Siguiendo las expresiones empleadas por el autor, un tanto arbitrarias, los géneros que hallamos presentes en la obra son: el romance, la leyenda, la serenata, el nocturno, la “chansonnette”, el “complainte” o queja, la canción y la canción satírica. Cierran la obra un compendio de notas referentes a la recopilación.

Las piezas compendiadas por el autor, del que no se sabe casi nada, fueron las siguientes: *Maitia, nun zira?*, romance con acompañamiento de piano, *Argia dela diozu*, romance sin acompañamiento, *Chori erresiñula*, romance con acompañamiento de piano, *Jeiki, jeiki, etchenkuak*, canto sin acompañamiento, *Ene izar maitia*, serenata con acompañamiento de piano, *Bortian ahuzki*, romance sin

acompañamiento, *Prima Eijerra*, romance con acompañamiento de piano, *Choriñuak kaloian*, romance sin acompañamiento de piano, *Gaztetasunak*, romance con acompañamiento de piano, *Egunttobatez nindaguelarik*, “chansonnette” sin acompañamiento, *Ikhazketako mandoa*, canción satírica escrita en una mezcla de dialecto vasco y alto navarro, con acompañamiento de piano, *Kaiku*, “chansonnette” con acompañamiento de piano, *Alageraz*, romance sin acompañamiento, *Zu zira, zu*, romance sin acompañamiento, *Iruten ari nuzu*, romance sin acompañamiento, *Charmagarribat badi*, romance sin acompañamiento, *Argizariak zelutik*, romance sin acompañamiento, *Mendian zoinen eder*, romance a tres voces, *Chorittua, nurat hua?*, romance sin acompañamiento, *Plañu niz bihotzetik*, romance sin acompañamiento, *Agota*, romance sin acompañamiento, *Oi! Laborari gachua!*, sátira sin acompañamiento, *Goizian goizik jeiki nunduzun*, leyenda sin acompañamiento, *Adios, izar ederra!*, romance con acompañamiento de piano, *Urzo luma gris gachua*, “chansonnette” sin acompañamiento, *Berterretchen khantoria*, leyenda sin acompañamiento, *Amodioaren phena*, romance sin acompañamiento, *Zeluko izarren bidia*, romance con acompañamiento de piano, *Ezpeleta Herrian*, canción satírica sin acompañamiento, *Ollanda gazte*, romance con acompañamiento de piano, *Goizetan jelkhitzenda*, romance sin acompañamiento, *Mila zortzi ehun hemeretzi*, “chansonnette” con acompañamiento de piano, *Gaiaz eder da argizaria*, nocturno sin acompañamiento, *Aitarik ez dut*, romance con acompañamiento de piano, *Atharratze jauregian*, leyenda sin acompañamiento, *Lurraren pian!*, romance sin acompañamiento, *Orai banuazu herriti*, romance sin acompañamiento, *Mendekoste phestetan*, canción satírica sin acompañamiento, *Jundane estebe martira*, queja sin acompañamiento, *Andereño bat ikhusi nuen*, romance con acompañamiento de piano, *Belhaudiko bortian*, canción sin acompañamiento, *Lili eder bat*, romance sin acompañamiento, *Ichkerraren zamaria*, canción satírica escrita en una mezcla de dialecto vasco y alto navarro, sin acompañamiento, *Adios, ene maitia*, romance que es presentado con acompañamiento de piano, *Ahaire zahar huntan*, romance sin acompañamiento, *Muthil gaztia*, romance a dos voces sin acompañamiento, *Chori erresiñula, hots, emak eneki*, serenata sin acompañamiento, *Beñat mardoren khantoria*, canción sin acompañamiento, *Sortherako alhaba dendaria*, romance con acompañamiento de piano, y *Ostiraletan duzu*, romance sin acompañamiento.

Los sonidos de nuestro cuerpo: los ruidos biológicos

María Soledad Cabrelles Sagredo

Tanto en los comienzos del universo, sea cual fuera la manera en que ocurrió, como en los inicios de la vida humana en el útero materno, el sonido ha estado presente a través de movimientos y vibraciones, acompañando ambos procesos evolutivos. Por eso decimos que el sonido es el alienato primordial de la creación, es como la voz de los átomos y de las células.

Al principio de los tiempos, los sonidos dominaban la tierra: el viento, las mareas, las montañas plegándose con temblores inmensos, las tempestades... todo ello ocurría acompañado de un gran despliegue de energía sonora, aunque los hombres no pudieran oírla.

Desde tiempo inmemorial, el sonido se ha asociado con la “vibración primera” o creación del universo. *En India, el poema “Mahabharata” (siglo XV–XVI a JC) nos ofrece un relato sobre la formación del cosmos a través de los sonidos y el silencio.* Es como un juego que va en aumento y poco a poco se va constituyendo en la creación del mundo. ¡Es curioso porque es una de las pocas cosmogonías sonoras que tenemos! En ella se utiliza el silencio y el sonido como contrapunto y tensión para el inicio de la vida. Posteriormente, también en el norte de la India (siglo VI a JC), cuentan que a Siddharta, Buda o Shakyamuni (el sabio del clan de los Shakya, de la familia Guatama), una vez le preguntaron: ¿por qué eres iluminado? Y él contestó: sólo porque estoy despierto. En sánscrito Buda significa “el despierto”, el que despierta a la verdad alejándose de las ilusiones y falsedades del mundo. ¿Podría interpretarse que si estamos verdaderamente despiertos y conscientes de nuestro entorno viviríamos en una continuidad de sonido y presencia?

En China, el “Libro de las Mutaciones” también conocido bajo el título “Oráculo de Cambios” o “I Ching” (siglo VI a JC), refleja una comprensión armónica similar. En la cultura china los sonidos se utilizan además con fines terapéuticos como queda reflejado en sus tratados de medicina tradicional china (MTC), lo que podría ser equivalente a nuestra musicoterapia.

En occidente, *el Evangelio nos dice que en el principio era el verbo, la palabra, el logos (el vocablo griego “logos” no sólo significa palabra sino también sonido).* Asimismo, la física moderna explica el posible comienzo del universo mediante una “Gran Explosión” o “Big-Bang” que debió su-

poner un colosal y apocalíptico ruido, absoluto y sobrecogedor.

La humanidad ha hecho uso de los sonidos desde “la noche de los tiempos” utilizando el movimiento de todo su cuerpo tanto para producirlos como para acompañarlos. Numerosas leyendas cuentan cómo los dioses inventaron los instrumentos y cómo emplearon la magia para engendrar el mundo y sus criaturas a partir de sonidos. Todavía hoy, algunas tribus africanas creen que los instrumentos musicales poseen poderes sobrenaturales. En la selva amazónica, los indios Xingú tocan las flautas sagradas, que ninguna mujer puede ver a riesgo de su propia vida, para entablar comunicación con los espíritus de sus antepasados y con las divinidades.

Cuando el hombre conquistó el fuego, aprendió a avivarlo soplando suavemente por una caña hueca. Tal vez la primera flauta del mundo nació así, por pura casualidad, hace unos 40.000 años. Sin duda, el hombre prehistórico utilizaba todo su cuerpo como instrumento musical; marcaba el ritmo golpeando el suelo con los pies, batía palmas, sacudía collares y pulseras de hueso, de semillas o de conchas, rodeándose de sonido y música para hablar con los dioses. Desde la prehistoria, existen las “bramaderas” que emiten un sonido parecido al bramido del viento y consistían en una tabla delgada con una cuerda que se hace girar a gran velocidad; los indios americanos las agitaban para invocar la lluvia y los aborígenes australianos para hablar con sus antepasados. Los “zumbadores”, hechos con huesos de frutos, vértebras o conchas perforadas, son pequeñas bramaderas que también se utilizaban por sus sonidos mágicos que reproducían los emitidos por la naturaleza.

En un principio, todos los pueblos han transformado los cuernos de animales o caracolas en trompas capaces de emitir sonidos terribles, utilizados como instrumentos de llamada, con una finalidad religiosa o guerrera. El origen de los instrumentos de percusión estuvo muy ligado a los sonidos cotidianos. El hombre prehistórico golpeaba el sílex para tallar su herramienta, las mujeres dejaban caer acompasadamente la mano en el mortero para machacar el grano, una y otra vez el remo del pescador raspaba el costado de la piragua, y así se oían los golpes, roces, restallidos... de esa forma los instrumentos de percusión nos recuerdan esos sonidos recreándolos nuevamente.

El educador japonés Michio Kushi nos dice:

“El nacimiento del ser humano recapitula 2.800 millones de años de evolución biológica:

el útero imita el océano primordial en el que comenzó la vida,

el embarazo dura nueve meses o alrededor de 280 días

y cada día en el útero representa unos diez millones de años de evolución”.

A nivel individual, nacemos con el sonido del “primer grito” y terminamos exhalando un último suspiro: el sonido final de la muerte, por lo que en todo momento de nuestra existencia estamos envueltos en sonido y vibración.

Nuestro cuerpo nunca permanece en silencio mientras estamos vivos, aunque no todos los sonidos que emite sean audibles. De todas las ondas sonoras existentes, el oído humano sólo percibe las que tienen una frecuencia entre 15 y 20.000 hercios (ciclos/segundo), denominándose ultrasonidos a las de frecuencia mayor e infrasonidos a las de frecuencia menor. La frecuencia es una de las características físicas del sonido junto a la amplitud y la forma de las ondas. Estas tres características físicas se corresponden con las tres características de su percepción: tono o altura, intensidad o volumen y timbre o color.

La mayoría de los sonidos producidos por los movimientos de las diferentes partes y fluidos de nuestro cuerpo ocurren en la intimidad del organismo, sobre todo en su vasta y diversificada red de tuberías (venas, arterias, tubo digestivo, etc.) y son los que denominamos *“ruidos biológicos”*.

Desde los primeros momentos de la existencia intrauterina, los ruidos biológicos, acompañan al embrión en su progresión vital. A las pocas semanas de la concepción y a medida que el embrión va desarrollándose en el seno materno, aparecen los oídos rudimentarios. El universo de sonidos en que está sumergido dicho embrión es particularmente rico en calidades o timbres sonoros de todo tipo: ruidos internos, movimiento del quilo durante la digestión, ritmos cardíacos como una especie de galope, respiración rítmica como un flujo y reflujo distante, y desde luego la voz de su madre. A los cuatro meses y medio, los oídos ya están completos y funcionando de modo que, durante la mitad del tiempo que pasa el niño en el vientre materno, es capaz de oír bien y de reaccionar a los sonidos, sobre todo a la música. El feto oye toda una gama de sonidos predominantemente de baja frecuencia. Sesiones de relajación escuchando música, la madre y el niño no nacido, así como un fondo musical apacible durante el parto, resultan tranquilizadoras y útiles.

El doctor Alfred Tomatis, médico especialista en trastornos de la audición, nacido en Niza en 1920 y criado en un ambiente musical ya que su padre era cantante de ópera, empezó a desarrollar sus trabajos de investigación sobre la función del sonido en el feto a partir del año 1950. La aportación más importante del Dr. Tomatis fue descubrir que el feto oye sonidos en el vientre materno y además que la voz de la madre funciona como *“cordón umbilical sónico”* potenciando el desarrollo del bebé y constituyendo así una fuente primaria de estimulación. De esta forma estableció que dicho *“cordón umbilical sónico”* estaba constituido por el conjunto de sonidos percibidos por el feto durante su estancia en el útero materno y que éstos podían provenir de los ruidos corporales de la madre (masticar, eructar, tragar, ritmo respiratorio, ritmo cardíaco, sistema nervioso, etc.) y también de su voz (gritos, susurros, timbre de voz, etc.).

Este médico observó en sus investigaciones que el bebé, después de nacer, suele relajarse muy poco hasta que la madre habla, momento en que el cuerpo del bebé se inclina en dirección a su madre, reaccionando al sonido de una voz determinada que es la única voz que conocía mientras estaba en la fase fetal. La madre, como si percibiera instintivamente esto, le canta al bebé, lo induce a dormir con nanas, lo aprieta contra su pecho con dulces melodías y le entona canciones infantiles para favorecer su bienestar y equilibrio. *Sospachando que una ruptura de esa cadena habitual de contacto sónico podría ser la responsable de muchos trastornos infantiles*, comenzó a inventar formas de recrear el ambiente auditivo dentro del útero materno teniendo en cuenta que el feto oye sonidos en un medio líquido y alrededor de diez días después del nacimiento, cuando se deseca el líquido amniótico de los oídos, el bebé comienza a oír en un ambiente aéreo. El oído externo y el oído medio se adaptan al aire, mientras que el oído interno retiene el medio acuoso del líquido amniótico en el cual estuvo inmerso durante nueve meses.

Así, emprendió la tarea de simular el ambiente auditivo que experimenta el feto en desarrollo: grababa la voz de la madre, usando filtros para eliminar todos los sonidos de baja frecuencia, y la recreaba tal como la oía el feto dentro del útero. Ideó un método basado en la escucha de sonidos grabados y filtrados que simulaban la voz de la madre y el ambiente sonoro uterino que lo llamó *“el renacimiento sónico”* con el fin de tratar discapacidades de escucha, trastornos del aprendizaje y problemas emocionales. Cuando no era posible grabar la voz materna para distorsionarla y poder imitar lo que el feto escuchaba en el seno materno, Tomatis descubrió que la música de Mozart, distorsionada también en función del oído de su paciente, era la más efectiva para corregir sus deficiencias auditi-

vas y psicológicas cumpliendo el papel de sustitución de la voz materna a la perfección, especialmente con los conciertos de violín que es el instrumento más parecido a la voz humana.

Las investigaciones científicas actuales indican que el feto es sensible no sólo a los sonidos y la música (sonidos ordenados), sino al *timbre emocional de la voz materna* ya que las emociones intensas de la madre, desde enfado y resentimiento a profunda serenidad, gratitud y aceptación, pueden generar en ella cambios hormonales e impulsos neurológicos que afectan al feto y recomiendan que, cuando el bebé haya nacido es conveniente cantarle nanas, canciones e incluso música clásica que se les cantó o tocó cuando todavía estaban en el útero materno a fin de tranquilizarlo y reforzar su capacidad de escucha y desarrollo neuronal.

Muchas sociedades reconocen desde muy antiguo que todas las influencias a las que está expuesto el bebé en gestación contribuyen a su salud y bienestar o, de manera opuesta, a su enfermedad. En Japón, hasta la primera parte del siglo XX, se daba mucha importancia a la educación embrionaria o “*Tai-kyo*”, que formaba parte de la preparación de las familias para recibir al recién nacido. Se creía que las voces, los pensamientos y sentimientos de la madre, el padre, los abuelos y los demás familiares que convivían con la madre o se relacionaban con ella influían en el feto, y se evitaban todo tipo de vibraciones no armoniosas o sonidos que podrían perturbar o hacer daño al futuro bebé. Actualmente, entre éstas estarían el televisor puesto a todo volumen, las películas de violencia con sus gritos, la música estridente y demás sonidos que puedan perjudicar al equilibrio del bebé en gestación.

Asimismo, investigaciones realizadas en las últimas décadas han confirmado que el oído tiene una importancia vital durante los primeros meses de vida intrauterina. Cuando el niño no nacido percibe un sonido y, sobre todo cuando lo percibe por primera vez mueve sus ojos rápidamente (estado REM que significa “movimiento rápido de los ojos” en inglés) y gira la cabeza intentando localizar la fuente sonora. Los datos obtenidos demuestran que, incluso en esta primera etapa intrauterina, los sonidos se almacenan en el banco de datos de la *memoria auditiva* del cerebro aportando recursos para la coordinación física y psíquica así como para el desarrollo intelectual en la vida posterior.

Después de su nacimiento, el bebé empieza a emitir sus ruidos biológicos básicos. Éstos se dividen en *ruidos reflejos* que son los emitidos en estados de hambre, dolor o incomodidad dando lugar a llantos y agitaciones, y los *ruidos vegetativos* emitidos al respirar, chupar, comer, tragar, estornudar, toser, eructar, excretar y demás acti-

vidades corporales que provocan una amplia gama de sonidos.

Cuando crecemos y durante nuestros años de desarrollo aparecen otros ruidos biológicos como el castañeteo de dientes que se produce por un movimiento involuntario de la musculatura mandibular en respuesta al frío, la fiebre o a una situación de estrés y miedo. Se ha calculado que al castañetear, los dientes chocan unos contra otros entre 240 y 260 veces por minuto.

La acción de rechinar o apretar los dientes con movimientos laterales del maxilar inferior se conoce técnicamente como *bruxismo* y habitualmente éste es el resultado de una tensión psicológica, que conlleva una contractura alrededor del maxilar y se produce durante el sueño entre las fases de sueño ligero y REM.

Durante el sueño también se produce el ronquido que es un ruido ronco y gorgoteante producido al respirar mientras se duerme, debido a dificultades en las vías respiratorias superiores que dan lugar a la vibración del paladar blando. Hay dos clases de ronquidos: el que se produce estando el durmiente con la boca abierta y la cabeza extendida y el que se produce estando el durmiente con la cabeza en flexión y la boca cerrada. Según una encuesta de la Sociedad Española de Neumología y Cirugía Torácica un 39,5 por 100 de la población española ronca y los mayores roncadores son hombres de más de 35 años de edad. La intensidad de los ronquidos oscila entre 35 y 40 decibelios aunque se han descrito casos excepcionales que han llegado a los 90 decibelios, los mismos que produce un camión.

Los ruidos biológicos que están presentes desde el comienzo de nuestra trayectoria vital y emitimos con mayor frecuencia son los siguientes:

El estornudo o expulsión violenta de aire comprimido por la nariz y la boca, practicada después de una inspiración profunda, se debe a estímulos mecánicos, químicos y térmicos sobre la mucosa nasal que irritando las terminaciones nerviosas locales provocan la estimulación del centro nervioso cerebral del estornudo y genera una contracción de la musculatura del aparato respiratorio para despejar las vías nasales de elementos extraños. El aire es expulsado con gran velocidad llegando, en algunos casos, hasta un máximo de 110 kms/hora.

La tos es un movimiento de aire voluntario o involuntario, súbito, ruidoso y violento consistente en una o más espiraciones rápidas y bruscas practicadas con la glotis cerrada al que recurre el organismo para expulsar de las vías respiratorias (bronquios, tráquea, laringe) elementos irritantes o cuerpos extraños introducidos en las mismas y

que puede alcanzar hasta los 200 kms/hora. Existen muchos tipos de tos: bitonal llamada así porque da lugar a la producción de dos tonos sonoros, blanda, seca, perruna o canina propia de la tosferina, entre otras.

El bostezo es una inspiración profunda y prolongada, acompañada de abertura de la boca generalmente involuntaria. Con frecuencia forma parte de un movimiento general de estiramiento de todas las partes del cuerpo, lo que se conoce genéricamente por pandiculación. Ocurre en estados de aburrimiento y también de cansancio físico o mental.

El hipo se caracteriza por la brusca rigidez y excavación del vientre y por la típica producción del ruido espiratorio. Surge cuando un estímulo activa los nervios que controlan el diafragma, es decir, la membrana músculotendinosa que separa la cavidad torácica de la abdominal. El sonido se produce por los espasmos repetidos del mismo seguido del cierre rápido de la glotis y la apertura de las cuerdas vocales que controlan el flujo de aire que entra en los pulmones. Durante una crisis se generan entre 15 y 50 hipos por minuto, con una duración de 0,5 segundos cada uno. Existen numerosos remedios caseros para silenciarlos como contener la respiración, beber un vaso de agua sin respirar o simplemente dar un susto.

El eructo es la expulsión por la boca de los gases, inodoros o fétidos, que han entrado en el estómago durante la comida, un ejercicio intenso o también debido a trastornos digestivos de origen diverso. Aunque goza de una mala reputación en la mayoría de las culturas, los árabes eructan educadamente después de haber comido en lugar ajeno como señal de complacencia. También es esperado y apreciado por las mamás durante la primera etapa de crecimiento de sus hijos al terminar su lactancia.

La mayor parte del aire que es tragado junto con los alimentos es posteriormente eructado, pero una pequeña parte pasa del estómago al resto del tracto gastrointestinal y junto con los gases producidos por el metabolismo de los alimentos y las bacterias que viven en el intestino, es expulsado por el ano en forma de ventosidades. Un adulto puede expulsar a través de sus ventosidades hasta 2 litros de aire en diez veces al día como media.

Centrándonos en los sonidos emitidos por el bebé, se expone a continuación los considerados más característicos: el llanto, las protopalabras y los proto-ritmos.

Durante las primeras semanas de vida, desde 0 a 8 semanas, el “llanto básico normal” del bebé consta de una serie de pulsos de un segundo de

duración separados por breves pausas. El sonido que emite es similar a la de una vocal “a”. Todos los sonidos vocales de un bebé son muy importantes porque expresan de forma directa su estado biológico y sus actividades.

Los llantos de hambre y dolor tienden a fundirse en uno solo de angustia, aunque los provocados por el dolor son a menudo mucho más tensos y tienen un ritmo diferente. Los llantos de incomodidad son mucho más breves (medio segundo) y también ocurren en secuencias breves. Los ruidos vegetativos son todavía más breves (un cuarto de segundo) y contienen sonidos más parecidos a una consonante.

En Suecia, aproximadamente en 1970, se desarrolló un instrumento al que los estudiosos llamaban el “analyzer del llanto”, que tenía como finalidad analizar de forma automática el llanto de los niños. Este aparato controlaba de modo continuo la actividad, el tono, la duración del llanto infantil, las tasas cardíacas y respiratorias concomitantes e imprimía los datos numéricos obtenidos en una tira de papel para su posterior análisis y valoración. Se utilizaba principalmente para niños con complicaciones postnatales y supuso una gran aportación como complemento para diagnóstico y prognosis dentro del período neonatal. Otro grupo escandinavo, asistido por el profesor A. Arvola, comenzó a interesarse más y más por la emisión sonora en los seres humanos y realizaron un estudio con neonatos abarcando las emisiones sonoras que éstos vertían al nacer y frente a situaciones de hambre, dolor y placer. Analizaron el llanto de 419 niños y lo dividieron en cuatro categorías: a) llanto de nacimiento, b) llanto de hambre, c) llanto de dolor y d) grito de placer. Observaron gran diferencia entre el llanto de un niño sano con el de un niño enfermo y, sobre todo, en ciertas enfermedades. Por ejemplo, los niños con aberraciones en los cromosomas (síndrome de Down, trisomía del par 21), tenían rasgos muy específicos en el llanto. En las conclusiones de sus muy valiosos trabajos insisten en que el pediatra debe prestar atención a las vocalizaciones y tratar de interpretarlas porque percibir una forma inusual del llanto del bebé hace que se pueda comprender que algo raro le está pasando y es muy útil para alertar a padres y profesionales de posibles alteraciones en el neonato.

El primer vagido o llanto del recién nacido es, desde el punto de vista biológico, común a la especie humana como también el inicio de una posibilidad funcional ya que depende de la respiración, necesidad básica y vital. El llanto no se establece en forma inmediata, generalmente está precedido por sonidos explosivos o balbuceos provocados por la entrada de aire. En sus comienzos es desorganizado pero en cuanto el neonato logra establecerlo, éste se afirma y se torna más efectivo y el recién

nacido parece hacer menos esfuerzos por mantenerlo. Todo ello se produce a través de la característica dinamogénica del reflejo. Nadie enseña a un bebé a llorar. Este hecho tan simple es sumamente relevante. Del llanto surgirá la palabra y la manifestación musical teniendo ambos un tronco en común: los proto-rítmicos entonados.

Los estudios sobre el llanto son cada vez más abundantes en muchos centros de investigación en todo el mundo. No es la exactitud absoluta de la expresión del llanto lo que más interesa sino cómo las expresiones vocales sonoro-rítmicas son emitidas por el niño durante su crecimiento y cómo formarán parte de su lenguaje posteriormente, que será instrumento de su comunicación verbal y musical. Muchas disciplinas se relacionan al abordar este tema por lo que se considera importante discutirlo con distintos especialistas, no sólo estudiar el llanto en sí, sino la conducta que presenta el niño sobre todo por la gran influencia que tiene en el desarrollo del habla, del canto y de la comunicación.

Durante las primeras 8 a 20 semanas, se producen los primeros sonidos de “arrullo”, por lo general cuando el bebé se encuentra tranquilo. El arrullo tiene menos volumen y un tono más bajo y musical que el llanto. Algunas de las secuencias “ga” “gu” comienzan a parecerse a sílabas del habla posterior. Luego, en torno a los cuatro meses, surgen las primeras risillas guturales y risas.

Más tarde, entre las 20 a 30 semanas, aparecen los sonidos del “juego vocal” que son mucho más estables y prolongados que los del arrullo. La mayoría de sus segmentos duran más de un segundo y constan de secuencias de sonidos similares a consonantes y vocales, sonidos nasales y fricativos, que se repiten con frecuencia. Por último, los sonidos se combinan en secuencias más largas para producir las primeras emisiones balbuceadas.

Posteriormente, entre las 25 a 50 semanas, el balbuceo es mucho menos variado que los sonidos del juego vocal. Se produce el “ba-ba-ba” y otras secuencias conocidas como balbuceo reduplicado debido al uso repetido del mismo sonido consonante. El ritmo de la emisión y la longitud de la sílaba están mucho más próximos entonces a lo que es habitual en el habla. Los patrones de balbuceo infantil varían debido a los distintos ambientes lingüísticos en que se desarrollan aunque hay consonantes “m” y “b” que están presentes en todos los ambientes lingüísticos. En esta fase, el bebé se comunica con su madre más a través del tono musical de su balbuceo que por el contenido fonético de sus expresiones y responden mejor a los contornos melódicos exagerados que a las sílabas articuladas claramente. Los bebés son más sensibles a los patrones rítmicos en el oído iz-

quierdo y, en cambio, para el oído derecho corresponde el tono y el timbre.

Entre los 9 a 18 meses de vida, la emisión melódica de los sonidos se produce fácilmente. Las variaciones en ritmo, melodía y tono de voz se convierten en un rasgo fundamental de las emisiones del niño hacia el final del primer año. Los padres comienzan a advertir intenciones tras las emisiones, que ya tienen una forma más definida, y a menudo les atribuyen un significado interrogativo, de llamada, de bienvenida o de deseo de algo. Las sílabas individuales se utilizan con una melodía fija, produciendo las “*protopalabras*” que son sonidos claros pero que todavía no es posible conocer con seguridad su significado, ya que no se han perfeccionado totalmente.

En cuanto a la conducta gestual que manifiesta el bebé, pedagogos, psicólogos, lingüistas y neurólogos han estudiado con precisión, en la etapa de comunicación preverbal, el gesto de “*señalar con el dedo*” a lo largo de su ontogénesis, ya que es en el niño, en el único ser vivo en el que aparece espontáneamente este gesto. A los 9-10 meses, el niño *extiende primero todos los dedos* hacia el objeto deseado, mira en esa dirección, después grita cuando constata que no llega a alcanzar el objeto y se echa hacia atrás no tardando en agredirse mordiéndose las manos. Para la madre, el niño se pone caprichoso, los científicos lo denominamos “*hiperkinesia*”. A los 12-13 meses, se observa un cambio de comportamiento. La maduración neurológica llega a un nivel en que el niño ya deja de extender los dedos (mano abierta) y *comienza a apuntar con el dedo índice* (mano cerrada y dedo índice extendido). Es un avance muy significativo porque para realizar dicho gesto el niño requiere un pensamiento organizado, adquiriendo una representación elaborada que, por designación, remite a cualquier cosa que se encuentre alejada en el espacio. El niño comprende que la palabra remite al objeto y posteriormente descubre que también la palabra remite a otra palabra que, a su vez, remite al objeto y que en todo ese proceso se experimenta placer. Esta función, antes de ser verbal, se manifiesta mediante la comprensión y el señalamiento del dedo que, como he mencionado anteriormente, el único ser vivo en el que aparece espontáneamente este gesto es en el niño.

Cuando el niño efectúa el gesto de señalar, mira a la madre, padre o adulto que se encuentre con él en la habitación y que representa la “*figura de apego*”. En ese momento es cuando ensaya la articulación, que todavía será errónea, de una palabra. Esa palabra todavía fallida o ese intento fallido de palabra es lo que se denomina *protopalabra*, que es como una palabra en estado de gestación como se ha expuesto anteriormente.

Así se llega a los primeros signos reales de desarrollo del lenguaje, con las palabras “mamá” y “papá” se puede afirmar que el niño ha culminado su proceso de pronunciar palabras. Esas serán sus primeras palabras aisladas que le iniciarán en una nueva etapa de desarrollo lingüístico.

Es sorprendente la extraordinaria rapidez con la que el niño aprende a hablar. En unos pocos meses se presencia una aceleración vertiginosa del proceso de aprendizaje del lenguaje verbal, hasta entonces muy lento y aparentemente caótico, como es el período de tiempo comprendido entre el vigésimo y el trigésimo mes. Sin ayuda de ninguna escuela, aprende a acentuar las palabras, las reglas e incluso la excepción de las reglas sin ser, evidentemente, consciente de ello. Difícilmente, después se podrá inducir en el niño un rendimiento parejo en tan poco tiempo.

Pero antes de que el niño empiece a hacer uso del lenguaje, en la fase preverbal, hará uso de los “proto-ritmos” que son estructuras sonoro-rítmicas entonadas de naturaleza fisiológica, es decir, genéticamente programadas. Cualquier bebé de cualquier raza tiene en sus comienzos expresiones rítmicas comunes. La variabilidad depende de características genéticas individuales y sociales, y la adquisición lingüística del lugar en el que nazca. Estos “proto-ritmos” son expresados por el bebé desde su nacimiento cuando comienza a emitir sus primeros sonidos, ya sea a través del llanto, balbuceos o sonidos explosivos. Es el inicio de una posibilidad funcional que se produce cuando el neonato comienza a respirar. Al principio, dichas estructuras expresan sus necesidades más inmediatas pero, a medida que crece, los proto-ritmos serán manifestados fuera del llanto en su juego vocal. Son expresiones de agrado que emite estando solo ya sea en su cuna o en relación con quienes lo atienden. Durante el período de tiempo que dura su crecimiento utilizará los proto-ritmos cuando “hable” a los objetos con los cuales juega o con los que atraigan su atención, o también para pedir alguna cosa. La expresión sonora y el movimiento corporal están estrechamente unidos.

Los padres juegan un papel muy importante en esa etapa del crecimiento y de la maduración del bebé. Si ellos, o quienes los sustituyan, repiten a modo de juego estructuras sonoro-rítmicas entonadas del bebé podrán apreciar cómo, a partir de los 2 meses, el niño los vuelve a reproducir dando origen a la primera reacción circular sonora. Esta ejercitación que puede parecer muy banal, es sumamente valiosa, porque *estimula el desarrollo auditivo del bebé*. Además, la coincidencia vocal que se establece entre los padres y el niño es muy singular y favorece a ambos porque cada uno se siente correspondido. Dichas ejercitaciones sirven

también para nutrir al órgano auditivo y, desde el punto de vista musical, favorece que en el futuro el niño no sea un “sordo musical”. Jugar con los proto-ritmos entonados del bebé significa alimentar su audición, su emoción y su afectividad. La música enriquece los sentidos de cualquier ser humano y sobre todo los sentidos de un niño que recién comienza a vivir. Cantarle a un niño es muy importante pero lo es más aún si se lo hace con el fin de despertar en él tempranas respuestas musicales. Por ello, quienes se interesan por desarrollar en su hijo el gusto hacia la música, deberán *cantarle canciones simples pero expresadas con afectividad*. Si al niño se le canta una cancioncilla desde el nacimiento, se podrá observar que, a partir de los 6 meses, el bebé es capaz de reproducir partes de la canción. Este hecho es muy valioso por señalar no sólo la sensibilidad auditiva del niño a formas melódicas, cuya organización es innegable, sino también por favorecer la configuración de un método para estudiar la iniciación de los comienzos de su inteligencia musical. Antes de que el niño hable, en la fase preverbal entonada, teñida de emoción y afectividad, el sonido juega un papel muy importante. Así como se cuida al bebé con todo tipo de atenciones, su audición también debe cuidarse y “vestirse” de sonidos adecuados para su edad ya que en el primer año de su vida se establecen conductas que pueden embellecer su existencia futura.

En general no se valoran suficientemente las expresiones vocales sonoro-rítmicas de los bebés; la sociedad no está todavía muy capacitada para analizar lo que el niño expresa. Se conocen muy pocos estudios que se refieran al “primer grito” o a la “primera palabra”. Sin embargo, éstos revelarían cómo un buen desarrollo vocal daría lugar a un mayor desarrollo de la percepción y de la conducta social, un mejor comportamiento lingüístico, una mayor agudeza auditiva y una potenciación de las actividades lúdicas.

BIBLIOGRAFÍA.

- AJURIAGUERRA, J. (1980): *Del monólogo al diálogo en la evolución psicológica del niño*, Anales de la Real Academia Nacional de Medicina, Cuaderno 3, Tomo XCVII, Madrid.
- ARDLEY, N. (1991): *La música*, Biblioteca Visual Altea, Madrid.
- ARIZA, J. (2003): *Las imágenes del sonido*, Cuenca, Colección Monografías, Universidad de Castilla-La Mancha.
- BRUNER, J. (1989): *Juego, pensamiento y lenguaje*, en “Acción, pensamiento y lenguaje”, Ed. Alianza, Madrid.
- DEWHURST-MADDOCK, O. (1993): *La terapia del sonido*, Ed. Edaf, S.A., Madrid.

- FRIDMAN, R. (1997): *La música para el niño por nacer. Los comienzos de la conducta humana*, Ed. Amarú, Salamanca.
- FRIDMAN, R. (1998): *El nacimiento de la inteligencia musical*, Biblioteca Pedagógica, Madrid.
- FRIDMAN, R. (1975): *Proto-ritmos del lenguaje musical y articulado*, Seminario Internacional de Investigación Musical organizado por el ISME (Internacional Society of Music Educators), México.
- GIRALDEZ, A. PELEGRÍN, G. (1996): *Otros pueblos, otras culturas. Música y juegos del mundo*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- KÜHN, C. (1988): *La formación musical del oído*. Ed. Labor, S.A., Barcelona.
- KUSHI, M. (1985): *Diet for a Strong Heart*, St.Martin's Press, Nueva York.
- LACARCEL MORENO, J. (1995): *Psicología de la Música y Educación Musical*, Ed. Visor, Madrid.
- PIAGET, J. (1980): *Psicología del niño*, Madrid, Ed. Morata, S.A., Madrid.
- SLOBIN, D. (1976): *Introducción a la psicolingüística*, Ed. Paidós, Buenos Aires.
- TOMATIS, A. (1977): *L'oreille et la vie*, París.
- TOMATIS, A. (1991): *Pourquoi Mozart?*, Fixot, París.



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

