

Revista de **FOLKLOR**

N.º 317



Aragón. Mujer de Zaragoza

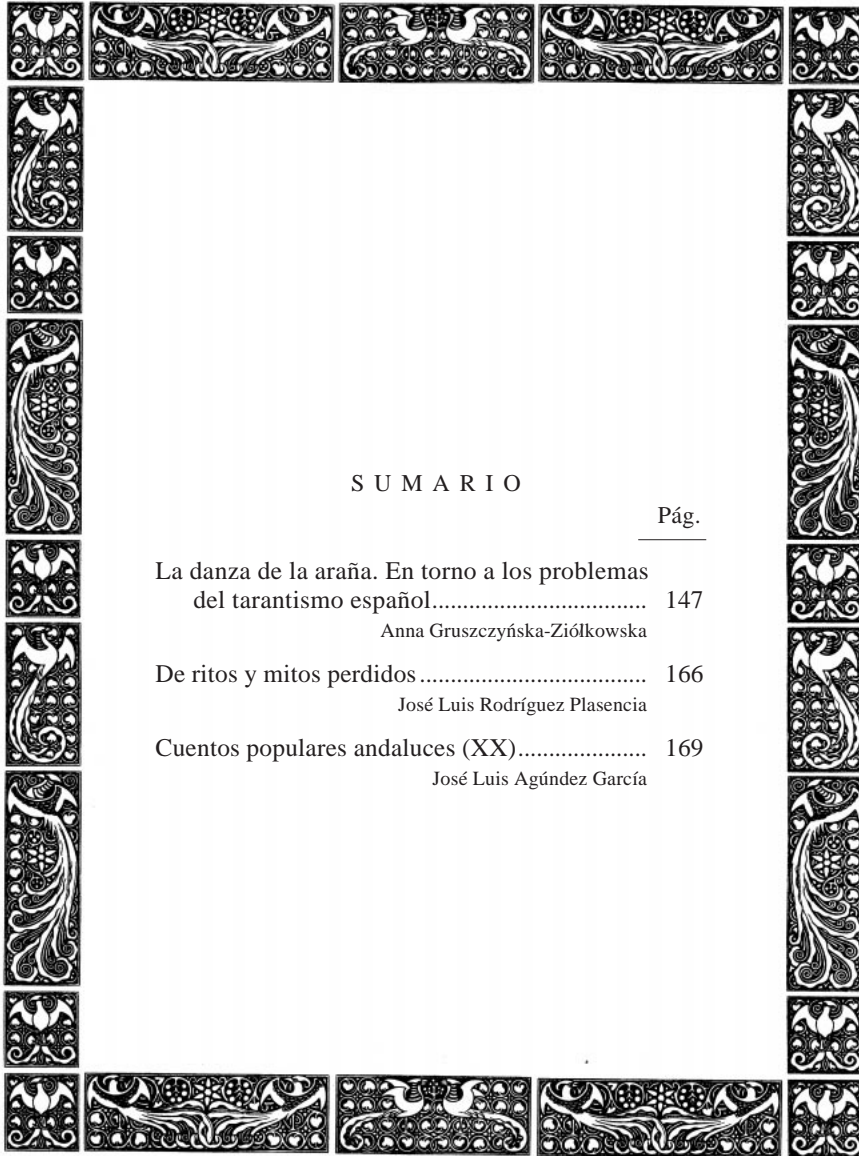
José Luis Agúndez García ■ Anna Gruszczyńska-
Ziólkowska ■ José Luis Rodríguez Plasencia

Editorial

Importante, si es que se habla de lenguaje y comunicación, sería saber cómo funciona el lenguaje que usan quienes se encargan de la redacción de señales, carteles y dípticos, en el entorno de un museo. El lenguaje nunca es inocuo, sino que ayuda a construir ideas y conceptos de modo que habrá que cuidar extraordinariamente la construcción de frases, la conexión entre señales y la contextualización de las piezas. Importan los textos que se escriben para leer en el museo pero incluso también los que se van a leer fuera. La visita no acaba en la salida sino que se prolonga, muchas veces involuntariamente, una vez que se ha abandonado el recinto museístico y podría decirse que los mejores resultados incluyen el recuerdo o las sugerencias que se producen al cabo del tiempo.

En una época en la que se presume de facilidad en la comunicación, se hace necesario un entendimiento, una complicidad cada vez más intensa entre los responsables de los museos y sus usuarios si de verdad se pretende que éstos aprovechen las visitas y que aquéllos puedan transmitir de forma eficaz sus mensajes. Esa natural y deseada coordinación llegará a través de un lenguaje compartido y unos intereses comunes para poder afirmar que la comunicación se produce con garantía en ambos sentidos y fructifica en los resultados deseables. El hecho de que todavía se sigan usando símiles para definir a un museo (es parecido a un templo, es como una escuela, etc.) significa que no se ha dado aún con una fórmula que defina su personalidad y describa perfectamente sus contenidos y sus fines. En cualquier caso hay que partir del objeto como valor esencial aun cuando dicho objeto sea susceptible de diversas lecturas y transmita diferentes sensaciones subjetivas. Hablamos, naturalmente del objeto considerado como símbolo y no como material inerte; es decir, hablamos de las piezas como elementos que nos vinculan a un pasado patrimonial más o menos cercano pero también como interlocutoras silenciosas de la inventiva humana y de la capacidad artística.





S U M A R I O

	Pág.
<p>La danza de la araña. En torno a los problemas del tarantismo español.....</p> <p style="text-align: right; margin-right: 20px;">Anna Gruszczyńska-Ziółkowska</p>	147
<p>De ritos y mitos perdidos</p> <p style="text-align: right; margin-right: 20px;">José Luis Rodríguez Plasencia</p>	166
<p>Cuentos populares andaluces (XX).....</p> <p style="text-align: right; margin-right: 20px;">José Luis Agúndez García</p>	169

LA DANZA DE LA ARAÑA. EN TORNO A LOS PROBLEMAS DEL TARANTISMO ESPAÑOL (1)

Anna Gruszczyńska-Ziółkowska

Traducción: Francisco Javier Villaverde González

En homenaje a Joaquín Díaz, quien tuvo la amabilidad y paciencia de ayudarme en mi caza a las tarantulas.

El 4 de agosto de 1784, Manuel Córdoba, habitante de la localidad de Daimiel (La Mancha), sintió entre sueños, a eso de la una de la noche, una picadura a la cual en un principio no prestó atención. Sin embargo, poco después comenzó a experimentar un dolor que se iba extendiendo desde el cuello hacia el estómago, y que le dejaba los miembros entumecidos. Los dolores se iban apoderando de su cuerpo, y eran tan penetrantes que tenía la impresión de que una serpiente se le había ceñido alrededor y se introducía en su interior. Le dijo a su mujer que se estaba muriendo. Se avisó al médico local, el licenciado Don Mariano Candela, quien habiendo oído las informaciones sobre el estado agónico del paciente, aconsejó en un primer momento que el enfermo se confesara, algo que éste hizo con sus últimas fuerzas. Sin embargo, tras analizar al paciente cambió su decisión, y ordenó que se le administrara una lavativa y se le dieran bebidas calientes. Este tratamiento no sólo no ayudó, sino que el estado del enfermo empeoró: empezó a tener convulsiones y a cubrirse de sudor frío. Se mandó traer los santos óleos. Fue entonces cuando uno de los vecinos dijo: “no sea que le haia picado la tarantela, y si fuese asi mui pronto estará bueno, pues Fulgencio Martin Negrillo sabe tocar el son conq° se curan todos, y acaban de hacerlo en Manzanares dos picados y otro en Almagro”. Se encontró pues al citado Fulgencio, quien dejando la comida que en ese momento estaba consumiendo, cogió su guitarra y se dirigió a casa del enfermo, donde comenzó a tocar. Según los testigos, la música reconfortó de tal manera al moribundo Córdoba que empezó a moverse; se levantó sin dejar de moverse al ritmo de la música y se puso a bailar, sudando tanto que allí donde pisaba dejaba una huella mojada. Bailó durante aproximadamente dos horas y después cayó rendido; pero como quiera que seguía oyendo los sonidos, tras unos momentos se lanzó otra vez a danzar. De esta forma, descansando cada cierto tiempo, estuvo bailando y sudando durante 24 horas, tomando únicamente caldo y

agua. Después sanó por completo. (*Expediente de la tarántula*, 1782–1787, fol. 1v - 18v) (2).

Este ejemplo es uno de los numerosos casos de tarantismo reflejados y estudiados por la ciencia. Las descripciones de los síntomas clínicos del tarantismo a menudo muestran grandes diferencias, si bien entre ellos los principales son: apatía, pérdida parcial o total del contacto con la realidad, imposibilidad de alimentarse, moverse e incluso ponerse de pie. El tarantulado es muy sensible a un tipo concreto de música llamado *tarantela*, que lo hace moverse y ponerse a bailar. Influenciados por esta rítmica melodía, sus movimientos, que al principio no están muy coordinados, se van haciendo cada vez más expresivos, convirtiéndose en una agotadora danza, veloz y llena de saltos. Al mismo tiempo, se observa en el enfermo una particular preferencia por ciertos colores que parecen conformar, junto a la música, el elemento en el que concentra su atención y que estimula su movimiento.

LA ARAÑA

La *tarantela* es el baile–remedio para la picadura de la tarántula. Todas las fuentes confirman que ambas palabras –tarantela y tarántula– proceden del nombre de la ciudad de Tarento, en Apulia (Italia). La fama de la tarántula en esta región estaba ya consolidada en el s. XVI. En la *Iconología* de Cesare Ripa, del año 1618, la personificación de Apulia es una mujer ataviada con un vestido cubierto de arañas: “una fémica de tez reseca, envuelta en una fina tela salpicada aquí y allá de tarántulas, similares a grandes arañas, en rayas multicolor. La figura ha de ser presentada en posición de baile (...). A un lado tiene una cigüeña con una culebra en el pico, y al otro diversos instrumentos musicales, en particular un tambor y un flautín” (Ripa, 1998, pp. 63–64).

Sin embargo, la *Lycosa tarantulae* (de la familia de las *Lycosidae*) es una araña inofensiva, que debido seguramente a sus considerables proporciones (cefalotórax: 4–6 cm.) cargó con las culpas de lo que hacía la pequeña, pero realmente venenosa, *Latrodectus tredecimguttatus* (de la familia de las *Theridiidae*). Parece ser que antiguamente se confundían entre sí estas dos arañas, *Latrodectus* y *Lycosidae*. Ya en la “Zoología” de Aristóteles podemos leer: “Las arañas y las tarántulas comprenden

un gran número de especies. Las tarántulas que pican se dividen en dos especies. Unas son de pequeño tamaño, cubiertas de pintitas y con un extremo puntiagudo, andan a saltos, y se las da el nombre de «pulgas». Las tarántulas del segundo tipo son más grandes, de color negro, con largas patas delanteras, lentos movimientos, un andar suave e inseguro, y no dan saltos. Todas las demás especies nombradas por los doctores no pican en absoluto, o si lo hacen su picadura no es grave. Finalmente existe también la especie de las «arañas-lobo» (Aristóteles, 1982, pp. 622b–623a).

Mientras que la picadura de la tarántula no es peligrosa, y únicamente produce síntomas locales corrientes, el veneno de la *Latrodectus* ataca el sistema nervioso central. Se trata de un líquido ligeramente oleoso, normalmente incoloro, cuya toxicidad varía según la época del año (3). “En la zona de la picadura sólo aparecen unas insignificantes reacciones, o ni tan siquiera eso, pero en cambio sí son notorios los síntomas generales. Desde la zona de la picadura se van extendiendo los dolores, surgen temblores en los músculos de las extremidades, sudores, escalofríos, sensación de intranquilidad, mareos, hipotermia, convulsiones clónico-tónicas, y alteraciones (incluso paradas) de la respiración o hinchazón de los pulmones” (Rusiecki, Kubikowski 1969. p. 594). Estos síntomas, al igual que las alucinaciones características en casos menos graves en las cuales aparece una araña negra, recuerdan a los síntomas observados en los tarantulados.

La mayoría de las arañas lleva una vida nocturna. Las *Lycosidae*, que construyen profundos escondrijos en la tierra, trabajan de noche aunque cazan en las horas de más calor, esperando día tras día a la presa con paciencia y totalmente inmóviles (4). Cuando se sienten amenazadas intentan huir, y raramente presentan batalla. Por su parte, la *Latrodectus* suele pasar el tiempo en su red, que teje en lugares oscuros, y también construye pequeñas guaridas.

LA PICADURA DE LA ARAÑA

Las discusiones acerca del fenómeno del tarantismo se remontan ya a varios siglos, y se han ido aderezando tanto con el continuo descubrimiento de nuevas fuentes como con las tornadizas hipótesis respecto a la esencia y la dimensión de este fenómeno. Los primeros escritos sobre el tema se concentran principalmente en el tarantismo italiano, especialmente el observado en la zona de Apulia, en los alrededores de la ciudad de Tarento. Con el tiempo han ido apareciendo otros muchos que trataban fenómenos similares en otras regiones de la cuenca mediterránea (Cerdeña, Península Ibérica,

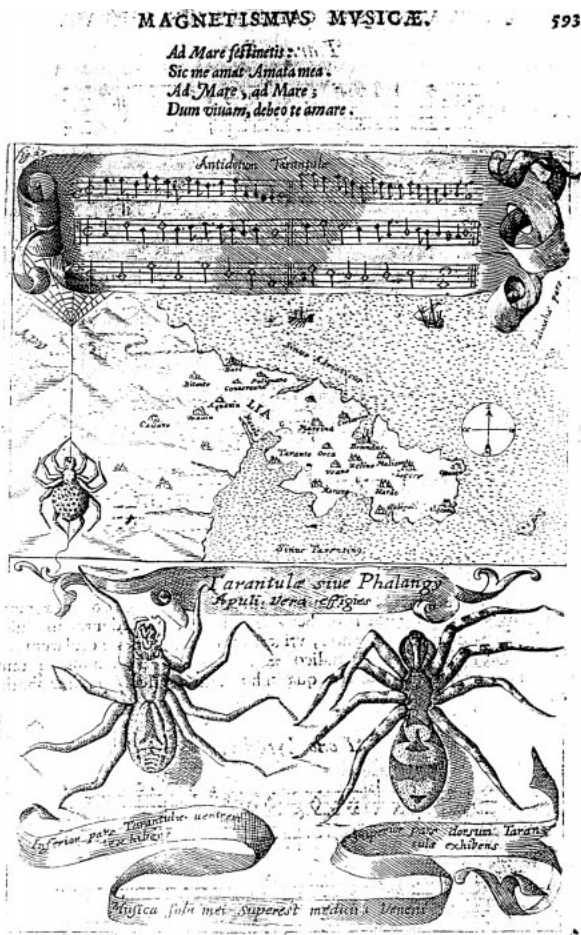
África) y también en otras partes del mundo (América del Sur y Central).

Entre las primeras interpretaciones del tarantismo, citadas a menudo en la literatura más antigua, se encuentra lo expuesto por el humanista del s. XV, Nicolas Perotti, en cuya opinión se trata de “un fenómeno colectivo de furor maníaco y melancolía que se traduce en un irrefrenable deseo de bailar hasta que la gente cae exhausta y que a veces lleva a muchas personas, entre risas y lágrimas, a la muerte” (en: Valledor de Lozoya, 1994, p. 146). Se alude también a las palabras de Pedro Matiolo, quien en 1570, en sus comentarios a la obra de Dioscorides (s. I d.C.), escribe: “...los mordidos por la tarántula son atormentados de varias maneras: unos cantan, otros ríen, algunos lloran, éstos vocean, aquéllos duermen; otros, por el contrario, padecen grandes vigiliias, tienen vómitos, molestias, saltan y sudan, mientras que en las mismas circunstancias, los hay que tiemblan y sienten escalofríos y calor; son algunos acometidos de espanto y otras incomodidades, volviéndose semejantes a los frenéticos, borrachos y locos” (en: Castillo de Lucas, 1958, p. 328). Actualmente, la fuente más antigua conocida en la cual se explica el fenómeno del tarantismo, es el tratado *Sertum papale de venenis*, que apareció probablemente en 1362, y se atribuye a Wilhelm di Marra, de Padua (5). Según el autor de esta obra, las gentes sencillas están convencidas de que “cuando pica, la tarántula canta cierta melodía”, y que esa misma secuencia de sonidos devuelve la salud al afectado al ser interpretada por músicos; pero según él, la cosa tiene lugar de manera totalmente distinta: la música por sí sola ya sería curativa, pues al actuar sobre la superficie exterior del cuerpo atrae los humores y de esa manera impide que el veneno penetre hacia el interior, hacia sus órganos internos más importantes (De Martino, 1971, p. 158; Magrini, 1994, p. 74).

La patología humoral de Hipócrates, revivida durante la época del humanismo, ejerció una enorme influencia no solamente sobre la interpretación del tarantismo de aquel periodo. A finales del siglo XVIII (p. ej. Cid, 1787), la base de algunas interpretaciones de peso, a menudo citadas en la literatura, aún la constituía el trastorno de la armonía entre los cuatro jugos fundamentales en el organismo del hombre (sangre, flema, bilis negra y bilis amarilla) y los diversos temperamentos que resultan de ella, causantes de que diferentes personas puedan verse afectadas en mayor o menor grado por el tarantismo al ser picados.

Algunos investigadores opinan que las consideraciones acerca del tarantismo llegaron a su punto culminante en el s. XVII. En efecto, es éste un periodo en el que toman nueva forma las teorías del ethos musical con raíces platónico-aristotélicas.

Estas teorías desempeñaron un papel destacado en la formación de la visión del tarantismo en su conjunto, y particularmente en la explicación de la función y el cometido de la música del tarantismo. Por otro lado, el tarantismo se convirtió en el ejemplo modélico de la aplicación práctica de la música terapéutica. Debido a su singularidad, fue ampliamente debatida por los numerosos teóricos de la época, que se movían entre los problemas de la llamada “iatromúsica”.



Tarenti verò certis quibusdam modulis vtuntur, quam Tarentellam ideò vocant, quod Tarentino affectu maxime arrideat; cui conuenit ferrè illa, quam in gura hic adiuncta erit incisam impressam vides.

Ddd 3 Te.

Athanasius Kircher *Magnes sive de Arte Magnetica*, Roma 1654

Uno de los más afamados pensadores que se manifestaron sobre la cuestión del tarantismo en aquel tiempo fue Athanasius Kircher. En un principio, Kircher sólo bosqueja el problema en su *Murgia universalis* del año 1650: en el Libro IX de esta obra (6) trata de manera general el fenómeno del tarantismo, entre otros ejemplos de aplicación curativa de la música (Kircher, 1650, II, pp.

218–223). Lo abordará más ampliamente y con mayor detalle en una obra algo posterior, *Magnes sive de arte magnetica*, de 1654. En la introducción al Capítulo VIII del Libro Tercero (7), Kircher ante todo localiza el fenómeno (principalmente en Apulia), y también hace notar el hecho de que los más afectados por la picadura son los habitantes del campo en el periodo de sequías veraniegas (junio–agosto); además trata de forma general los síntomas del mal, y entre otras cosas escribe: “Incluso los sacerdotes y las matronas más venerables se ven abocados a tal baile que pierden toda modestia y decencia, asemejándose a quienes tienen tendencia al delirio de bufones demoníacos, de perturbados” (Kircher 1654, p. 587). En los nueve subcapítulos siguientes el autor aborda una serie de cuestiones claves para el problema del tarantismo, examinándolas sobre todo desde la perspectiva de los principios teóricos de las actividades terapéuticas, subrayando repetidas veces la diversidad de las reacciones humanas, que están condicionadas no sólo por el temperamento individual de la persona, sino también por el tipo de veneno, que a su vez depende de cada tarántula (8). Entre los aspectos de la terapia tratados por Kircher encontramos también la música apropiada, citando ejemplos de tarantelas (con un breve análisis y atención particular a la relevancia del tono frigio y del hipodórico), y describiendo los instrumentos musicales empleados en su interpretación.

Aunque Kircher nunca asistió personalmente a casos de tarantismo (se valió únicamente de relatos y de descripciones que le enviaban sus hermanos jesuitas), dedica gran atención a este problema a causa de su interés por la magia y el misterioso magnetismo del universo. De Martino opina que “Kircher, igual que la gente de Apulia, consideraba auténticos los aspectos ideológicos del tarantismo. Las tarántulas de variado color, cantarinas o danzantes, que transmitían a las personas afectadas determinadas disposiciones o tendencias, eran para él tan reales como para la gente que creía en el tarantismo. Sin embargo, quería ser en cierto sentido un filósofo de estas relaciones, pretendía explicarlas a través del magnetismo, la iatromúsica y la patología «humoral»” (De Martino, 1971, p. 274). De Martino, quien en varias ocasiones habla negativamente –por decirlo con delicadeza– de los juicios de Kircher, reconoce en cambio que en la visión de éste el tarantismo conserva la integridad de fenómeno cultural, manifestada en la relación “crisis–curación–restablecimiento” (ibíd.).

El s. XVII no es sólo el periodo en el cual el interés por el tarantismo alcanza su cenit; en esta época es además cuando queda encuadrado en la categoría de enfermedad, debido a la influencia del desarrollo de las ciencias naturales. Un interesante escrito surgido en esos años es el trabajo de Gior-

gio Baglivi *De Anatome, Morsu et effectibus Tarantulae*, del año 1696. Su importancia quizá no resida tanto en lo innovador que resultara, sino más bien en la resonancia que alcanzó: en el s. XIX aún era a menudo leído como una obra clásica. Es por tanto una extensa enunciación de una autoridad médica. Baglivi dedica mucho espacio a la descripción de la propia araña, a su anatomía, su actividad, y también al veneno que segrega. A continuación expone 8 “historias”, casos clínicos no sólo de tarantismo, sino también de los síntomas observados en personas mordidas por otros animales venenosos, como víboras y escorpiones (Baglivi 1696). Este trabajo es un magnífico ejemplo del cambio que se operó en la manera de enfocar el problema del tarantismo bajo el influjo de las corrientes ilustradas. En realidad, desde la época de Baglivi hasta comienzos del s. XX el tarantismo fue examinado sobre todo como un caso médico; por su parte, la importancia de la música se convirtió en un problema de peso. En lo tocante a esta cuestión el mundo de la medicina se dividió en dos.

Quienes consideraban la música, y en concreto las tarantelas, como el único remedio adecuado para las personas que sufren picaduras de tarántulas, argumentaban básicamente que esta veloz danza es el único método para estimular el movimiento en los pacientes. El movimiento intenso debía por un lado evitar que se agarrataran los músculos afectados por el veneno, y por otro provocar una abundante sudoración que permitiera expulsar el veneno junto con el sudor. Los detractores del tarantismo, sin poner en duda la sensatez de estas razones, afirmaban que en este caso hay que hablar más bien de un tipo de psicosis, ofreciendo el sustancial argumento de que en muchos casos no se ha encontrado en el cuerpo de los pacientes ninguna huella de picadura, sino tan sólo síntomas generales. En una época posterior (desde mediados del s. XVIII) los partidarios de este campo médico se remitían a la opinión de François Boissier de Sauvages de Lacroix, autor de la primera sistematización nosológica, quien afirmaba que “*el tarantismo es una enfermedad endémica y sólo se observa en los aldeanos, gente crédula e ignorante, debida a una alteración nerviosa, como la melancolía y la ninfomanía, estando conforme en que tiene, como síntoma, un deseo excesivo de baile y de la música*”. Según Sauvages, estos enfermos utilizan como “herramienta” el sueño en el cual sienten la picadura (Castillo de Lucas, 1958, p. 328).

A finales del XVIII y comienzos del XIX, un problema típico en lo tocante al tarantismo lo constituía la cuestión de si realmente la música era lo que sanaba al enfermo. Los científicos contrarios al tarantismo, que sólo le daban crédito como elemento de una enfermedad —reducida dimensión atribuida por Sauvages (*Tarantismus Musomania*)—,

en realidad no sopesaron esta cuestión, e incluso a veces la menospreciaban. Los partidarios en cambio, tratando de aclarar y justificar empíricamente el propio fenómeno, se consagraron más bien a las observaciones y experiencias puramente médicas, lo cual provocó que se dieran de lado sus aspectos generales. Uno de los autores, don José Núñez (9), llega incluso a definir dos términos diferentes en su *Estudio médico del veneno de la tarántula...: tarantulismo* para el grupo de síntomas que se manifiestan a consecuencia de la picadura, y *tarantismo* para el conjunto de enfermedad y terapéutica con la aplicación de la cura musical (Núñez, 1864, p. 71).

La ciencia contemporánea ha recuperado la visión conjunta del problema. El primer investigador contemporáneo que lo hizo fue Marius Schneider. Su obra *La danza de espadas y la tarantela* es hoy día un clásico. Schneider considera la tarantela idéntica a la danza de las espadas, típica de Cataluña, aunque también popular en el resto de la zona mediterránea. Relaciona ambas danzas con los rituales de la fertilidad: Magna Mater, el primer elemento femenino, exige que en su fecundación participe el rayo (el relámpago o la lluvia), el elemento masculino divino, cuyo símbolo es la espada (Schneider, 1948, p. 36). Schneider encuentra numerosas maneras de aclarar cosmológicamente el sentido de estas danzas (10). La larga y complicada argumentación hecha por él conduce a la interesante conclusión de considerar la tarantela como uno de los numerosos ejemplos de música ejecutada en los rituales curativos de carácter fertilizante. Según el autor, hoy día las danzas de este tipo son sólo los restos que han quedado de sistemas anuales completos, condicionados por la periodicidad de la muerte y el renacimiento pasajeros. En el “sistema de correspondencias místicas” confeccionado por él, las enfermedades rituales —principalmente las psíquicas— son la expresión de la entrada en la peligrosa fase de la muerte, y por tanto el baile es el único método para encauzar al enfermo hacia la fase del renacimiento.

La idea del “sistema de correspondencias místicas” ya había sido esbozada por Schneider en uno de sus trabajos anteriores, dedicado a la simbología de los animales: *El origen musical de los animales. Símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, de 1946. En este trabajo, el autor destaca que en las culturas totémicas y pretotémicas se consideraba a muchos animales como seres místicos poseedores de gran sabiduría, ya que eran la reencarnación de antepasados humanos o de dioses protectores. Según Schneider, una persona perteneciente a una cultura superior piensa y sistematiza sus ideas con ayuda de signos abstractos o de símbolos, pero es distinto en las culturas primitivas, en las que tales ideas son “bailadas y cantadas”. El autor aporta un ejemplo de esta diferencia en el comportamiento: el hombre primitivo, cuando

quiere expresar una relación mística con una abeja, imita con la voz su zumbido, su vuelo con determinados movimientos (con el baile), e incluso emula su aspecto exterior. Por su lado, el hombre de la cultura superior esto último lo hace sin recurrir a la danza, sólo con la ayuda de un instrumento musical (un gong cuyo sonido recuerda el zumbido de la abeja), y con el color recrea la pigmentación del insecto; se limita a la interpretación musical: tocando el gong imita el ritmo del movimiento de la colmena, y consigue así dominar a los animales y con ello tener la posibilidad de dirigirlos (11). Por tanto “la participación activa del cuerpo está reemplazada por un instrumento. El hombre primitivo se vuelve abeja poniéndose a nivel de la misma, mientras que el hombre mago de las altas culturas, ordena a las abejas. En las altas civilizaciones el baile de las abejas es considerado como un molde artístico, un ballet, una forma estilizada que aún no ha perdido todo su valor de analogía mística y de eficiencia ritual, pero que carece del realismo primitivo y, por tanto, de acción directa sobre las abejas”.

El hombre, al formar parte inseparable del Cosmos, está sujeto a las leyes de unidad indivisible que lo rigen. Gracias a esto posee la propiedad de imitar los fenómenos de la Naturaleza, lo que consigue identificándose plenamente con el objeto imitado. Según Schneider, esta concepción dinámica del Cosmos claramente es a la vez filosofía, religión y ciencia aplicada, que conduce a la magia (en Varela de Vega, 1986).

Entre los trabajos contemporáneos dedicados al tarantismo, el más completo e interesante es *La tierra del remordimiento...*, de Ernesto de Martino (1961), que se apoya en el rico material empírico obtenido durante las diversas exploraciones sobre el terreno realizadas en 1959 en las inmediaciones de Salento (12), complementadas con profundas investigaciones históricas. De Martino ve el tarantismo como una especie de actividad social, que define como “instrumento cultural, creado por la sociedad ante los problemas existenciales del individuo” (13). Piensa que el tarantismo no es consecuencia de la picadura (aún cuando, claro está, a veces también puedan darse tales casos), sino que más bien debería ser entendido como una “construcción cultural”, cuyo propósito es que actúe simbólicamente en los momentos críticos de un trastorno psíquico difícil de dominar, que conduce a un estado neurótico. Se trata por tanto de una “subformación religiosa”, organizada entorno a un “exorcismo coréutico–cromático–musical” (14).

La terapia de danza–música–color se apoya en la plena identificación del tarantulado con la araña: “El tarantulado baila su danza de pequeña araña (la tarantela) como víctima poseída por la bestia, y como héroe que amansa a la bestia por medio de la música. Lleva a cabo una «identificación», «se

pierde» y «vuelve en sí», «se convierte en araña» y «baila la danza de la araña»”. En la primera fase del baile, el tarantulado realiza movimientos que imitan los del animal, y entre muchas cintas de colores elige la adecuada, la que se identifica con el color de “su” tarántula, o bien agarra una cuerda que cuelga de lo alto. Llegada después la fase de lucha y de superación de la crisis interior derrotando a la araña: “*Para matar o pisotear la tarántula hay que imitar la danza de la pequeña araña –la tarantela–. Hay que bailar a la vez que la araña; es más, uno mismo ha de convertirse en la araña que baila, hay que identificarse con ella por completo. Pero al mismo tiempo es necesario percibir el momento culminante en el que se le da a la danza de la araña el ritmo apropiado, se obliga a la araña a que baile hasta desfallecer, se la obliga a huir del pie que la persigue, se aplasta y pisotea con el pie que marca bruscamente el ritmo de la tarantela*” (De Martino, 1971, p. 81).

De Martino presta especial atención en su trabajo a la asociación del tarantismo con el culto a San Pablo, quien “sustituye” a la deidad de la araña, e interpreta esta relación como “*el resultado del conflicto entre el cristianismo y el paganismo*” (ibíd., p. 49). La capilla de San Pablo en Galatina (Apulia), dotada de un agua milagrosa, constituye el centro al que llegan multitud de tarantulados el día 29 de junio. Según reza la leyenda local, el mismo San Pablo, sanador y encantador de serpientes, queriendo recompensar a los neófitos que le daban cobijo, habría conseguido para ellos personalmente, “ante Dios y Jesús”, el poder de curar a las personas heridas por animales venenosos (ibíd., p. 130). Las peregrinaciones a Galatina y la devoción hacia San Pablo como parte integral del tarantismo se hallan registradas al menos desde comienzos del s. XVIII, pero fuentes anteriores de Salento ya informan sobre curanderos que se atribuyen consanguinidad con el apóstol: “*mujeres y comerciantes ambulantes que falsamente afirman proceder de la «Casa de San Pablo»*” (Gerolamo Marciano en De Martino, 1971, p. 131).

Las ideas de Schneider, y en especial la interpretación de De Martino, son discutidas por Gilbert Rouget en *La musique et la danse*. Llama la atención sobre el hecho, ya resaltado por sus antecesores, de que lo esencial del tarantismo (que él llama tarantulismo) es el trance de las personas, quienes a través del baile se identifican con el animal responsable de la enfermedad. Destaca que no es tan importante lo que los “picados” quieren expulsar, sino la manera en que lo hacen. Rouget trata el tarantismo como un ejemplo evidente de baile de obsesión. Según él, el tarantismo se encuadraría entre los cultos de posesión, sobre todo por la manifestación religiosa y los característicos cambios de

comportamiento de la persona “picada”, que se identifica con la tarántula.

Al contrario que en los exorcismos, opina Rouget, en el caso de las obsesiones no se expulsa a la deidad responsable de esta obsesión, sino al contrario: “*la deidad proporciona al picado formas de combatir (o librarse de ella) una enfermedad real o imaginaria, cosa que éste consigue identificándose con aquella*”. “*En relación a los cultos de posesión, en el que la dimensión terapéutica es importante, los comportamientos histéricos no constituyen por sí mismos los trastornos que se quiere curar, sino remedios para trastornos más profundos que el enfermo sufre. Por tanto, debería verse la posesión como una terapia de la adversidad, que se expresa mediante una historia institucionalizada, lo que podríamos definir como una socialización de la histeria*”. “*En el tarantulismo, música y baile no tienen como objetivo curar al enfermo de su histeria; al contrario: le proporcionan un pretexto para comportarse en público de forma histérica*”, lo cual tiene lugar según un modelo reconocido socialmente (Rouget, 1990, pp. 296-308) (15).

Al tratar esta interpretación del tarantismo, Rouget hace referencia básicamente al concepto apuntado por De Martino. Apenas habla de las afirmaciones de Schneider, haciendo tan sólo mención de su principal trabajo dedicado al tarantismo, pero olvidando *El origen...* Debemos recordar de paso que ya Curt Sachs definió el tarantismo como “*estado de posesión delirante*” en su *Historia de la danza* (Sachs, 1938, p. 134).

LA ARAÑA EXTIENDE SU RED

No se puede decir que el tarantismo sea sólo una “rareza” de la región de Apulia, pues se da también en otras zonas mediterráneas. En Cerdeña se registra una de sus variantes, el argismo (De Martino, 1971; Giannattasio y Coppo, 1989), y algunas fuentes hablan de fenómenos similares en Mallorca (Cayetano Soler, en Cid, 1787, p. 287).

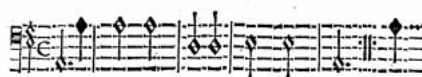
La literatura dedicada a la cuestión del tarantismo en la Península Ibérica parece indicar que allí apareció bastante tarde (hacia mediados del s. XVIII), intensificándose rápidamente y alcanzando su momento culminante en la segunda mitad del XVIII y en la primera del XIX. Este fenómeno, observado por aquel entonces sobre todo en La Mancha y, en menor medida, en Extremadura y Cataluña, fue de poca duración. ¿Se trataba tan sólo de un eco del ya entonces famoso tarantismo italiano?

El caso de “picadura” aparecido en Daimiel y citado al comienzo, fue uno de tantos, similares o incluso casi idénticos, de los ejemplos observados en La Mancha a comienzos de los años ochenta del s. XVIII, cuando más se había intensificado su

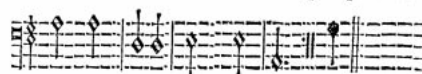
presencia. Las numerosas informaciones de este tipo de sucesos fueron el motivo de que se emprendiera una minuciosa investigación a cargo de una comisión creada especialmente a tal efecto. A los documentos sobre las indagaciones iniciadas por dicha comisión el 11 de agosto de 1782 y realizadas en diversas poblaciones de La Mancha, incluidos en el *Expediente de la tarántula*, se les adjuntó el correspondiente comentario de la Junta Gubernativa de Medicina el 2 de agosto de 1787, y en última instancia el 14 de noviembre de 1807. Parece que el principal problema con el que se topó la comisión no fue tanto el de esclarecer las causas epidémicas de tal cantidad de picaduras, sino más bien el de verificar la validez del desenfadado baile y del uso de la música. En el comentario se afirma “*que la musica, cuya nota consta a los polios 87 y 88, es un poderoso antidoto contra la mordedura del referido insecto*” (anteriormente se había hablado de un “insecto llamado tarántula”) (*Expediente...*, comentario del día 14-11-1807).

194 LIB. III. MYNDI SIVE CATENE MAGN. PARS VIII.

Tarantella.



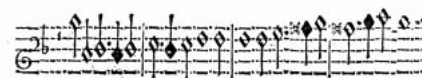
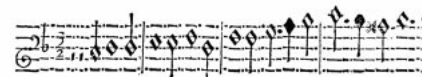
Si replica più volte.



Ritornello.

Aliam melodiam hic Neapoli mihi transmissam adiungo, quam veram Tarantellam dicunt; ego tamen re bene examinata, præcedentes modulos ob Semitonia frequenter intercurrentia, vti etiam diminutiones notularum, & tonum phrygium, commodiores iudico *πρὸς τὰς ἰατρικὰς ἐπιχρησάμενος*; adiungam tamen eam hoc loco, ne quicquam eorum, quæ in hoc libro desiderari possunt, obmittere videamur.

Tono hypodario



Atbanasius Kircher *Magnes sive de Arte Magnetica*, Roma 1654

La tremenda epidemia de tarantismo de los años ochenta del s. XVIII, y la manera bastante febril de proceder por parte de las autoridades en este asunto, despertaron también el interés de numerosas eminencias de la medicina española. Parece ser que aquel brote de tarantismo en España pudo seguramente sorprender a los médicos de entonces, quienes hasta ese momento sólo conocían el problema por la teoría. Ningún autor menciona trabajos que revelen la existencia de tarantismo anteriormente en la Península, y la literatura médica española del s. XVIII (y posterior) dedicada al tarantismo se apoya sobre todo en las obras de autores que investigan el fenómeno de Apulia, y en otros trabajos extranjeros que tratan el problema general de las picaduras de animales venenosos.

En 1785 ya fue publicado un trabajo de don Manuel Irañeta y Jáuregui, “académico de Número de la Real Academia Médica Matritense”, médico de los Reales Hospitales del Cuartel General de San Roque: *Tratado del tarantismo ó enfermedad originada del veneno de la tarántula...* En la introducción el autor destaca que “*el Tarantismo ó picadura de la Tarántula, es tenido hoy de muchos como un ligero mal*”. Pero siendo un médico que ha entrado en contacto directo con este mal, considera una obligación el presentar sus síntomas básicos, por lo que examina con detalle cómo se manifiesta y se desarrolla la enfermedad en seis soldados hospitalizados en los años 1780-82 (Irañeta y Jáuregui, 1785).

Dos años después, el mismo año en que la Comisión designada para La Mancha cerraba sus indagaciones, aparecieron en España dos trabajos que iban a tener gran significado en posteriores investigaciones. El autor del primero es don Bartolomé Piñera y Siles, académico de la Real Academia Médica de Madrid, quien ya en el título deja claro que el fenómeno constituye una novedad en el panorama médico español: *Descripción histórica de una nueva especie de corea, ó baile de San Vito, originada de la picadura de un insecto...* El trabajo es un metucioso y detallado informe sobre el proceso curativo de un chico de 14 años hospitalizado en julio de 1787, que fue sometido a diversos tratamientos, entre ellos la terapia musical (Piñera y Siles, 1787).

El también académico de la Real Academia Médica Matritense y médico titulado, don Francisco Xavier Cid, es el autor del segundo trabajo: *Tarantismo observado en España...* Esta amplia obra, con más de 300 páginas, fue voz autorizada en el tema y, junto al trabajo del médico italiano Baglivi, se convirtió en argumento de peso para una de las partes del conflicto surgido también en los círculos médicos españoles. Cid examina con amplitud la literatura europea aparecida hasta entonces, y además cita 35 ejemplos de terapia musical (con resultados positivos en su mayoría). Estos datos los obtuvo en 1783 gracias a la correspondencia mante-

nida con médicos locales, principalmente de la zona de La Mancha (16).

Los datos publicados por Cid y por otros investigadores, así como el propio *Expediente de la Tarántula*, indican que el tarantismo español adopta una forma algo distinta a la del tarantismo italiano. La diferencia básica es el hecho de que en España los afectados son principalmente hombres, mientras que las descripciones de los casos de Apulia en el mismo periodo temporal a menudo se refieren a mujeres. Es difícil establecer una relación entre los detallados datos españoles del s. XVIII y las observaciones contemporáneas; sin embargo, debemos tener en cuenta el apunte hecho por De Martino en el sentido de que el auténtico latroductismo (por el veneno de la *Latroductus*) afecta sobre todo a hombres que trabajan en el campo, mientras que el tarantismo ataca principalmente a mujeres jóvenes: entre los 37 tarantulados observados por su equipo había 32 mujeres (el 89% de los estudiados) (De Martino, 1971, p. 65) (17). En España la proporción es al contrario, pues los casos de mujeres “picadas” son muy escasos. *El Expediente...* refleja únicamente ejemplos de enfermos varones, y en los informes reunidos por Cid las mujeres sólo protagonizan 2 casos de tarantismo entre los más de 30 incluidos (18). Es interesante anotar el hecho de que uno de esos dos sucesos esté considerado como el primero de todos (tuvo lugar en 1756, en la localidad de Miguelturra), y que a pesar de la acción de la música interpretada por Antonio Muñoz, la mujer afectada, Josefa Martín, enloqueció, injuriaba a todo el mundo, y hubo de ser encerrada. El segundo caso fue todo un acontecimiento, ya que afectó a un muchacho y a una mujer a la vez. Ocurrió en 1782, un año en el que este tipo de afección fue especialmente abundante: entre primeros de julio y últimos de agosto, en La Mancha se registraron al menos 20 “picaduras”.

Es curioso que en La Mancha, al igual que en Apulia, se observe una concentración geográfica de este fenómeno: una gran mayoría de los casos descritos tienen lugar en unas pocas localidades (Daimiel, Manzanares, Almagro, Valdepeñas, Infantes, Moral de Calatrava), situadas en un radio de unos 20 km (19). Sin embargo, cada “picadura” tiene en realidad un carácter individual, y ninguno de los documentos hace referencia a ningún tipo de peregrinación ni agrupación de tarantulados. Hay que señalar también que en la danza del tarantismo de Apulia, incluso en la actualidad (20), tiene gran importancia el sumergirse en agua y echársela por encima (21), y siempre fue especialmente apreciada el agua de la fuente ubicada en la “casa de San Pablo”. Por su parte, en los informes de La Mancha, escrupulosamente registrados, no hay ni una sola alusión a algo similar a Galatina, algún centro de curación situado entorno a alguna fuente,

y ni tan siquiera al uso de agua sanadora por parte de los tarantulados.

De las observaciones de De Martino se desprende que el tarantismo es un fenómeno periódico, según la estación del año. Aparece en verano, y las peregrinaciones taránticas son organizadas en los días del santo patrón (que se celebra el 29 de junio), debido seguramente a la fuerte relación entre el tarantismo y el culto a San Pablo existente en esta región. Según De Martino, *“una gran mayoría de los tarantulados mantiene conversaciones con voces imaginarias, que serían las voces de las tarántulas o de San Pablo”* (De Martino, 1971, p. 116). Estas conversaciones tienen lugar durante el sueño en el que se sume el tarantulado agotado por la danza. En su visita, el santo fija la fecha del siguiente encuentro, la duración de la sesión, a veces incluso entra en pequeñas discusiones con el tarantulado (p. ej. acerca de las fechas), se pone a su servicio, o bien trata de imponer sus propias órdenes (ibíd., pp. 81 y 119) (22). Los tarantulados, que peregrinan o que bailan en las casas, procuran “retomar” con cierta regularidad el contacto con el santo, aún cuando muchos de ellos no puedan afrontar tan a menudo como sería menester los altos costes que conlleva la organización de una “sesión” (23).

La comparación de ambas versiones del tarantismo desde la perspectiva de las fechas en que aparece revela claras divergencias cuyo fundamento es el propio contexto de los casos analizados. De Martino describe la regularidad —registrada en época contemporánea— de las conductas perpetuadas en el marco de un “sistema mítico-cultural” (esto es, el tarantismo), como “la picadura de tarántula sufrida en el periodo de las cosechas estivales”, y que “regresa cada año para ser exorcizada mediante el baile, la música y los colores” (ibíd., p. 70). La periodicidad por él observada se refiere sobre todo al mencionado “exorcismo” (24).

Por su parte, en el tarantismo ibérico del s. XVIII, sin formalizar ni institucionalizar, las “primeras picaduras” constituyen precisamente la razón de llevar a cabo una “curación” inmediata, que por lo general no suele ser retomada (25). A pesar de tal diferencia, también en esta versión del tarantismo se pueden observar al menos dos interesantes regularidades que apuntan a la periodicidad del fenómeno: casi todas las picaduras de La Mancha se dan en los meses de verano, de junio a agosto (26), y por otro lado alrededor del 30% de las picaduras fechadas con exactitud coinciden con la fase de luna llena (27). También parece digno de ser apuntado el hecho de que probablemente una gran mayoría las “picaduras” (si es que no todas) tienen lugar durante el sueño, algo sobre lo cual los mismos pacientes llamaron la atención en muchas ocasiones (28).

La ausencia de registros médicos de casos de tarantismo anteriores a los fechados a mediados del s. XVIII no es prueba suficiente de que justo en esa época surgiera en tierras ibéricas por primera vez. Sin embargo, debemos prestar atención al hecho de que los ejemplos registrados desde finales del s. XVIII son casos aislados, y en época posterior se constatan principalmente tarantulados hospitalizados. La terapia musical que les es aplicada tiene un carácter más bien experimental, no el de querer probar las posibilidades de aplicar métodos conocidos por una tradición local.

Al contrario que el italiano, el tarantismo ibérico no halló una formalización clara en el culto de la religión católica, y en el folklore son también bastante escasas las huellas dejadas por el tarantismo. Entre los muy poco habituales ejemplos en los que la cultura popular, más que la tradición folklórica, hace alusión al tarantismo, se cuenta la siguiente canción:

*“Era un labrador
que al campo salió,
y allí le picó, y allí le picó,
le pico la taran tarantuela,
le picó, le picó”.*

Este le picó, le picó, se sigue cantando hasta quedarse el cantador sin aliento; luego el cantador vuelve a tomar aire, y de un tirón repite el versillo, y así horas y horas (Castillo de Lucas, 1958, p. 331).

Tenemos también este popular zapateado de la zarzuela *La Tempranica*, de J. Romea y Giménez:

*La tarántula es un bicho **mu** malo,
No se mata con piedra ni palo,
Que **juye** y se mete por **tós** los rincones
Y son **mu malinas** sus picazonas.*

*¡Ay **mare!**, no sé qué tengo
Que ayer pasé por la era
Y ha **prinsipiao** a entrarme
Er má de la **temblaera**.
Zerá c’a mí ma picao
La tarántula dañina
Y estoy **toico enfermao**
Por su sangre tan **endina**.*

*¡**Ze** coman los **mengues**
Mardita la araña
Que **tié** en la barriga
Pintá una guitarra!
Bailando se cura
tan hondo **doló**.
¡Ay! ¡**Mal** haya la araña
que a mí me picó!*

*No le temo a los rayos ni balas
Ni le temo a otra cosa más mala
Que me hizo mi **pare** más guapo que **er** Gallo;
Pero a ese bichito que lo parta un rayo.*

¡Ay **mare** yo estoy malito.
Me están entrando unos **suores**
Que **mian dejaito** seco
Y **comío** de picores!

Zerá que á mí me ha **picao**
La tarántula dañina,
Por eso me **quedao**
Más **dergao** que una sardina.

(Castillo de Lucas, 1958, pp. 330-331) (29)

Cid, quien define La Mancha como la Apulia española (“la Pulla española”), subraya que en la tradición local no existe un conocimiento adecuado de la música con la que se cura a los tarantulados: “muchos picados murieron porque no había nadie que tocara la tarantela, o porque quien la podía interpretar llegó muy tarde, pero los músicos locales ya han tomado la decisión de aprenderlo” (Cid, 1787, pp. 288-289).

LA TARANTELA: EL BAILE DE LA TARÁNTULA

Los documentos del *Expediente de la Tarántula* son detallados informes de la cuidadosa investigación a la que fueron sometidos todos los participantes en los acontecimientos estudiados. De las narraciones referentes al suceso de Daimiel citado al comienzo se desprende que, una vez curado, los testigos oculares debieron transmitir informaciones bastante coherentes al enfermo Manuel Córdoba, quien fue interrogado en primer lugar por la comisión. En su relato había detalles que por fuerza tuvo que conocer a través de otras personas, pues en el momento en que esos hechos sucedían él yacía en cama, postrado por la debilidad que la enfermedad le causaba. Su versión de los acontecimientos parece admirablemente congruente. Sin embargo, se diferencia de manera bastante importante de lo relatado por el médico, por el propio músico, o por otras personas que tuvieron una participación decisiva en el suceso. Según el paciente, el médico no le atendió personalmente de inmediato y tan sólo aconsejó que se le confesara rápidamente; cuando ya lo hubo reconocido, afirmó “que le iba a entrar una enfermedad mui peligrosa”, y entonces ordenó que se le administrara una lavativa y se le dieran bebidas calientes (*Expediente...*, fol. 5-6v).

Desde la perspectiva de aquel doctor, don Mariano Candela, los hechos parecen diferentes. Explica que en efecto recomendó la confesión antes de ver al paciente, pero lo hizo siguiendo las sugerencias de las personas que le trajeron la noticia, según las cuales el enfermo seguramente moriría antes de que el médico llegara hasta él. Pero cuando llegó se enteró de que al paciente lo había despertado un dolor en la zona del cuello, similar al que se sufre por una mala postura adoptada duran-

te el sueño. Una vez espabilado, el enfermo tuvo la impresión de que algo andaba sobre su tripa, y tenía las piernas frías. Ignorando la posibilidad de una posible picadura (sobre lo cual no se habló entonces con claridad), pero teniendo en cuenta el hecho de que el paciente había ingerido una gran cantidad de pepinos la noche anterior, el médico recetó un remedio apropiado para ello (*Expediente...*, fol. 13-16v).

Con este panorama, resulta muy interesante la narración hecha por el pintor y músico local Fulgencio Martín Negrillo, a quien se pidió ayuda cuando la situación se hizo crítica. Según cuenta, “hallandose en la villa de Manzanares el día de la Virgen del Carmen del presente año observó a una multitud de Gentes, que iban azia el Hospital y preguntado la Causa, le expresaron, que a un Segador forastero le havia picado la tarantula, e hiva a vailar”. Se unió al gentío y fue testigo de cómo un hombre ya moribundo, bajo el influjo de una música llamada tarantela e interpretada a la guitarra por un tal Vicente, empezó primero moviendo los dedos, luego los brazos y las piernas, y finalmente se ponía a bailar. Después se sintió mejor. Por esos días algo idéntico le sucedió a otro habitante de Manzanares. Fulgencio le pidió a Vicente que le enseñara a tocar esa música. Tomó unas lecciones, y al volver a Daimiel contó a sus amigos lo que había ocurrido. Al parecer, una de las personas que oyó lo relatado era el mencionado señor Córdoba, quien al darse cuenta de que los síntomas de su enfermedad se parecían a los que había oído narrar al músico, fue el primero en sugerir que quizá se tratara de la picadura de una tarántula, y aconsejó llamar a Fulgencio. Éste dejó a medias la comida, cogió su guitarra y se dirigió a casa del afectado. Por el camino se encontró a los familiares del señor Córdoba, que corrían a buscar al doctor, ya que el estado del enfermo era cada vez peor. El músico los hizo volver atrás, pues en su opinión primero se debía comprobar si se trataba de una picadura de tarántula. En efecto, resultó que cuando comenzó a tocar en casa del señor Córdoba éste se recuperó, por lo cual se consideró que el diagnóstico era correcto, y en consecuencia se siguió aplicando esta terapia (*Expediente...*, fol. 7-9).

¡PUES TOCA LA TARANTELA!

La historia de Manuel Córdoba revela varios hechos fundamentales que aclaran en qué grado estaba extendido el fenómeno del tarantismo en España. A pesar de ser un año y una zona de excepcional abundancia en casos de “picaduras”, tanto el hecho de crear una comisión para observar la epidemia de enfermedades, como las poco decididas acciones de los propios implicados en los acontecimientos, parecen indicar que en 1782 este fenóme-

no aún no era de dominio público. Pero por otra parte, en las narraciones registradas se pueden encontrar pequeños detalles que más bien demostrarían que el fenómeno del tarantismo, si bien quizá no estuviera entre los hechos de la vida diaria, no debía resultar en absoluto algo extraño para la comunidad local (al menos no para todos sus miembros), investigada por la comisión superior.

Los acontecimientos descritos en el *Expediente...* muestran que el papel del músico pasa a un primer plano, por delante del médico, no sólo en la acción terapéutica, sino también en el diagnóstico. El reconocimiento llevado a cabo por el músico se basa en la interpretación de las notas adecuadas en presencia del enfermo y en observar su reacción: si el paciente comienza a moverse, significa que ha habido picadura de tarántula; si no responde, ni siquiera ante varias versiones de la tarantela, aparece la sospecha de que se trata de otra enfermedad, y entonces se deja al paciente en manos de un médico. Otro método para establecer el diagnóstico, utilizado con menor frecuencia, era interpretar la tarantela delante de la propia araña. Esta tarea presentaba ciertas dificultades, ya que había que encontrar y capturar la araña responsable de la picadura. Se la metía en un recipiente y se observaba cómo reaccionaba a la música, tras lo cual se procedía de igual manera que en el método anterior. Si la tarántula comenzaba a bailar esto se consideraba un efecto positivo (30). En ambos casos no era sólo el diagnóstico de la dolencia lo que se trataba de precisar, también se pretendía encontrar un antídoto adecuado: la música apropiada (31).

Con el tiempo, y una vez conocida la terapia, los mismos “picados”, o bien sus familiares o vecinos, decidían qué forma de curación era la apropiada y llamaban al músico. Sin embargo, ocurría a veces que su diagnóstico no era correcto, o que los músicos no estaban lo suficientemente versados en los secretos de este original arte; sea como fuere, la cuestión es que en varios de los casos recogidos quedaron documentadas pruebas terapéuticas sin éxito, alguna de las cuales acabó con la muerte del paciente. En los años 1750–60, un músico local cuyo nombre se desconoce probó por tres veces sus conocimientos terapéuticos en Moral de Calatrava. Él mismo reconoce que su primer paciente murió debido a que aún no sabía tocar bien. Desafortunado fue también el resultado obtenido en Miguelturra por Antonio Muñoz en 1756, ya que la enferma tratada se volvió loca (32).

El caso del señor Córdoba, incluyendo la historia narrada por el músico local Fulgencio Martín Negrillo, también ilustra el proceso y el camino seguido por el tarantismo en su divulgación. Un fenómeno que los médicos conocían por una literatura abundante, fue sin embargo divulgado en la práctica básicamente por los músicos: en definitiva, la

existencia del tarantismo no habría sido posible sin la música. Gracias a los documentos reunidos en el *Expediente...*, y en parte también gracias a las diligencias de Cid, se puede seguir el camino de la tarantela durante unos 30 años en las mencionadas localidades de La Mancha. El panorama de esta reconstrucción, que por supuesto no es completo pues en numerosos casos no quedó anotado el nombre de los músicos, resulta interesante aunque se presente de una manera típica en la tradición oral: los músicos aprenden unos de otros.

Sin contar a Antonio Muñoz (cuyo primer intento fracasó –en Miguelturra en 1756–, ya que la paciente enloqueció), del cual no tenemos datos posteriores acerca de sus prácticas, el primer músico conocido en la región por sus intervenciones en este campo fue el intérprete de vihuela Nicolás Milánés (33), de Valdepeñas (curaciones en 1760, probablemente en 1768, y dos en 1771). Tras su muerte (34), el vicario del Colegio de los Trinitarios Descalzos, en la localidad de Valdepeñas, dirigió en 1782 la terapia en un difícil caso de tarantismo “doble”. El guitarrista fue Tomás Antonio Martín Pardo (35), de Moral de Calatrava, que aprendió la tarantela de Nicolás, y sobre el cual comentaba uno de los dos jóvenes a quienes curó en 1782 que “sabe tocar magníficamente”. Juan Asensio fue entonces su ayudante. Don Tomás relata de buena gana cómo aprendió esa música, y habla de su encuentro con Nicolás, quien 5 ó 6 años antes (en 1776 ó 77) visitó Moral de Calatrava. Al conocer los sucesos de Valdepeñas, don Tomás aprovechó la presencia de Nicolás y le pidió que le enseñara la tarantela. En 1780 enfermó un vecino de Moral (36), y don Tomás, junto con el abogado local don Diego de Botella, que le acompañó al violín (37), decidieron probar la tarantela con el afectado. La cura fue un éxito, así que más adelante lo intentaron también con otras melodías. Sus tentativas encontraron la aprobación general, con lo cual don Tomás constató que la tarantela era un magnífico invento, y que sería recomendable darla a conocer al mayor número de músicos de las localidades cercanas. Como hombre experimentado en el tema de los “picados” (están documentadas terapias aplicadas por él en los años 1780, 1781 y 1782), opinaba que, con la misma eficacia que la tarantela, podía actuar “*qualquier son active del mismo Compás, y puntos de la tarantela que son el dos, tres, quatro, patilla y cinco tocados a manera de folias con mas actividad*” (*Expediente...*, fol. 66v).

A mediados de los años 60 (se supone que en 1766) tuvo lugar el primer caso de picadura en Manzanares (*Expediente...*, vol. 21). En aquella ocasión la cura corrió a cargo del anciano José Pérez Lorenzo. Nada se sabe sobre sus logros posteriores, pero es seguro que enseñó a tocar la tarantela a Vicente Clemente, quien a su vez dio leccio-

nes a Fulgencio Martín Negrillo de Daimiel, al cual ya conocemos por los acontecimientos de 1782. Vicente, al igual que don Tomás, también afirma que realizó numerosas pruebas con la tarantela y observó las reacciones de los enfermos, aprovechando el hecho de que “ha tocado a todos los picados”. En sus comentarios muestra una curiosa descripción de la danza: sin levantarse de la cama, los enfermos movían primero los dedos de las manos, después los pies, y finalmente todo el cuerpo, “*que parecía, que les movía Cosa Sobre natural*”. En las experiencias de Vicente, el baile más largo había durado cinco días, y el más corto “sólo” dos (*Expediente...*, fol. 30–30v).



Twardowski en la Luna, ilustración de J. Kossak en “Tygodnik ilustrowany”, 1862, t. 6, s. 256

En los documentos se citan los nombres de otros muchos músicos, cuyas experiencias tuvieron mayor o menor éxito. Entre ellos está la curiosa figura de un músico ambulante ciego que se encontraba en Almagro, donde llevó a cabo una terapia a finales de julio de 1782. La comisión investigadora lo halló en Almagro cuando llegó un mes después, y gracias a ello su narración también aparece entre los documentos. En su conversación con la comi-

sión, el mencionado ciego, llamado Diego Josef Recuero, se lamentaba de que los lugareños, sobre todo las mujeres, de ningún modo querían entender que su música podría curar al enfermo Manuel de Puentes. El caso es que cuando las mujeres vieron que el enfermo, a quien se le habían administrado ya los santos sacramentos, con la música comenzaba a moverse de extraña manera, se asustaron de pensar que su estado podría empeorar rápidamente, por lo que le arrebataron al músico su guitarra y lo echaron de casa. Al día siguiente lo volvieron a llamar, pero no lo dejaron pasar a ver al enfermo y se quedó en el patio. Por si acaso le trajeron una tarántula para que probara con ella, y el ciego tocó para la araña. Entonces una de las mujeres abrió la puerta de la habitación en la que se encontraba el enfermo y llamó al ciego, y Manuel de Puentes empezó de nuevo a moverse en cuanto escuchó los sonidos que llegaban desde el exterior. Finalmente la cura terminó con éxito tras las 16 horas que duró. Quizá podría haber sido más corta, pero según cuenta el cirujano local, quien hizo de asistente en la misma (la primera vez que asistía a tal hecho), él mismo animaba al ciego para que hiciera algunos cambios experimentales de música. Las reacciones del “picado” a tales cambios eran características: se detenía, se caía, se desorientaba en el baile.

Diego Josef Recuero subraya que conoce varios tipos de tarantela, con las cuales incluso ha hecho pruebas. Conoce también la tarantela local, y aunque por supuesto los afectados de picadura bailan al oírla, en su opinión se pierden con ella dos o tres días de curación, y considera que sin duda se obtienen mejores efectos con su tarantela (*Expediente...*, fol. 40–42v). ¿Cómo era la música que usaba el ciego Recuero con los enfermos?

La música documentada en el *Expediente...* muestra tres tipos de tarantela (de las localidades de Manzanares, Almagro y Moral de Calatrava), con sus variantes. Aunque en estos registros se pueden encontrar pequeñas diferencias (que muy probablemente sean consecuencia de las interpretaciones individuales de cada uno de los músicos locales), básicamente son todas ellas iguales. El compás característico es el de 6/8 y ritmo ternario con anacrusa. Efectivamente parece que, tal y como sugería don Tomás, el factor melódico (la melodía) cumple aquí un papel secundario, y es el aspecto métrico-rítmico lo más importante. Una fórmula de tres corcheas aparece en alternancia con un grupo de negra-corchea, lo que transforma el carácter de la melodía de monótonamente impetuoso en saltarín. Llama la atención la cuarta ascendente inicial que se repite en cada uno de los ejemplos, no apoyada después por ningún movimiento melódico de mayor intensidad; la melodía se detiene alrededor del sonido obtenido, o bien

vuelve al sonido del comienzo. Esto le confiere, junto a la tendencia a la anacrusa y al acento en el primer sonido del tiempo, un curioso efecto de “impulso” intenso. Las líneas melódicas de los ejemplos anotados, contenidas dentro del rango de una octava, recuerdan en general al movimiento regular de un péndulo, aunque están dirigidas de diferentes maneras: habitualmente siguen una línea recta, pero en unos casos las desviaciones son más amplias y en otros lo son menos. En las líneas melódicas dirigidas de manera más amplia dominan los pasos de segundos, mientras que en las melodías más estables se obtiene un efecto similar de “cercanía” de sonidos mediante las numerosas repeticiones, a veces sustituidas por figuras con sonido auxiliar. Estas pequeñas modificaciones melódicas que aparecen entre estrechos límites pueden ser un indicativo del ya mencionado individualismo de los músicos, pero también hay que recordar que la interpretación de la tarantela es una interacción de varias horas entre la música y el baile del enfermo, y por tanto una melodía “más tranquila” o más dinámica puede ser un factor variable.

El análisis de los textos antiguos que contienen escritos con notaciones de la tarantela podría proporcionar interesantes resultados. Una prometedora señal para este tipo de análisis puede ser el hecho de que, mientras las eminencias de la medicina buscaban a tarantulados entre la población agrícola de La Mancha, la tarantela como pieza musical ya era conocida e interpretada en los salones españoles desde hacía mucho tiempo (38).

Prueba de la popularidad de la tarantela es su presencia en los cuadernos musicales de uso familiar, como la anónima recopilación, de hermoso título, *Libro de diferentes cifras de guitarra escogidas de los mejores avtores*, de 1709 (Biblioteca Nacional, Madrid, M.811, pp. 126–127). La Biblioteca Nacional de Madrid conserva también otro interesante texto, fechado a comienzos del s. XVIII (Biblioteca Nacional, M. 1250). Es también un manuscrito anónimo, titulado *Piezas para clave*, que contiene populares formas musicales típicamente españolas (fandango, contradanza, etc.). Entre las piezas aparecen tres versiones de la *Tarantela* (fol. 11v–12) muy similares (por no decir idénticas) a las tres primeras obras (de un grupo de 11 (39)) apuntadas por Cid. Según él, la segunda en el orden (en su colección) es la tarantela de Apulia, y la tercera está entre las que “*se utilizan en diversas partes de Italia*” (Cid, 1787, pp.16-17).

En el contexto de las versiones comparadas de la tarantela y del intento por encontrar el remedio aplicado por el ciego, aparece un interesante enigma: resulta que la primera versión de tarantela citada por Cid, idéntica (al igual que las anteriores (40)) a la primera de las recogidas en *Piezas...* (po-

pulares por tanto), fue según Cid la interpretada por “el Ciego Recuero de Almagro”. Pero ni este ejemplo de tarantela ni ningún otro de la pequeña colección de Cid aparecen en el *Expediente...* ¿De dónde sacó el autor este ejemplo?

Cid aprovechó los documentos contenidos en el *Expediente...* En ellos basó en gran medida su obra (41), publicada en 1787, cinco años después de los acontecimientos analizados en el *Expediente...* ¿Tuvo acceso a las transcripciones que tan sólo en 1807 aceptará oficialmente el Colegio de Médicos, y que se encontrarían en los folios 87 y 88? Hoy día faltan esos folios entre los documentos reunidos en la carpeta del *Expediente...* Tanto el comentario de 1807 como las notaciones están en hojas sueltas, sin numerar. Tres variantes de tarantela están anotadas en una de las caras de una hoja con pentagramas en ambos lados. Se conserva el título de *Tarantela* (o *Tarantelas*) y la numeración de los ejemplos del 1 al 3 con las correspondientes informaciones acerca del lugar de procedencia. Si esta hoja es original entonces sería el folio 87. ¿Qué ocurrió con el 88? A decir verdad, junto al segundo de los ejemplos se puede ver esta nota: “de Almagro”; pero, como ya hemos dicho, no es ésta la misma tarantela que la interpretada por el ciego Recuero según la identificación hecha por Cid. En ese caso, ¿estaba la transcripción de la obra del ciego en la hoja siguiente? ¿Cómo sonaba la pieza? Recuero afirmó que su tarantela era distinta a la interpretada por los músicos locales; por su parte, tres tarantelas de la carpeta del *Expediente...* muestran gran parecido entre sí, pero se diferencian de la tarantela asignada por Cid al ciego, que es idéntica a la tarantela popular. Desgraciadamente, Cid no menciona la fuente de sus ejemplos, pero si no se equivoca, habría que otorgar un gran significado al papel del ciego, no sólo como músico, sino también como viajante que trae novedades al folklore local.

La aclaración de esta clase de hechos en el futuro puede tener una importancia considerable en la interpretación del tarantismo español.

EN LA RED DE LA ARAÑA

De Martino considera justificado el buscar paralelismos del fenómeno del tarantismo “dentro de las culturas iniciáticas y orgiásticas grecorromanas, así como en sus equivalentes africanos que en cierto sentido pertenecen a la civilización mediterránea” (De Martino, 1971, p. 210). Al advertir las analogías con el mundo antiguo, este investigador llama especialmente la atención sobre el simbolismo de las picaduras y los balanceos, subrayando también el papel de la “katharsis” musical (abundantemente documentada en este material), que tiene una es-

pecial “*aplicación en el caso de los trastornos somáticos, psíquicos y morales, en estados de posesión por deidades, demonios, espíritus de los muertos y héroes*” (ibíd., p. 245).

Recurrir a los mitos y la tradición “afromediterránea” quizá también pudiera arrojar luz sobre el problema del tarantismo en territorio ibérico. Las dimensiones del presente artículo no permiten tratar con mayor amplitud estas cuestiones; sin embargo, quisiera señalar ciertas observaciones que en mi opinión hacen necesario un análisis más extenso de las características simbólicas de la propia araña, que ponen de manifiesto su papel en el tarantismo.

Entre las figuras míticas que se citan en la literatura, la principal es la princesa lidia Aracne, quien “*tan bellamente tejía que ni la misma Atenea podía competir con ella. Cuando se le mostró a la diosa un manto tejido por Aracne, con escenas de juegos amorosos en el Olimpo, Atenea intentó en vano encontrar en ellas algún fallo. Llena de ira, desgarró la labor de Aracne, y cuando ésta, asustada, se quedó colgando de una viga, Atenea la transformó a ella en una araña –la criatura que más aborrecía– y la cuerda en una telaraña, por la cual trepó Aracne para ponerse a salvo*” (Graves, 1982, p. 98).

Este mito nos presenta el principal aspecto de la araña: su capacidad para tejer telarañas. Por ello este animal es visto simbólicamente como “hilandera” o “tejedor”, y en consecuencia como “tejedora del destino del hombre, creador, gran tejedor del mundo de los sentidos, que garantiza el orden en el Cosmos” (42), “la Araña Lunar” (Wiercński, 1995, p. 200) (43).

Si miramos el relato sobre Aracne desde el punto de vista del tarantismo, resulta ser una ilustración casi exacta de las sucesivas secuencias de la versión apulia de la danza de posesión: la joven se mete en el papel de la tejedora divina (Atenea (44)), adopta la figura de una araña, y de la conflictiva situación se salva escapando a través de un hilo (en la danza, una cinta del mismo color que la araña o una cuerda colgada de lo alto hace las veces de hilo arácnido).

Por tanto no sería Aracne la figura protagonista del mito ni la auténtica araña, sino Atenea, en su aspecto de “*vieja que es inspiración de los oráculos*” (Graves, 1982, p. 99). En este sentido, Atenea enlaza con las figuras ctónicas de Asclepio y Erictonio. El primero desempeñó un importante papel como iniciador y patrón principal de los oráculos medicinales, en los cuales la auguración no se limitaba a predecir el futuro, sino que incluía también la llamada iatromántica, o curación de enfermos (en especial los psíquicos) aprovechando la incubación de sueño. La base de la terapia era ofrecer al paciente las condiciones adecuadas para que tuviera lugar el ayuno y después el sueño, en el cual acaecía el encuentro

con el dios, el cual daba las indicaciones curativas que a continuación llevaban a cabo los asclepiados (Oświecimski 1989, p. 285). Asclepio no está relacionado con ningún sitio fijo: sus sacerdotes–médicos ambulantes creaban oráculos–santuarios en diferentes sitios, aunque situándolos sobre todo lejos de las ciudades, en las proximidades de fuentes medicinales. Por lo demás, el templo principal de uno de sus hijos, Podalirio, se encontraba en Apulia, a los pies del monte Garganus, cercano al oráculo de otro augur griego, Calcas, situado en una gruta (Oświecimski, 1989, pp. 279-295).

También Erictonio tenía el poder de curar, resucitar a los muertos y augurar. No es descartable que ayudara a Atenea cuando obsequió a Tiresias con el poder de augurar, y al cual la diosa cegó cuando la vio desnuda mientras se bañaba. Ésta habría sacado a Erictonio de su égida y le habría dado una orden: “*Limpia los oídos de Tiresias con tu lengua para que pueda entender el lenguaje de las aves proféticas*” (Graves, 1982, p. 220). Añadamos que al propio Tiresias, el augur griego más famoso, también lo encontramos en el inframundo (Oświecimski, 1989, p. 278).

Las figuras de Asclepio y Erictonio, sus poderes y sus tareas, parecen cercanas a la figura clave del tarantismo apulio, San Pablo, quien además pasó algún tiempo en la cercana Campania en alguno de sus viajes (Hechos, 28, vv. 13-14). En el contexto de las consideraciones aquí examinadas, parece digno de ser subrayado el hecho de que a este apóstol se le otorgó el poder de sanar durante una iluminación que le provocó una ceguera temporal: “*Saulo se levantó del suelo, y, aunque tenía los ojos abiertos, no veía nada. Lo llevaron de la mano y lo hicieron entrar en Damasco. Pasó tres días sin ver, sin comer y sin beber*” (Hechos, 9, vv. 8-9, también Hechos, 22, v. 11). En relación con las curaciones efectuadas por San Pablo (45), entre las cuales fueron especialmente famosas las realizadas en Malta (Hechos, 28, vv. 3-9), y al igual que a Asclepio y a Erictonio, al patrón apulio de los tarantulados se lo representa con el atributo de la serpiente: en el altar de la capilla de Galatina se halla una imagen de San Pablo con una serpiente (De Martino, 1971, p. 136); además, los curanderos y hechiceros ambulantes del s. XVIII que afirmaban proceder de la familia de San Pablo, lo probaban demostrando que bajo la lengua, en las manos o bien en las piernas poseían unos signos que recordaban a una serpiente (De Martino, 1971, p. 131).

LA TEJEDURA

Los principales rasgos simbólicos de la araña, indicados por la complicada figura de Atenea y lo relacionado con ella, se ven con mucha mayor claridad en ciertos mitos africanos, en los cuales cum-

ple indirectamente —mediante su hilo— el papel de ser el enlace del curso del agua entre la tierra y el cielo (46). De manera parecida actúa también la escandinava Frigg, protectora de la tejedura (47). Parece que la “tarántula” es una figura ctónica relacionada con la Luna. Su vertiente femenino—lunar (la tejedura) la asocia con la periodicidad, entre otras con la periodicidad del sistema acuoso al cual hace tantas referencias el tarantismo apulio. Este aspecto explicaría la caída en estados posesivos, la periodicidad estival de las “picaduras” y el aumento de las epidemias de tarantismo entre los miembros de la población agraria en los años de mayor sequía, y también el hecho de que 1/3 de las “picaduras” de La Mancha fechadas con exactitud coincidan con la fase de luna llena. La araña del tarantismo posee unos rasgos que la acercan a las figuras simbólicas de la serpiente y el sapo mostradas por Andrzej Wierciński. Su lado de serpiente se manifiesta en la actividad nocturna que aquí se le ha atribuido a la araña, en su veneno, y también, de una manera casi directa, a través de la personificación de la serpiente relacionada con la figura de San Pablo. Por su parte, al sapo la aproxima el elemento del agua, imprescindible en la danza del tarantismo (en Apulia), el aturdimiento al que se llega, y las fuertes emociones eróticas (la ninfomanía, los voluptuosos movimientos de las mujeres en la tarantela de Apulia, los fuertes deseos sexuales de los hombres en el tarantismo ibérico) que aparecen en los tarantulados (48). El aspecto ctónico de la araña juega un papel decisivo en el propio acto de posesión, garantizando a los “picados” el contacto (durante el sueño) con el dios del Inframundo, del cual se esperan las indicaciones para una adecuada acción terapéutica (la elección del color de la cinta dependiendo de la araña en cuestión (49), y la “adaptación” de la melodía a la misma).

Teniendo ya como fondo las características de la “tarántula”, esbozadas aquí sólo de forma resumida, se muestra especialmente interesante la figura del músico, quien prácticamente adopta el papel de los asclepiados, de los sacerdotes—médicos ambulantes, de los “seguidores de San Pablo” (50). Observando las reacciones del enfermo, el músico modifica la tarantela (la melodía, su condensación, el ritmo y el tempo), y el resultado de la curación depende sólo del saber y las habilidades que posea. En el material ibérico aquí tratado resulta especialmente interesante la figura del músico ciego Diego José Recuero, que apareció en La Mancha en 1782.

La presencia en los parajes de la Península Ibérica de la pintoresca y misteriosa figura del músico ciego está registrada en la literatura desde la primera mitad del s. XII (51), y se mantiene al menos hasta mediados del siglo pasado. Los ciegos, unidos muy pronto en una hermandad, esquivaron las fuertes restricciones de la época en lo referente a

la libertad de movimiento en ciertas zonas, aplicadas a los mendigos y demás “gente ociosa”. Más aún, tal y como demuestran numerosas fuentes, esta hermandad extendió su actividad prácticamente a toda la Europa occidental, y algunos de sus miembros recorrieron lejanas rutas (52). Desde el punto de vista de la función social, estos ciegos ambulantes cumplían el mismo papel que los actuales medios de comunicación, informando, entreteniéndolo y también formando una conciencia histórica, unas ideas políticas y un ambiente social entre la población de pueblos y aldeas. El músico ciego era una figura ambivalente. Por un lado generalmente era considerado un forastero, y además un mendigo, pero por otra parte se lo tenía por un informador gustoso y un fiel oyente, conocedor del pasado y de los acontecimientos de actualidad, y también un trotamundos que trae novedades, y por tanto gozaba de estima y respeto.

El ciego español no es un personaje aislado: muchas otras tradiciones documentan ampliamente la figura del bardo ciego, poeta y cantor. Es difícil no ver las analogías entre el ciego y el aedo homérico:

*“llamad al cantor divino, Demódoco,
a quien un dios dio la voz para que nos deleitara,
cada vez que su alma le impulsa a cantar.”*

(...)

*“Presentóse el heraldo con el amable aedo
a quien la Musa quería extremadamente
y le había dado un bien y un mal:
privóle de la vista, pero le concedió el dulce canto.
Pontónoo le puso en medio de los convidados
una silla de clavazón de plata, arrimándola
a excelsa columna; y el heraldo le colgó de un clavo
la melodiosa cítara más arriba de la cabeza,
enseñóle a tomarla con las manos y le acercó un
canastillo,
una linda mesa y una copa de vino para que bebiese
siempre que su ánimo se lo aconsejara.
Todos echaron mano a las viandas que tenían delante.
Y apenas saciado el deseo de comer y de beber,
la Musa incitó al aedo a que celebrase la gloria de
los guerreros...”*

(Homero: La Odisea,
Canto VIII, pp. 43–45; pp. 62–73),

o con el posterior *rapsoda* (53), “costurero” o “tejedor de canciones”, “hilador de tramas”.

Los ciegos ambulantes también son conocidos en las tradiciones de la Península Itálica. A finales del s. XIX, Francesco Mazzotta de Novoli, violinista ciego ambulante conocido en tierras de Apulia, fue una de esas figuras (54). Estaba considerado como el mejor músico para los tarantulados, y era especialmente apreciado por sus extraordinarios conocimientos, por su experiencia y también por sus curas milagrosas. Sobre su propia música él decía

que “es eterna”, pues, según afirmaba, había sido transmitida *per filios filiorum*. Durante 30 años realizó con esmero sus viajes siempre que era requerido por los tarantulados de numerosas poblaciones durante el periodo estival. En la comarca que estaba “a su cuidado” se hallaban también algunas aldeas a las cuales se negaba por completo a ir. Se trataba de comunidades en las que debía reducir su repertorio de 12 melodías a una sola, la única que daba resultados con los tarantulados de aquellos lugares. Consideraba que tal limitación minimizaba considerablemente la efectividad de lo que hacía, y además era la demostración de que la tradición del arte que él realizaba estaba desapareciendo (De Maritno, 1971, pp. 172-173).

Así pues, el ciego —el mejor de los músicos que tocan la tarantela, el más versátil y experimentado, un hombre de mundo con plena conciencia de su actividad musical— ¿es tan sólo un Demódoco? ¿No será quizá también un Tiresias, el sacerdote ambulante?

NOTAS

(1) Me topé con el problema del tarantismo por casualidad, en mi acercamiento a la figura del músico ambulante ciego. Quiero dar las gracias a Joaquín Díaz y a mis otros amigos del “Centro Etnográfico Joaquín Díaz” por sus valiosas observaciones y sugerencias, y por brindarme la posibilidad de consultar su archivo y su biblioteca en Uruña. Igualmente deseo expresar mi gratitud por la ayuda prestada al doctor José Cabrera Forneiro, jefe del Instituto de Toxicología de Madrid.

(2) La carpeta que contiene los documentos del *Expediente...* se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, en el legajo 11875, n.º 1, de la sección Consejos Suprimidos. Estoy en deuda de gratitud con los trabajadores del Archivo por su amabilidad y su ayuda para realizar con rapidez las copias de los documentos.

(3) “La composición química aún no es conocida. Se ha registrado la presencia de neurotoxinas de carácter lipoproteico, aminoácidos libres con gran cantidad de ácido glutámico, una sustancia fuertemente alcalina, y una enzima proteolítica similar a la tripsina, hialuronidasas y otros” (Rusiecki, Kubikowski, 1969, p. 594).

(4) Según las observaciones de Jean Henri Fabre (Fabre, 1918, p. 114). Las observaciones de Ternes sobre el ciclo diario de actividad de la *Cyrtopholis porotricae* (tarántula puertorriqueña que vive en pequeñas guaridas de barro) revelan los tres momentos de “trances” más largos, esto es, los periodos de mayor sensibilidad de la araña, en los cuales se sume en una especie de hipnosis. Estos momentos tienen lugar aproximadamente a las 7:00 (8,75 min.), a las 15:00 (9,58 min.) y a las 23:00 (11,67 min.) (Ternes, 1977, pp. 367-371).

(5) El manuscrito Barberini 306 fue hallado y dado a conocer por el italiano Ernesto de Martino, historiador de la religión, que realizó investigaciones sobre el tarantismo italiano a mediados del s. XX.

(6) *Magia Consoni et Dissoni*.

(7) *De tarantismo*.

(8) Por ejemplo es determinante el color de la araña, de ahí que en los picados aparezca una inclinación “magnética” por colores concretos.

(9) “Doctor en medicina, (...) Médico de Cámara de S.M. la Reina”.

(10) Lleva a cabo también un análisis del cual se desprende que las danzas de las espadas, ejecutadas en el periodo primaveral, están relacionadas con “dar muerte” al invierno y poner en marcha las fuerzas que han de provocar la lluvia, mientras que las danzas del periodo estival están ligadas con el solsticio de verano, y por tanto con una actividad solar más intensa que conlleva el peligro de la sequía. Según Schneider, las amenazas que trae el periodo veraniego se ven potenciadas por Escorpio (en el zodiaco lunar), quien encarnado en “un misterioso segador malévolo pasa por los campos de trigo con una hoz en la mano y mata a los que duermen allí” (Schneider, 1948, p. 55).

(11) Según Schneider, esta costumbre aún existía (en 1946) en la Provenza.

(12) El equipo de investigación que Ernesto de Martino (historiador de la religión) dirigió sobre el terreno incluía: un psiquiatra, un psicólogo, un etnomusicólogo, un antropólogo cultural y un asistente social (Giannattasio, Coppo, 1989, p. 85).

(13) En opinión de Magrini, tal concepción está elaborada bajo la influencia de los logros de los psicoanalistas, en particular Freud y Klein (Magrini, 1994, p. 70).

(14) De Martino comenta que el primer autor que concibió la terapia de color-música-danza fue Gaudenzio Merula, quien en su *Memorabilia* de 1556 escribe: “quienes resultan picados por la tarántula de Apulia se curan con música, baile, canto y colores” (De Martino, 1971, p. 153).

(15) Febo Guizzi y Nico Staiti también tratan el tarantismo como un ejemplo de delirio ritual, y hacen hincapié en el hecho de que en el s. II Tarento era uno de los centros del movimiento báquico (Guizzi, Staiti, 1992-95, pp. 44-45). Staiti advierte gran parecido entre las danzas báquicas y la tarantela, especialmente en la forma de tocar el tamboril, documentada en la iconografía de los ss. XVI-XVIII (Staiti, 1990, p. 69-113).

(16) Años después, don José Núñez, Doctor en medicina y Médico de Cámara de S. M. la Reina, fue mucho más allá en sus investigaciones sobre el tarantismo. En su *Estudio médico del veneno de la tarántula según el método de Hahnemann*, de 1864, Núñez recapitula los trabajos anteriores y además publica las descripciones de 815 ejemplos de tarantismo, entre los que incluye tanto casos ya conocidos anteriormente y descritos por otros autores, como reconocimientos realizados personalmente entre enfermos hospitalizados. Cita detallados datos, entre los cuales también se encuentran extractos de los registros de investigaciones bastante drásticas, consistentes en provocar artificialmente el tarantismo inyectando a los pacientes el veneno de la araña, o bien un líquido con la composición química que, según entonces se creía, caracterizaba dicho veneno. El trabajo incluye información médico-química sobre los líquidos aplicados, apellidos de los pacientes, día y hora de las in-

yecciones, e información completa sobre los síntomas observados y las reacciones a distintos antídotos. Merece ser destacado el hecho de que incluso se llegaba a contratar a músicos especiales para que el tratamiento se llevara a cabo correctamente. Este texto es bastante impactante, no ya por el realismo de las descripciones médicas, sino porque los análisis fueron hechos en personas que, según afirma el autor, expresaron su consentimiento, si bien se los buscó entre los huéspedes de asilos para pobres.

(17) Su edad media era de 24 años (Giannattasio y Coppo, 1989, p. 87).

(18) En número mayoritario los casos de picadura afectaban a varones de hasta 60 años.

(19) En comparación con este “centro” del tarantismo, son pocos los ejemplos registrados en los alrededores de Madrid y en otras provincias.

(20) Al observar las acciones alocadas y completamente incoherentes de los tarantulados en la capilla de San Pablo, De Martino llegó a la conclusión de que actualmente el tarantismo se halla *in statu moriendi* (De Martino, 1971, pp. 137); tanto más dignos de ser registrados parecen ser los aspectos cuya permanencia no se ha visto afectada.

(21) Los autores del s. XVIII (Nicola Caputo y Ludovico Valetta, p. ej.) a los que hace referencia De Martino, hablan del aprovechamiento de fuentes naturales, pero también de la construcción de cascadas y fuentes adecuadas para el uso de los tarantulados, de grandes cubas llenas de agua, o de canales hechos para este propósito (De Martino, 1971, pp. 147-149).

(22) Una de las tarantuladas observadas, que descansa tras el agotador baile, contesta a las preguntas que le hacen sus familiares:

– ¿Has hablado con el santo?

– Aún no.

– ¿Hablarás con él esta noche?

– No lo sé.” (De Martino, 1971, p. 89)

(23) Es costosa la preparación del atrezzo adecuado, el pago a los músicos, y el eventual viaje a Galatina.

(24) Como se desprende de las entrevistas realizadas por el equipo de De Martino, las llamadas “primeras picaduras” provocaban muy diversas manifestaciones (p.ej. ladridos, síntomas que recuerdan los de la insolación); con el tarantismo se curan además otras enfermedades (p.ej. la epilepsia, la otitis, también el auténtico latroductismo); y finalmente existen ciertas predisposiciones familiares (p.ej. 5 tarantulados en una familia) (De Martino, 1971, pp. 98-123).

(25) Es preciso recordar los escasos ejemplos de “recaídas” por efecto de los impulsos relacionados con la enfermedad. Por ejemplo, se cuenta el caso de un joven tarantulado, ya completamente curado, quien en su noche de bodas fue objeto de una broma por parte de sus amigos, los cuales comenzaron a cantar bajo su ventana acompañados de instrumentos musicales. El pobre infeliz, al escuchar las notas de la tarantela, saltó de la cama, se tiró al suelo y comenzó a danzar como enloquecido por tarantismo.

(26) De los 40 informes analizados por mí, dos no ofrecen la fecha de los acontecimientos y uno hace referencia a una “picadura” en mayo.

(27) Quisiera agradecer al profesor dr. hab. Mariusz Zió'kowski su análisis de los datos desde el punto de vista de su concordancia con las fases lunares.

(28) 15 de los 31 casos descritos por Cid se refieren a picaduras durante el sueño nocturno o la siesta en el campo. En los otros 16 casos este dato no está detallado.

(29) También Mariño Ferro, 1985, p. 137.

(30) Según Andrés Fernández Toledo, alcalde de El Viso (*Expediente...*, vol. 80-81).

(31) Kircher habla sobre una técnica de diagnóstico similar en *Musurgia...* (Kircher, 1650, p. 219) y en *Magnes...* (Kircher, 1654, p. 600).

(32) En el decisivo año de 1782 tuvo lugar otro fallecimiento, a pesar de los esfuerzos realizados por dos músicos. Se dice que un año antes también había muerto en los alrededores de Moral de Calatrava un hombre que no hizo caso de la picadura y no quiso someterse a la terapia.

(33) En los informes de Cid aparece como Nicolás; el *Expediente...* también deja documentado su apellido.

(34) Con seguridad se produjo con posterioridad a 1776 o 1777, pero antes de 1782.

(35) Alias Martínez Pardo.

(36) Ramón Luis (alias Ruiz) de Flores.

(37) Cid hace referencia al violín como instrumento de acompañamiento a la guitarra (Cid, 1787, p. 122).

(38) Entre otros, Gaspar Sanz incluye un ejemplo de tarantela en su manual de guitarra de 1674.

(39) 6 escritas para violín y 5 para guitarra.

(40) Ya mencionadas arriba.

(41) Mantuvo también correspondencia con algunos médicos que le mandaban informes. El suceso de Almagro lo tiene anotado como “Historia XVII”.

(42) “La araña simboliza al creador, el trabajo, el hilar y el tejer; (...) la Luna, la lluvia, la hechicería, la magia negra, la adivinación” (Kopaliński, 1990, p. 294). “La araña como hilandera, tejedor-creador, (lat. faber), gran tejedor del mundo de los sentidos, que garantiza el orden en el Cosmos; creación y destrucción; vida y muerte; la transformación del mundo real; las fases de la Luna; la Luna que hila una red de claridad, el tejedor de ilusiones, de engañosas apariencias, de una red de ensueños, relacionado con la Gran Diosa y con la hechicería: la tejedura del destino humano; el arte de tejer; la artesanía” (ibíd., p. 295).

(43) Hablando de la Gran Araña, es difícil evitar la tentación de citar al menos unos cuantos ejemplos de la rica iconografía europea, que se sirve de la figura de la araña como una alegoría del sentido del tacto, pero que también se basa en la auguración

creativa, a través de tejidos e hilados, e incluso de artesanías. Ya en un manuscrito lombardo de comienzos del s. XIV (I cinque sensi: 27, fig. 2) aparece la araña en el centro de su red como representación de uno de los sentidos. Pero mucho más concreta y clara es la forma en que se la representa en el arte del s. XVI, sobre todo en las series de grabados que muestran los cinco sentidos, en los cuales una actividad concreta, que pone en marcha unos sentidos determinados, está acompañada por los animales que los representan. Un hermoso ejemplo son “Los cinco sentidos” de Georg Pencz (alumno de Dürero), donde el sentido del tacto es presentado por una mujer que teje, sentada delante de una ventana en la cual una araña extiende su tela. Los grabados en cobre de Adrian Collaert y Marten de Vos ofrecen un material extraordinariamente interesante y rico en alegorías. Su serie “Los cinco sentidos” de 1575 se basa de manera evidente en una serie anterior de Cornelis Cort y Frans Floris, de 1561, pero enriquecida con una mayor cantidad de símbolos vegetales y animales, y además con alusiones directas al ámbito cristiano. En ambas obras el “Tacto” está personificado sobre todo por una mujer que con una mano señala una telaraña extendida entre los árboles, y con la otra sujeta un pájaro con un fuerte pico curvado con el que le picotea un dedo. A los pies de la mujer aparece además una tortuga (que en algunas obras, especialmente las posteriores, sustituye a la araña, como por ejemplo en la serie “Los cinco sentidos” de Jan Pietersz Saenredam y Hendrick Goltzius de 1595), y también aparece el elemento del agua (un río o un lago), además de una torre desde la que se eleva humo.

Aún a comienzos del s. XVII, Cesare Ripa formula una receta para la expresión plástica de los sentidos: “Para representar los cinco sentidos corporales mediante una figura hay que pintar a un joven vestido de blanco que lleve en la cabeza una telaraña, y a su lado debe haber un mono, un buitre, un jabalí y un zorro. Según la opinión generalizada, cada uno de estos animales posee alguno de los sentidos mucho más agudizado y sensible que el hombre” (Ripa, 1998, p. 432). El arte posterior se va alejando paulatinamente de la alegoría animal, y en su lugar aparecen símbolos semejantes, que en parte ya existían antes, como el espejo (la vista), la flor (el olfato), el vino y a veces la fruta (el gusto), los instrumentos musicales (el oído), y la talega, el dinero, el hilo o la tela (el tacto). Un bonito ejemplo de alegoría de la vista y el tacto es el cuadro al óleo “Scuola di bambini”, de Eberhard Keilhau (llamado Monsù Bernardo) (1624–1687), en el cual el tacto está representado como un ribeteado, un bordado, y también una labor de encaje.

El tejer los destinos humanos es un tema que, tratado de forma singular y alejado de la “técnica” ilustrativa del XVI, aparece ya en las obras de Alberto Dürero (p.ej. “Ruhe auf der Flucht nach Ägypten” muestra la tejedura de unos hilos sobre la cuna de Jesús, que está situada cerca de un pozo). Este tema aparece en la pintura de Jusepe de Ribera, llamado El Españolito (“El escultor ciego”, óleo de 1631), y de Luca Giordano (“El tacto”, óleo de 1660 aprox.), de una manera encantadora, alejada ya completamente de la literalidad arácnida, que sin embargo se mantiene dentro del simbolismo de la inspirada actividad creativa, estrechamente relacionada con el sentido del tacto. En ambas obras la luz hace que la atención se concentre en dos elementos básicos: en la faz del escultor, inmóvil, pensativa, concentrada, y en el expresivo movimiento de las fuertes manos que rodean el retrato escultórico de la cabeza.

Agradezco de corazón al prof. dr. hab. Jerzy Mizio'ek el haberme mostrado el interesante álbum *I cinque sensi*.

(44) Uno de los dominios de Atenea son las habilidades de la mujer, como el hilar y el tejer.

(45) San Pablo tenía también poder para curar a los poseídos (Hechos, 16, vv. 16-19).

(46) Uno de los mitos de Kalunga (Angola) cuenta que las Sirvientas del Sol y la Luna usaban la telaraña para bajar con sus cántaros a la Tierra y subir de vuelta cuando eran enviadas a buscar agua. Cierta vez también la Rana siguió este camino. Saltó al pozo y después se escondió en el cántaro en el que una sirvienta cogía agua. Requerida por el hijo del primer hombre, la Rana se dispuso a hacer de casamentera, llevando una carta al Padre Sol. Hizo este viaje muchas veces, llevando información encargos y regalos, ya que el joven le había gustado al Sol y a su esposa. Y aunque en realidad todo estaba saliendo bien, el joven seguía sin saber cómo bajar a su prometida. Esperó 12 días buscando quién le ayudara, hasta que finalmente fue de nuevo la Rana la que ideó la solución: subió como siempre escondida en el cántaro, esperó a que cayera la noche, y cuando la princesa se durmió le sacó los ojos, los envolvió en un pañuelo y los bajó a la Tierra. Por la mañana la desesperación se adueñó de la casa del Sol, pues su hija estaba ciega. Fueron enviados mensajeros para que trajeran al adivino y diera consejo. Éste dijo que se trataba de un hechizo lanzado por el pretendiente, y que por tanto había que mandarla con él cuanto antes, ya que si no moriría. El Padre Sol ordenó a la Araña que tejiera una fuerte telaraña, por la cual la princesa bajó a la Tierra, donde la esperaba la Rana para devolverle los ojos (Sokolewicz, 1986, pp. 193–195). Doy las gracias al prof. dr. hab. Mariusz Ziółkowski por llamar mi atención sobre el argumento africano.

(47) “Frigg prefería permanecer en su propio palacio, llamado Fensalir, el palacio de las nieblas marinas, donde trabajaba diligentemente con su torno de hilar o con su rueca, hilando hebras doradas o tejiendo extensas telas de nubes de brillantes colores” (Guerber, 1909, p. 43). Gracias al dr. Arkadiusz Soltysiak por buscar la cita referida a la tejedora escandinava.

(48) Para mujer, Luna, serpiente y sapo ver Wierciński, 1995, pp. 200–204.

(49) La cuestión de la inclinación de los tarantulados hacia ciertos colores es uno de los numerosos aspectos que diferencian ambas versiones del tarantismo, la de Apulia y la ibérica. Mientras que De Martino y también otras autoridades en la materia, como Baglivi o Kircher, llaman la atención sobre la preferencia de los “picados” por escoger colores vivos, Cid subraya que en los casos registrados por él, si es que existe la necesidad de una terapia de color, más bien se elige el rojo. A su manera, éste es uno más de los argumentos que “limpian” de culpa a la pobre tarántula: Jean Henri Fabre, quien realizó largas observaciones sobre la vida y la actividad de la tarántula, experimentó dando a la araña lana de colores para que hiciera su guarida (torre). Además colocó bolitas de colores en lugar de los huevos. La tarántula cogía todo lo que se ponía a su alcance, por lo cual Fabre llegó a la conclusión de que “la tarántula es indiferente a los encantos cromáticos” (Fabre, 1918, p. 113).

(50) El folklore apulio contemporáneo aún hace referencia a los “seguidores de San Pablo” (De Martino, 1971, p. 131).

(51) Berceo en “Santo Domingo”, también Boncompagno, y posteriormente también el Arcipreste de Hita en el s. XIV (Menéndez Pidal, 1957, pp. 27-28).

(52) Si tomamos en cuenta el hecho de que entre sus pertenencias había instrumentos (zanfoñas o guitarras), que a menudo poseían un alto valor y hechos con gran maestría, no sería descartable que hubiera periodos en los cuales su actividad fuera promovida por grupos políticos de mayor o menor entidad.

(53) “*Rhapsoidia* «recitación o canto del rapsoda» de *rhapsoidós* «rapsoda, recitador o cantor profesional»; *rhaptēin* «enhebrar, coser; urdir tramas» (Kopaliński, 1968, p. 635).

(54) El luthier que hizo su violín era conocido como “el Stradivarius de Novoli”.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1988): “Música y medicina: Francisco Xavier Cid y su «Tarantismo» observado en España (1787)” en: *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo XLIII, Madrid.
- ARISTÓTELES (1982): *Zoología (Historia Animalium)*, PWN, Warszawa.
- BAGLIVI, Georgio (1696): *De Anatome, Morsu, et effectibus Tarantulae*, Roma.
- CABRERA FORNEIRO, José (1994): *El tarantismo*, información escrita recibida del Dr. Cabrera Forneiro, director del Instituto Nacional de Toxicología (texto mecanografiado), Madrid.
- CASTILLO DE LUCAS, Antonio (1958): *Folkmedicina*, Dossat S.A., Madrid.
- CID, Francisco Xavier (1787): *Tarantismo observado en España, con que se prueba el de la Pulla, dudado de algunos, y tratado de otros de fabuloso: Y memorias para escribir la Historia del insecto llamado Tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano, y curación por la música con el modo de obrar de esta, y su aplicación como remedio á varias enfermedades*, Imprenta de González, Madrid
- ELLENHORN, Matthew J. y BARCELOUX, Donald G. (1988): *Medical toxicology. Diagnosis and Treatment of Human Poisoning*, Elsevier, New York–Amsterdam–London.
- EXPEDIENTE... (1782-1807): *Expediente de la Tarántula (Daimiel. Expediente sobre la picadura de la Tarántula en dicho Pueblo y otros)*, Consejos Suprimidos: legajo 11875 núm. 1º; Archivo Histórico Nacional, Madrid.
- FABRE, Jean Henri (1918): *Dziwy instynktu u owadów i pająków. Pisma wybrane z “Souvenirs entomologiques”*, nakładem Henryka Lindenfelda, Warszawa.
- FERINO–PAGDER Sylvia (red.) (1996): *I cinque sensi nell’arte immagini del sentire*, Leonardo Arte, Cremona.
- GIANNATTASIO, Francesco y COPPO Piero (1989): “Le terapie coreutico–musicali” en *Le tradizioni popolari in Italia. Medicina e magia*, red. Tulio Seppilli, ed. Electa.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1944): “La Tarántula y la música (Creencias del siglo XVIII)” en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. I, 1944–45, tomo I, junio 1944. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- GUERBER, Helene Adeline (1909): *Myths of the Norsemen. From the Eddas and Sagas*, London.
- GUIZZI, Febo y STAITI, Nico (1992–5): *Mania e musica nella pittura vascolare apula en: Imago Musicae*, vol. IX–XII.
- GRAVES, Robert (1982): *Mity greckie*, PIW Warszawa.
- HOMER (1990): *Odyseja*, PIW Warszawa.
- IRAÑETA Y JÁUREGUI, Manuel (1785): *Tratado del tarantismo ó enfermedad originada del veneno de la Tarántula. Según las observaciones que hizo en los Reales Hospitales del Cuartel General de San Roque Don...*, Madrid.
- JARONIEWSKI, Wacław (1971): *Skorpiony, pająki i węże jadowite*, PAN Kraków.
- KIRCHER, Athanasius (1650): *Musurgia Universalis sive Ars Magica Consoni et Dissoni in X Libros Digesta*, Roma.
- (1654): *Magnes sive de Arte Magnetica Opus Tripartitum*, Roma.
- KOPALIŃSKI, Władysław (1968): *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* (4ª ed.), Wiedza Powszechna, Warszawa.
- (1990): *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- KOWALSKA, Jolanta (1986): “Elementarne składniki kulturowych koncepcji rzeczywistości w symbolice ruchu tanecznego, parte I: Kulturowe kwalifikacje ruchu a symbolika ruchu tanecznego” en *Etnografia Polska*, t. XXX, IHKM PAN, Warszawa.
- MAGRINI, Tullia (1994): “The Contribution of Ernesto De Martino to the Anthropology of Italian Music” en *Yearbook for Traditional Music*, vol. XXVI, ICTM, New York.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (1985): *La medicina popular interpretada*, Ed. Xerais de Galicia, Santiago de Compostela.
- MARTINO, Ernesto de (1971): *Ziemia zgrzyoty. Przyczynek do historii życia religijnego Włoch*, Książka i Wiedza, Warszawa.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1957): *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, Biblioteca de Cuestiones Actuales, Instituto de Estudios Políticos, Madrid.
- MESTRE Y MARZAL, Carlos (1843): *El tarantulismo, ó sea descripción de la enfermedad producida por la picadura de la Tarántula y su método curativo*, Imprenta de Estelles, Madrid.
- NÚÑEZ, José (1864): *Estudio médico del veneno de la tarántula según el método de Hahnemann*, Madrid.
- OŚWIECIMSKI, Stefan (1989): *Zeus daje tylko znak, Apollo wieszcy o sobie. Starożytne wróżbiarstwo greckie*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź.
- PACZKOWSKI, Szymon (1998): *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVI wieku*, Polihymnia, Lublin.
- PIÑERA Y SILES, Bartolomé (1787): *Descripción histórica de una nueva especie de corea, ó baile de San Vito, originada por la*

- picadura de un insecto, que por los fenómenos seguidos á ella se ha creído ser la tarántula. Enfermedad de que ha adolecido y añado á beneficio de la música Ambrosio Silvan: narración de los síntomas con que se ha presentado, y exposición fiel y circunstanciada del plan curativo que se ha practicado, Informe dado a la Real Junta de Hospitales, Madrid.*
- RIPA, Cesare (1998): *Ikonologia*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- ROUGET, Gilbert (1990): *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et la possession*, Gallimard.
- RUSIECKI, Władysław y KUBIKOWSKI, Piotr (1969): *Toksykologia współczesna*, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa.
- SACHS, Curt (1938): *Histoire de la danse*, Librairie Gallimard, Paris.
- SANCHO, J. Mateu (1994): *Toxicología médica. Productos de uso doméstico. Mordeduras y picaduras. Toxicología vegetal. Tratamiento general de las intoxicaciones*, Doyma, Barcelona.
- SCHNEIDER, Marius (1948): *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico y arqueológico sobre los ritos medicinales*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas–Instituto Español de Musicología, Barcelona.
- SOKOLEWICZ, Zofia (1986): *Mitologia Czarnej Afryki*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- STAITI, Nico (1990): “Satyrs and shepherds: musical instruments within mythological and sylvan scenes in Italian art” en *Imago Musicae*, vol. VII.
- TERNES, J.W. (1977): “Circadian Susceptibility to Animal Hypnosis” en *Psychological Record*, 1, pp. 15-19, vol. 27, Special Issue.
- VALLEDOR DE LOZOYA, Arturo (1994): *Envenenamientos por animales. Animales venenosos y urticantes del mundo*, Ediciones Díaz de Santos, S.A., Madrid.
- VARELA DE VEGA, Juan Bautista (1986): “Música y tarantismo en el s. XVIII español” (I y II Parte) en *Revista de Folklore*, Valladolid.
- VELLARD, J. (1936): *Le venin des araignées*, Monographies de l'Institut Pasteur, Paris.
- VICCELLIO, Peter (1993): *Handbook of Medical Toxicology*, Little, Brown and Company, Boston–Toronto–London.
- WIERCÍŃSKI, Andrzej (1995): *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Nomos, Kraków.
- ZULATTI DI CEFALONA, Francesco (1787): *Della forza della musica nelle passioni, nei costumi, e nelle malattie, e dell' uso medico del ballo*, Venezia.



Cuando el cristianismo fue aceptado por Constantino como religión oficial del Imperio tras su victoria sobre Majencio en la vía Flaminia, en el puente Milvio –año 312 (1)–, aquél era, en lo religioso, un conglomerado de creencias tan dispares que, a pesar de los esfuerzos desplegados por los patriarcas de la nueva religión, no pudieron arraigar en su totalidad las antiguas creencias de sus nuevos adeptos –algunos obligados a someterse por la fuerza –, de ahí que no les quedase otro remedio que incorporar a sus dogmas determinados ritos paganos –recuérdese que pagano viene de *paganus*, aldeano, de *pagus*, aldea (2)–, ajenos a sus creencias, que se hallaban demasiado enraizados principalmente en los medios rurales. Y estas creencias y ceremonias heterodoxas han perdurado hasta la actualidad, adonde han llegado a través de costumbres populares y tradiciones “oralistas y gestualistas muy a pesar de los retratos deformantes o ridículos” (3) y del empeño que los clérigos pusieron en conseguirlo. Pero lo que no lograron sus esfuerzos y amenazas más o menos veladas, lo ha logrado en determinados pueblos una serie de circunstancias entre las que caben citarse la emigración, la dejadez de los sacerdotes, el espíritu pragmático de las nuevas generaciones, que han olvidado o desconocen el espíritu que animó las costumbres de sus ancestros, o –como escribe Félix Barroso– “al paso de una economía pastoril de subsistencia a otra de mercado”, que está acabando con los antiguos rituales navideños en Las Hurdes cacereñas.

Santa Cruz de la Sierra –la antigua *Sambris* –según Antonio Mena Ojea (4)–, la Santa Cruz de Jerusalén, es un municipio cacereño de la comarca de Trujillo, de terreno desigual, bañado por el río Búrdalo. Por el lugar pasaron celtas, lusitanos, vettones, romanos y árabes, como puede comprobarse por los numerosos restos encontrados a lo largo y ancho de su término municipal. La primera parte del topónimo es una advocación religiosa relacionada con la advocación de su parroquia –*La Señora Vera Cruz*–, mientras el complemento preposicional hace referencia a la sierra de su mismo nombre, en cuya falda se asienta la población. Su gentilicio normativo es santacruceños, y los populares barrigones – por tener antaño muy desarrollado el vientre – y barrugúos, a causa de la inflamación del bazo, producida por el paludismo. Pues bien, en esta localidad hubo tres costumbres ancestrales, dos ya desaparecidas en

1950, cuando el maestro nacional Antonio Mena Ojea, las dio a conocer por medio de trabajos publicados en el diario *Extremadura* y en la revista *Alcántara*. En la actualidad sólo una ha perdurado, con altibajos, según el humor y el amor del eclesiástico de turno. Así es que nos guiaremos por el Sr. Ojea para darlas a conocer, ya que ni en el mismo Ayuntamiento de Santa Cruz tenían conocimiento de las costumbres desaparecidas.

En la llamada *fiesta de los Vaquilleros* –que debe incluirse entre los festejos relacionados con los mitos “que repiten simbólicamente el acto de la creación” (5)–, un grupo de siete mozos nombraba entre ellos un “guión”, que había de servirles de supervisor en los ensayos de la danza que durante el mes anterior al Martes de Carnaval ejecutaban en la plaza mayor del pueblo, al atardecer, una vez concluido el trabajo diario. Llegado el día señalado, los vaquilleros se vestían con calzón de paño negro, medias blancas, chaleco de paño, igualmente negro, con brillante botonadura, y camisa de lino. Se calzaban borceguíes y se tocaban con un empinado gorro “*sensiblemente cónico*” y profusamente adornado de espejuelos y cintas de vivos colores, a la vez que se ceñían con un fuerte y ancho cinturón, del que harían pender varias campanillas. Igualmente, cada uno se acompañaba de la típica y recia honda de vaquero. El “guión”, además, llevaba un silbato. El Martes de Carnaval –sigue narrando Mena Ojea–, al primer toque de misa, se reunían los vaquilleros en la plaza y, precedidos del “guión”, se dirigían a la casa del señor cura. En el trayecto y en otros momentos de la fiesta, caminaban en dos filas, trenzando una danza rudimentaria y primitiva, que consistía en permutar sus lugares cada uno de los vaquilleros de distinta fila al cambio de marcha –hacia delante o atrás, no tenían giros ni a derecha ni a izquierda– efectuado por su “guión”, movimiento que ésta marcaba con el restallido de su honda y que los demás vaquilleros ejecutaban a suaves y acompasados saltos que hacían tintinear sus esquilas, quedando, con este movimiento, siempre los mismos hombres a la derecha del “guión”. Llegados a la casa del cura, salía éste, se colocaba en medio de las dos filas, y así escoltado, se dirigía a la iglesia. Una vez en ella, el sacerdote pasaba a la sacristía, mientras los danzarines se colocaban cubiertos en el presbiterio, dando cara al altar; y sólo se descubrían durante la elevación.

Terminada la misa, el sacerdote era nuevamente escoltado hasta su casa por los vaquilleros. Una vez en ella, el clérigo los despedía con la pregunta: *—¿Sabe cada uno su sitio?— Sí*, contestaban ellos, para, acto seguido, y a grandes saltos, que hacían soñar las esquilas del cinto, ocupar las bocacalles de acceso a la plaza, restallando sin cesar sus hondas. Ya en la plaza, el “guión” se situaba en el centro, mientras los espectadores se apoyaban en los muros. El insistente tañido de un cencerro anunciaba la llegada de la vaca: un mozo disfrazado con una careta de madera, en forma de cabeza de toro que lleva clavados dos cuernos, y cubierto con una manta. Irrumpía, pues, la vaca en la plaza y simulaba embestir a los espectadores. El “guión” trataba de reducirla con amenazas, con el restallido de su honda... Hacía entonces sonar su silbato y acudían los vaquilleros, que lograban reducirla. Pero aunque era conducida por ellos, la vaca hacía vertiginosas escapadas para arremeter contra los grupos de curiosos, produciéndose las consiguientes carreras y los simulados sustos... La fiesta terminaba al toque de mediodía, cuando se procedía a matar la vaca. El matador, armado de un viejo sable, se dirigía hacia la falsa res, que le volteaba aparatadamente; pero ayudado por los vaquilleros, lograba al fin darle muerte. Luego, el animal era retirado en parihuelas hasta una casa próxima, donde el mozo que lo había encarnado, se despojaba de sus atavíos animales para incorporarse al grupo de vaquilleros y dirigirse todos a gustar el convite que financiaba el matador (6).

Otra de las costumbres recogidas por Mena Osea —que también debe enmarcarse entre los ritos de regeneración temporal— es el *entierro del Segador*. Al empezar la siega, salían las cuadrillas que, bajo la dirección de sus manijeros, comenzaban los destajos. Una vez terminados éstos, regresaban al pueblo entre cantos y el atronador “*tañido ululante del bocino del manijero*”. Preguntaban entonces si habían llegado las otras cuadrillas y sabedores de que ellos eran los primeros, y sin descabalgarse de sus jumentos, se dirigían a la casa de uno de los segadores ausentes. Hacían entonces un círculo ante la puerta y —entre simuladas muestras de dolor— prorrumpían en quejumbrosos llantos: —“*¡Se ha muerto!*— decían —*¡Lloremos! ¡Pobre... que se ha muerto! Enterrémosle, muchachos*”. Descabalgaba un cuadrillero y cogiendo una reja, abría un pequeño hoyo a pocos centímetros del umbral de la puerta, para, simulando el entierro, cubrirlo nuevamente. Luego, la cuadrilla se trasladaba al domicilio de otro segador ausente, luego al de otro... Mas si en este devenir de casa en casa les sorprendía la llegada de otra cuadrilla, se oían entonces los gritos de “*¡resucitados, resucitados!*”, dándose “*fin con su presencia a las jocosas burlas*” (7).

Las chozas de la Velá —tercera costumbre recogida Ojea (8), y única que aún persiste— se inscribe como una reminiscencia del culto al fuego, tan arraigado entre los pueblos primitivos, destinado a vivificar los poderes regenerativos y reproductores vegetales y animales y a impulsar al Sol en su viaje celeste, entre otros cometidos.

En la noche del 13 al 14 de septiembre —víspera de la festividad del Santísimo Cristo— y antes de anochecer, se construían en la plaza, frente a la puerta de la iglesia dos chozos de cañas, paja y estopa de lino. Dirigían la operación el sacristán y los guardas locales. Por su parte, los niños y mozos encendían unos “*jopos*” o “*guisopos*” (9), consistentes en cañas rematadas en una bola de lino, a la que prendían fuego. Con estas antorchas corrían y recorrían el recinto de la plaza.

Al abrirse la puerta de la iglesia para dar paso a la procesión del Cristo, un guarda del Ayuntamiento prendía fuego a uno de los chozos, que por momentos se convertía en hoguera, que era saltada con fantásticas cabriolas, por los mozos del lugar. El segundo chozo se encendía —en medio de un impresionante silencio— cuando la procesión entra de nuevo a la iglesia.

Mena Osea añade:

“He aquí la Velá, noche para no dormir o dedicada a algún trabajo, como reza su significado... Nadie que contemple estas hogueras puede dejar de pensar en las llamas que se erguían hace siglos en lo alto de las montañas, en honor del fuego y de la luna y que al cristianizarse estas tierras no desaparecieron totalmente”. Y continúa diciendo que los Chozos de la Velá, son reminiscencia de aquellos cultos; cultos que se rendían en las noches de plenilunio, en lo alto de los riscos de la sierra, donde antiguamente estuvo asentado el enclave que dio origen a Santa Cruz. Y añade: “Y no sería aventurado afirmar que el hoy desaparecido baile de pandereta que hasta no hace muchos años se practicaba diariamente y al anochecer en la Plazuela del Fraile, donde se cantaba y se bailaba al son del pandero o pandereta que tocaban últimamente los “Espinás”, —familia esta a la que estuvo vinculado muchos años este menester— fuera reminiscencia de aquellos coros de danzas que giraban alrededor del fuego en honor de él y de la luna”. Y concluye: “Tendríamos entonces, que el fuego, la divinidad, lo esencial, quedó con el tiempo adscrito a ceremonias religiosas, y el coro y las danzas, lo accesorio, la forma externa del culto, pasó a regocijos profanos que terminan en el baile y en el canto a que hacíamos referencia”. En la actualidad, según el Ayuntamiento, se encienden tres hogueras: una, frente la iglesia, otra en la trasera de la misma y una tercera en una de las plazas del pueblo.

Mena Osea termina este segundo trabajo haciendo también alusión a las pequeñas medias lunas o amuletos que algunas madres santacruceñas colgaban del cuello de sus pequeños para que la Diosa de la Noche no les causaran graves males, ya que a ella se le achacaban muchas fiebres y trastornos infantiles. Y dice que había visto muchas hechas con monedas antiguas de diez céntimos y algunas ensartadas juntamente en un collar con dientes de erizo o metidas en una bolsa, con una pequeña cruz hecha de madera de morera y todo ello colgando del cuello del lactante. Y se pregunta: “¿Formaría el erizo en el Olimpo local de la época?”, para añadir que las medias lunas solían llevar grabadas una cara y algunas una cruz, de donde se desprende una vez más que el cristianismo, no pudiendo desarraigar totalmente la creencia, imponía el sello de su simbolismo. Y concluye: *He aquí otra reminiscencia que llega a nuestros días del culto a la luna, “Astro convertido en divinidad y que influía en nuestra vida”, y a la que los antiguos debían guardar profundo temor y respeto al objeto de evitar su cólera, que llegaría a alcanzar incluso a los niños; a los que protegían de sus maléficos colgando de su cuello la efigie de la diosa temida* (10).

La luna, la diosa del misterio y la turbación; el numen de la fructificación y de la regeneración periódica de la vida, la del eterno retorno...

NOTAS

(1) No se sabe a ciencia cierta si el signo que hizo poner en el escudo de sus soldados fue un símbolo solar o si fue el signo de la cruz, como dice la hagiografía católica, y si se convirtió realmente a la nueva religión o lo hizo en apariencia debido a la pujanza que estaba tomando el cristianismo.

(2) En el latín eclesiástico este vocablo adquirió el significado de *gentil*, por la resistencia del medio rural a la cristianización.

(3) Juan J. Camisón, p. 11

(4) *Restos prehistóricos en Santa Cruz de la Sierra*, p. 41. El topónimo no lo recoge la *Gran Enciclopedia extremeña*.

(5) Mircea Eliade, p. 19.

(6) *Costumbres, tradición: Folklore*, pp. 35–36

(7) *Ibíd.* p. 36

(8) *Reminiscencias del culto al fuego...*, pp.53–54.

(9) *Hisopos*.

(10) Pp. 55–56.

BIBLIOGRAFÍA

BARROSO GUTIÉRREZ, Félix: *Diario HOY*, Badajoz, 28 de diciembre de 2004.

CAMISÓN, Juan J.: *Reflexiones sobre el Jarramplas de Piornal*. JJCF//TMCE. Cáceres, 2005.

CASTAÑO FERNÁNDEZ, Antonio M.: *Los nombres de Extremadura. (Estudios de toponimia extremeña)*. Editora Regional de Extremadura. Badajoz, 2004.

ELIADE, Mircea: *El mito del eterno retorno*. Alianza/Emecé. Madrid, 1982

FERNÁNDEZ DE OXEA, José Ramón: *Nuevos dictados tópicos cacereños*, p. 401. *Revista de Estudios Extremeños*, 3 y 4. Badajoz, 1949.

Gran Enciclopedia extremeña. Ediciones extremeñas, Mérida.

MENA OJEA, Antonio:

– *Costumbres, tradición: Folklore*. Alcántara, año VI, nº 31. Diputación Provincial. Cáceres, mayo, 1950.

– *Reminiscencias del culto al fuego y a la luna en Santa Cruz de la Sierra*. Alcántara, año IX, nº 72. Diputación Provincial. Cáceres, octubre–diciembre, 1953.

– *Ibíd. Extremadura*, Cáceres 6 de mayo de 1949, p. 3.

– *Restos prehistóricos en Santa Cruz de la Sierra*. Alcántara, números 126–134, año XIV, abril–diciembre, Cáceres, 1959.



En el artículo precedente propusimos algunos cuentecillos con ritmos apropiados para zaherir el adulterio en la persona del clérigo. Continuamos el presente con otro argumento encaminado al escarmiento del eclesiástico. El cura, a quien le han robado el animal doméstico, le oye cantar a un niño:

*La vaca bajera
Del cura Romero,
La tiene mi madre
En el cuarto bajero,
Por eso nos pone
Tan buenos pucheros.*

Por lo que le pide que lo cante en la iglesia ante los fieles para desvelarlo públicamente. El padre, enterado, le enseña otra canción que compromete al cura:

*El cura de Jerez es.
Ha cogido todas las mujeres,
y la que le falta del alcalde,
que la va a coger esta tarde.*

El título con que se sintetiza la historia en los catálogos ya es bastante significativo: *El niño sobornado canta la canción inoportuna* (Aa–Th. 1735A). Hay diversas versiones donde el carácter cantado de la cancioncilla se declara explícitamente. La canción delatora expuesta anteriormente corresponde a la versión gaditana de María Jesús Ruiz (*La Tradición Oral del Campo de Gibraltar*, nº 16), cuya estrofa aportada por el padre es prácticamente igual a la expuesta en nuestra versión. La transcripción de Joaquín Díaz (*Cuentos castellanos*, p. 152), por ejemplo, incluye incluso la partitura. El propio Joaquín Díaz nos explica que la canción que suele entonar el niño es un canto popular, evidentemente, que sigue los ritmos de la tradicional canción *Viudita del conde Laurel*, de la que damos algunos ejemplos en “Ritmos, rimas y canciones populares” (en Pedro Piñero, *De la canción*).

Hay un grupo bastante representativo de cuentos ambientados en la iglesia en que se aprovechan las melodías que fueron apropiados en ella: el canto gregoriano, el responso o la salmodia. En la mayoría de los casos se utilizan unos falsos latines que sirvan de código secreto para intercambiar mensajes mientras se realizan los actos religiosos. Quizás la más conocida es la de la doncella que olvida la receta para cocinar determinado plato, y la recibe del sacerdote entre cantos. Algunas colecciones de cuentos editados incluyen las anotaciones musicales, indicación de que se trata de cantos o, incluso las partituras. En una versión de Quintana i Font (nº 152), por ejemplo, sobre la armadura la indicación rítmica de la primera partitura apunta: “*Poc a poc (im. Gregorià)*”, la

segunda: “*Pausat (imit. Gregorià)*”. Sobre este mismo tipo, observa Aarne–Thompson al final: “(*In Catholic stories the antiphonies are made to sound like Latin*)”. Puede verse algún ejemplo más en el mencionado artículo “Ritmos, rimas y canciones populares”. *El Cura Novato* que insertamos recuerda estos tipos por los falsos latines, pero, evidentemente, no se identifica con ellos, pues falta esa intención de utilizar un código para comunicarse; en esta ocasión, los latines son, simplemente, un remedo de las prácticas eclesiásticas.

En *La Llorona*, la esposa encarga los servicios de las plañideras para las honras fúnebres del recién fallecido esposo:

*Llóralo bien lloradito
Que te voy a dar colmado
Y un puñadito.*

La cancioncilla resulta triste, pero con un tono de consuelo, de satisfacción por cumplir, sea hipócritamente, con el deber. Parece que se trata de un tema muy extendido en Portugal, pero no se presenta en España.

También de ambiente religioso es uno de los cantos que con mayor fuerza ha irrumpido en la literatura escrita probablemente desde el cuento oral. Nuestra versión sevillana usa el tono fervoroso junto a los diminutivos cuando la madre acude al santo a pedirle novio para la hija:

*San Cristobalito,
manitas
patitas
dame un novio para una hija que tengo mocita.*

Pero éste se torna tosco con los aumentativos cuando vuelve a reprocharle el mal yerno que le ha concedido:

*–San Cristobalotas,
manotas,
patotas,
cara de cuerno.
¡Como tienes la cara
me diste el yerno!*

Hay diversas versiones populares y literarias. Podríamos entresacar algunas de Rodríguez Marín y Fernán Caballero, pues ellos los incluyen entre los cancioneros:

Rodríguez Marín, *Cantos Populares Españoles*:

*Glorioso San Sebastián,
Todo yeno de saetas;
Mi arma, como la tuya;
Como tu cuerpo, mi suegra (nº 7388).*

*Glorioso San Sebastián,
Santo cabal y perfecto;
Mi alma, como la tuya;
Mi suegra, como tu cuerpo* (n° 7389)

El n° 7389 es otra versión. En nota (I, pp. 434–435), incluye una más, en este caso dedicada al santo casadero S. Cristóbal, como en nuestra versión:

*San Cristobalito,
Manitas, patitas,
Carita de rosa,
Dame un nobio pâ mi niña, que la tengo mosa.*

*San Cristobalón,
Manazas, patazas,
Cara de cuerno
Como tienes la cara me diste el yerno,
Tan judío eres tú como mi yerno.*

Fernán Caballero (*Cuentos y Poésias...*, *Cantos*, ed. 1859, p. 337):

*Glorioso San Sebastián
Todo lleno de saetas
Mi alma como la tuya
Como tu cuerpo mi suegra.*

Es significativa la anterior copla, pues es ella la que propone como ejemplo de composiciones que, con mayor probabilidad, debieron de subir desde el pueblo a los poetas, tras identificarla en Montalbán.

Muy semejante en todo al anterior es otro cuento que, curiosamente, ha llamado la atención de algunos de los mismos escritores, nos referimos a aquel en que el labriego se niega a adorar la imagen del santo, porque fue hecha con el mismo árbol que él donó, y con el mismo con que se hizo un pesebre para su cuadra. Como nos señala Joaquín Díaz, las melodías de estos cantos vertidos en los cuentos resultarían una reelaboración o ramificación segunda del canto que recoge, por ejemplo, Kurt Schindler (n° 305: *Era de nogal*. Se inicia con la letra: “Si quieres que al cielo suba y las estrellitas cuente y coja la más bonita. Y te la ponga en la frente. Y era de nogal. Y era de nogal. Y era de nogal el barco, y era de nogal (...).” O Gloria de Cárdenas y Juan Ignacio de Cárdenas (p. 160).

En nuestra versión es recitado, pero también se recoge como canto, así Rodríguez Marín, que incluye cinco versiones en sus *Cantos*.

*¿Cómo quiêns que yo le rese
A los santos e maera
Si ar bendito de San Arcadio
Lo jisieron de una piedra?*
(*Cantos*, V, p. 456, n° 7898)

*Glorioso San Sebastián
Hijo der chaparro grande;
Mi madre te alimentó
y t enderesó mi padre.*

(n° 7461)

*Glorioso San Sebastián
Siruelo te conosí;
Los milagros que tu jagas
Que me los claves aquí.*
(n° 7462)

*Santo bendito y glorioso
criado en mi rabanar,
Der pesebre de mi burra
Eres hermano carná.*
(n° 7463)

*Yo te conosí siruelo
Y de tu fruta comí;
En mi güerta te criastes;
Naranjas nunca te bí.*
(nota en el n° 7463)

*¿Cómo quiêns que yo le rese
A los santos e maera
Si ae bendito San Arcario
Lo jisieron de una piedra?*
(n° 7898)

Podríamos señalar también alguna versión de Fernán Caballero, o incluso otras populares, como la de Arco y Garay (*Folklore Altoaragonés*, p. 464), que lo recoge como canto:

*A San Sebastián:
Glorioso San Sebastián
fillo de mío cirgollero,
del pesebre de mi macho
primo hermano verdadero*

*En el pueblo de Naval construyeron la efigie del
Santo Patrono de madera de cerollero, y con la res-
tante hicieron un pesebre. Su dueño le dedicaba este
cantar, no encontrando otro más a propósito.*

[EL CERDO DEL CURA]

Esto era, señores, un cura que había, y era muy charrán. Y tenía un cochino, tenía un cochino y lo estaba criando por la calle. Y fue un hombre que tenía unos hijos desmayados, y fue, y pilló al cochino y lo mató. Y llegó el muchacho y dice:

—¡Ofú, no me voy a pegar pechada carne, padre cura, no voy a pegar pechada carne hoy! Ha matado mi padre un cochino que está por ahí y... ¡No me voy a pegar pechada carne!

Se enteró el cura, y eso... ¡Lo propio! Dice:

—Este niño... —dice—, mañana vas a decir toda la realidad; la pura verdad esta vas a decirla en el púlpite.

—¡Vale!

Y el niño fue a su casa y dice al padre:

—¡Ofú! Hoy tengo que hablar y tengo que contar lo del cochino.

Dice:

—¿Qué estás diciendo? ¿Eso vas a decir? Vamos a estar presos —dice—. Tú vas a decir esto y esto, vas a decir tú. Tú no vayas a decir eso. Esto y esto vas a decir nada más tú.

Dice:

—Bueno, pues, vale.

Y llegó el niño y estaba el cura..., ¡tenía aquello de gente!, todo de mujeres, ¡más mujeres que la mar! Y dice el cura:

—¡Este niño va a decir la verdad, la realidad! Escuchad, señoras.

Se monta el niño en el púlpito, dice:

—Vamos a ver —dice—, señoras:

*El cura de Jerez es.
Ha cogido todas las mujeres,
y la que le falta del alcalde,
que la va a coger esta tarde.*

¡Y todavía están pegando palos por ahí!

CLAUDIO GALLEGO DEL RÍO

Arahal, 1991.

CATALOGACIÓN

Aarne–Thompson, n° 1735A: *The Bride Boy Sings the Wrong Song*.

Boggs, 1735*A

Hansen, 1735*A.

Robe, 1735A.

Camarena (*Repertorio... Cantabria*), 1735A.

González Sanz (*Catálogo... Aragoneses*), 1735A: *El niño sobornado canta la canción inoportuna*.

González Sanz (*Revisión del Catálogo...*)

Thompson: J1260, K400, K1631, N271.6.1, P426, P426.1, X410.

VERSIONES POPULARES ESPAÑOLAS

García Surrallés (*Era... Gaditanos*, pp. 264–266), n° 89: *La Vaquita del Señor Cura*.

Flores Moreno (*CP. Fuentes de Andalucía*, pp. 201–202), n° 50: *El Cochinito del Señor*.

Ruiz Fernández (*Campo de Gibraltar*, pp. 164b–165a), n° 16: *La Vaca Bajera del Cura Romero*.

Quesada Guzmán (*Cuentos... Pegalajar*, pp. 119–120): *La Vaca Rabona*.

Rodríguez Pastor (*Extremeños y Andaluces*, p. 41). No lo incorpora a su colección por considerarlo deteriorado; pero transcribe una versión en la introducción.

Rodríguez Pastor (*CE. de Costumbres*, pp. 251–252), n° 97: *El Cura Chiquito*.

Rodríguez Pastor (*CE. Obscenos*, pp. 191–194), n° 77: *La Vaca Rabona del Cura Agapito*.

Curiel Merchán (*Extremeños*), n° 122: *La Vaca Rabona*.

Lorenzo Vélez (*C. Anticlericales...*, pp. 139–143): *La Vaca Rabona* (tres versiones: Burgos, Salamanca y Madrid).

López Megías (*Etno... Alto de la Villa*, pp. 276–277), n° 147: *La Vaca Rubiana*.

Puerto (*C... Sierra de Francia*, pp. 170–173), núms. 130–133: *La Vaca del Cura*.

Díaz–Chevalier (*C. Castellanos*, pp. 77–79), n° 43: *El Cura y el Monaguillo*.

García Mateos (“Romances y Cuentos de la Emigración”, pp. 188a–189b), n° 5: *El Cura Chiquito*.

Camarena (*León*, II, pp. 143–144), n° 250: *La Vaca Rabona del Cura Chiquito*.

Delgado (“Las Pullas”, p. 57): “*El cura chiquito / duerme con mi madre; / la danza va a ser / si se entera mi padre*”.

Fonotea (*Lit. Tra. Oral en el Bierzo*, pp. 118–119), n° 24: *O Cura de Cangallós*.

Espinosa (*CPCL*, II, pp. 323–325), 397: *La Vaca Morisca del Cura Chiquito*, n° 398: *El Cura Chiquito*.

Fonoteca de tradición oral. Fundación Joaquín Díaz, (K/170).

Los Cuentos del Abuelo (p. 37), *La Vaca Rabona*.

Rubio Marcos (*C. Burgaleses...*, pp. 253–256), núms. 149–151: *La Vaca Robada, el Cura y el Niño Listo*.

Asensio (*C. Riojanos...*, pp. 231–232): *El muchacho sobornado canta una canción equivocada* (2 versiones).

Suárez López (*Folklore de Somiedo*, p. 162), n° 144: *La Vaca del Cura Majito*.

Llano Roza de Ampudia (*Cuentos Asturianos*, pp. 239–240), n° 69: *El Cura Chiquito*.

Canellada (*C... Asturianos*, pp. 136–138), n° 58: *El Cura Cuiquito*.

Cano (*...Folklor Somedán*, p. 48a), n° 6: *La Vaca Chiquita*.

González Sanz (“Relatos...”, p. 121): *El niño sobornado canta la canción inoportuna*.

Prieto Rodríguez (“Contos de Cregos”, p. 43), n° 29: *A Vaca do Cura*.

Rielo (*Lit. Pop... Lugo*, pp. 113–114), n° 8: *O Fleire Cbiquito*.

Noia Campos (*Contos Galegos...*, pp. 382–385): *A vaca do cura, As gallinas do cura y O Cura de Bouza*.

Quintana (*Lo Molinar... Mequinensa*, pp. 220–221), n° 156: *La Vaca del Cura Chiquillos*.

Bertrán i Bros (*Rondallística*, pp. 97–98), n° 21: *El Porch del Senyor Rector*.

VERSIONES HISPANOAMERICANAS Y PORTUGUESAS

El Padre Chiquito, versión de Nuevo Méjico (reflejada por Manuel Alvar, *Antología...*, n° 130).

MacCurdy (“Spahish Folklore from... Louisiana”, pp. 236–237), n° 4: *La Vaca del Cura*. Vasconcellos (*Contos e L.*, II, p. 59), n° 370: [*A Vaquinha do Abade da Meal Hada*].

Moutinho (*CP. Portugueses*, pp. 98–98): *Un Porco Roubado*.

VERSIÓN NO HISPÁNICA

CP. Británicos (p. 82): *El hombre que robó la oveja del párroco*.

EL CERDO DEL CURA

El cuentecillo arranca, en nuestra y cuantas versiones conocemos, con el robo del cerdo que el cura cría a costa del vecindario. Rodríguez Marín (*Todavía 10.700...*, p. 103b), tras el refrán: *El cochino de San Antón, de toda casa saca ración*, expone: «Fué muy corriente que las ermitas o iglesias advocadas a San Antón (San Antonio Abad), criasen a costa del vecindario uno o más cerdos. Igualmente en Francia, donde era popular esta frase: “Aller de porte, comme un cochón de saint Antoine”».

[EL CURA NOVATO]

De uno que, de uno que era, que era cura. Bueno, que era cura de principiante ¿no? Y entonces tenía que decir misa en un pueblo, pero no sabía nada. Y entonces cogió... Y él se fue por los campos viendo, a ver lo que decía. Y él no hacía nada más que mirar: miraba para acá, miraba para allá, miraba...: “¡Ich! ¿Qué digo? Dios mío, ¿qué digo? Bueno, pues nada, ¡ya veré!”

Entonces se encontró una huerta, y había unos nabos sembrados, y unas coles. Y había un, una bicha, un serpiente de esos. Y entonces dijo: “¡Ea! Ya tengo una cosa:

*Tentin terri
nabiz aquí.*

¡Ea!, ya es una cosa”.

Entonces llegó a una choza —que entonces no había casas en el campo, nada más que chozas—, llegó a una choza, y entonces le dijo a la señora que quería comer. Le dijo la señora:

—¡Ay mire usted! Como no le guise a usted dos huevos fritos...

Dice:

—Pues venga, dos huevos fritos.

Cuando los huevos se fríen en el perol hacen: ¡chi chi chi!: empiezan a chisporrotear. Dice: “Ya tengo otra cosa:

*Entinti terri
nabiz aquí.
Y al entrar en la choci
hicieron los huevos
¡chiff chichirrí!”.*

Y cuando llegó a la iglesia, ¡pues claro!, se puso allí la madre a ver, toda la familia a ver lo que decía.

Y no sabía nada más que esas dos cosas.

Entonces se puso en el púlpito y les dijo:

*—¡Ententi terri
nabiz aquí.
Y al entrar en la choci
hicieron los huevos
¡chirri chirrí!”.*

Y le dijo la madre:

—Hijo, échate abajo que, ahí si no, te van a apedrear.

AMPARO LÓPEZ OJEDA

El Palomar–Paradas, 1993.

CATALOGACIÓN

Aarne–Thompson, n° 1825B “*I Preach God’s Word*”. Cf. 1824: *Parody Sermon*.

Boggs, 1825*D.

Hansen, 1825.

Pujol, 1825B: *El Rector predica la Paraula del Déu*.

Bertrán (“Notes... Vall d’Albida i l’Alcoià”, p. 130a–b), n° 25: *El Rector Espavilat*.

Thompson: J1263.1, J2666, K1961.1.2, P231, X410.

VERSIONES POPULARES ESPAÑOLAS

Lorenzo Vélez (*C. Anticlericales...*, pp. 152–156): *El sermón que no concluye* (de Cuenca), *Ya llevo un poquito de mi sermón* (de C. Real).

Espinosa (*CPE*, I, pp. 106–107), n° 60: *El Cura Nuevo* (v. con-
quense). *Estudio* (II, pp. 265–266).

Corres (“Los Cuentos... de Torralba del Río”, 37, p. 40): *El Predicador de la Virgen: “Y bájate, hijo, que bastante has dicho, y el que quiera saber más que estudie como mi hijo”*.

Sánchez Ferra (“Camándula (El C. P. en Torre Pacheco)”, p. 196), n° 260: *El Cura Improvisado y la Madre Sorda*.

Espinosa (*CPCL*, II, pp. 339–345), n° 412: *En aquel Charco bay Peces*. En esta colección, existen otras versiones afines: n° 413: *El Aspirante a Cura* (Tipo 1641), n° 414: *El Nuevo Cura*, n° 415: *El Seminarista* (Tipo 1837).

Camarena (*León*, II, pp. 160–162), n° 267: *El Sermón*.

Díaz-Chevalier (*Castellanos*, p. 81), n° 47: *El Cura Corto*. Como no termina el sermón, la madre apela a los nueve meses que le llevó en el vientre; él contesta que ella se introduzca en su culo durante veinte. Es una versión que aparece en otras colecciones (Vasconcellos [*Contos...*, II, pp. 114–115, n° 418: *O Coelbo*], por ejemplo, en la tradición portuguesa; aunque aquí tenemos un final truncado; no hay contestación del hijo).

Ayuso (“Valores... Cuentos Costumbristas Castellanos...”, pp. 134a, 134a–b): *El Sermón improvisado* (en este cuento, el joven dice los latinajos acostumbrados), *El Hijo que no sabe qué decir* (en éste, el joven queda callado y la madre le dice que se baje).

Asensio (*C. Riojanos...*, pp. 241–242): *El primer sermón y El sacerdote no se ha preparado el sermón*.

Suárez López (*Folklore de Somiedo*, pp. 157–158), n° 137: *El primer sermón del cura*.

Llano Roza de Ampudia (*Cuentos Asturianos*, pp. 343–344), n° 153: *El Estudiante del Cura*.

Cf. Prieto Rodríguez (“Contos de Gregos”, pp. 27–28), n° 11: *De Nabun Sapun*.

Cf. Serra i Boldú (*Rondalles Populares*, III, pp. 65–66): *L’Estudiant Trapella*.

VVAA (*Cuentos... en Cómic*, pp. 40–41).

VERSIÓN HISPANOAMERICANA

Payne (*C. Cusqueños*, pp. 66–67): *Kura Bandido. El Cura Bandido*.

VERSIONES LITERARIAS

Valera (*Cuentos y Chascarrillos Andaluces*) utiliza este tema para elaborar su *Elocuencia Vizcaína*. Sin embargo, en esta ocasión, el novato puede reaccionar y terminar el sermón heroicamente.

Rodríguez Marín (*10.700 Refranes*) *sub voce*: La mujer fuerte del Evangelio, *non invenio*, recuerda el caso del cura que parlotea incesantemente mientras busca una cita en el misal: “*Quis invenit...*”. Como no halla la cita, concluye: “*Mulieren fortem... non invenio*”.

Cf. Gallardo de Álvarez (*Cuentos de resolana*, pp. 49–56), n° 1: *El Curita* (el que quiera saber que estudie).

Cf. San Cristóbal (*Arlotadas...*, pp. 36–37): *Arlote, Mayordomo* (el que quiera saber que vaya al seminario).

REFRÁN

Martínez Kleiser (*Refranero General Ideológico Español*) refleja el anterior refrán [n° 14.831] tomado del propio Rodríguez Marín.

[LA LLORONA]

Se le murió, se le murió a una el marido. Ella era, ella tocaba la bandurria por la calle —sabes lo que es la bandurria ¿no?—. Pues ella era tocadora de bandurria por la

calle. Y entonces se le murió el marido, y no tenía hijos ni nada. Dice: “¿Qué hago? ¿Qué hago ahora? Pues yo que lo que voy a hacer, ir en busca de las lloronas, y buscar una para que, pagarle muy bien, pero... ¡verás!: no tengo dinero. ¡Pero bueno!: tengo centeno —usted sabe lo que es centeno ¿no? El centeno valía entonces, antiguamente, muchísimo dinero. Dice—. Yo lo que voy a hacer, que como no tengo dinero para pagarle, pues lo que hago, que le voy a decir que le doy un costal de centeno. Y entonces ella, ¡verás lo contenta que se pone y lo que va a llorar por él!”.

(Un costal es un saco, sí, y eso, los costales, en Aral había muchos antes.)

Y entonces, se lo dijo a la llorona, le dijo:

—Oye, mira, vienes a llorar a mi marido. Tú lo lloras muy bien, porque es que te voy a dar un costal de centeno, y así yo me voy a tocar la bandurria por ahí, como si a mí no *me se* hubiera muerto, porque entonces yo no puedo ganar dinero, si es que...

Total que dijo ella:

—Pues no te preocupes: lloro, lloro lo que tú quieras. Tú, si me das un costal de centeno: a llorar todo el día.

Conque, cuando ya estaba ella llorando, pues entonces entró ella con la bandurria, la mujer, y entró cantando ella, y entró cantando:

*Llóralo bien lloradito
que te voy a dar colmado
y con un puñadito [cantando].*

AMPARO LÓPEZ OJEDA

El Palomar–Paradas, 1993.

CATALOGACIÓN

Thompson: K2052.4

VERSIONES PORTUGUESAS

Es una versión que no hemos hallado en España, aunque sí en Portugal. En Vasconcellos (*Contos e Lendas Populares*, II, p. 120), se recogen dos idénticas a la nuestra, aunque algo más esquemáticas: n° 426: [*A Carpideiral*], n° 427: [*As Carpideiras*]. Esta última versión refiere la visita de las vecinas a la reciente viuda, a la que dicen: “*«Ai! ai! Quem bá-de chorar o albeio/ por um quarto de centeio, ai! ai! E a mulher disse-lbes:»*”

*«Chorai—o mais bem chorado,
que vos darei mais um punhado».*

La versión primera insiste, también, en la idea del costal lleno y el puñado de más:

*“—Há—de ser calcado (o alqueire)
E rempimpado,
E ainda por cima
Um grande punhado”.*

Pires (*CP. Alentejanos*, pp. 50–51), n° 12: *A Viúva*.

Además en Braga (*C. Português*, pp. 203–24): *A Carpideira e a Viúva*.

*Hã-de ser calcado
E acuculado
E ainda por cima
Mais um punhado...*

Según Braga, pertenece “ao ciclo do conto antecedente, um dos mais abundantes do nosso Decâmeron popular”.

[CRISTOBALITO O CRISTOBALÓN]

Iba a pedirle a San Cristóbal. San Cristóbal dice que es un santo muy grandote que había en la iglesia. Yo no sé si estará ya, yo no sé si estará ya. Yo no sé, yo no conozco a ese santo; pero dicen que era un santo grandote que había, con unas manatos muy grandes. Y dice que era, ése era el que, ése era el rey de los novios. Ése les buscaba novio a todas las mozas duras que hubiera; ahí no había nada que decir.

Pero dice que una mujer tenía una muchacha dura, y no le salía novio ni nada. Y dijo: “Pues yo voy a buscar a San Cristóbal, a ver si esta muchacha se casa. Yo me voy a morir..., yo a esta muchacha la dejo sola... ¿Cómo es eso?”

Bueno, pues fue. Se arrodillaba a él, decía:

—*San Cristobalito, manitas, patitas,
dame un novio para una hija que tengo mocita.*

Bueno, pues le dio el novio. Se casó la muchacha. ¡Me cagüe la mar! Pero el yerno era tan malo como... ¡Vamos, eso es más malo que la grama! Y entonces, cuando ya vio lo malo que era el hombre, fue, dijo: “¡No se va a enterar San Cristóbal con lo que me ha mandado aquí!”

Entonces fue un día a pelear con él, con San Cristóbal, y se puso delante de él y le dijo:

—*San Cristobalotas, manotas, patotas, cara de cuerno.
¿Como tienes la cara me diste el yerno!*

AMPARO LÓPEZ OJEDA El Palomar–Paradas, 1993.

CATALOGACIÓN

Aarne–Thompson, n° 1476: *The Prayer for Husband*.

Boggs, 1476*B.

Hansen, 1476*B.

Cf. Robe, *1466.

González Sanz (*Catálogo... Aragoneses*), 1476: *La Petición de Marido*.

González Sanz (*Revisión del Catálogo...*), 1476: “El rezo por un esposo”

Amores García, n° 138.

Thompson: (X761, K1971.9), V120, V127.

VERSIONES POPULARES ESPAÑOLAS

Rodríguez Pastor (*CE. Obscenos*, p. 264), n° 121: *El Novio*.

Rodríguez Pastor (*CE. de Costumbres*, p. 268), n° 106: *El Sacristán y San Antonio*.

López Megías (*Etno...Alto de la Villa*, pp. 206–207), núms. 96–98: *San Cristobalico, San Antonio y el Yerno Feo y San Antonio y el Yerno Jugador*.

Sánchez Ferra (“Camándula (El C. P. en Torre Pacheco)”, pp. 172, 181), n° 219: *El Sacristán como Yerno*, n° 237: “Pan Caliente y Vino Fuerte”.

Espinosa (*CPC*, “Austral”, pp. 27–28), n° 5: *Si según tienes la cara*.

Espinosa (*CPCL*, II, pp. 174–177), n° 313 (reproducción del anterior), n° 314: *San Cristobalazos*., n° 316: *Cristito Patitas*.

Díaz (*C. en Castellano*, p. 77): *El Mal Yerno*.

Fundación Centro Etnográfico (K39.24), versión vallisoletana.

Arroyo (“Cuentecillos... Tradición Oral Palentina”, p. 26b).

Martín Criado, (“Cuentos... Castellano-leoneses”, pp. 48b), n° 18: [*Pide Marido al Cristo*].

Cortés Vázquez (*CP. Salmantinos*, I, pp. 31–32), n° 10: *Cuento del Sacristán*.

Aliste (*Survivances... d’Aliste*, p. 167), n° 3: *La Mal Casada*.

Llano Roza de Ampudia (*Cuentos Asturianos*, pp. 227–228), n° 61: *La Vieja y San Cristóbal*.

Ayuso (“Consideraciones...”, p. 153): *La Devota de San Antonio*.

Contos P. Lugo (p. 58), n° 55: *A Mai de Tomásica*.

Noia Campos (*Contos Galegos...*, pp. 325–326): *A Mociña Devota y A Moza pidelle un Home a San Antonio*.

Quintana (*Lo Molinar... Mequinensa*, p. 210), n° 138: [*San Cristóbal de Calaceit*].

Cuscoy (*Tradiciones Populares*, II, pp. 183–186), n° XI: *San Cristobalito, Casamentero*.

VERSIÓN PORTUGUESA

Pires (*CP. Alentejanos*, p. 80), n° 33: *S. Benedito*.

VERSIONES LITERARIAS

Boira (I, pp. 218–219): *Contra el Mal de Suegro*.

Fernán Caballero (*Cuentos y Poesías...*, *Cantos*, ed. 1859, p. 337).

Fernán Caballero (*O. C.*, BAE, V, p. 64b) identifica la copla en la Comedia de Montalbán, *Morir y disimular*, y la toma como ejemplo de composiciones que, con mayor probabilidad, debieron de subir desde el pueblo a los poetas y no que “de su altura descendiese al pueblo”:

*Glorioso San Sebastián
santo cabal y perfecto;
mi alma como la tuya,
como tu cuerpo, mi suegro.*

No olvidemos, tampoco, otra versión de Fernán Caballero incluida en *La Gaviota* (cap. VII):

*San Cristobalón,
patazas, manazas, cara de cuerno,
tan judío eres tú como mi yerno.*

Nogués (*Aragón*, pp. 181–182):

*—San Cristobalón,
patazas, manazas, cara de cuerno;
tan honrado eres tú
como mi yerno.*

Rodríguez Marín (*10.700 Refranes*): *La moza que a San Cristóbal besare el pie, casará bien*. Bajo el refrán, explica:

Creencia supersticiosa que no sólo practican las doncellas, sino también sus madres, para enyernar pronto. De ahí el cuentecillo de la que mal enyernó, que dijo al santo:

*San Cristobalón,
patazas, manazas, cara de cuerno,
como tienes la cara me diste el yerno.*

Rodríguez Marín, *Cantos Populares Españoles*.

SAN CRISTÓBAL, EL SANTO GRANDOTE

Nuestra informante menciona el tamaño del santo. A principios del siglo XVII, se recogió uno de los muchos dichos graciosos atribuidos a Farfán. Según tal dicho (Farfán, *Dichos...*, 5 y 6), el mencionado predicador recibió el encargo de platicar sobre S. Juan, con la condición de que diese a entender que era el más grande santo del cielo. En el sermón, dijo que había estado midiendo las figuras que aparecen en cierto cuadro del Convento, y que había hallado que “le llevaba mucho San Cristóbal en cuerpo a San Juan. Y así que pues querían que predicase del mayor, que éste era San Cristóbal, y así predicó de San Cristóbal y dejolas burladas”.

Según anota la editora de los sermones de Farfán, “si el sermón fue posterior a 1584, año en que Mateo Pérez de Alesio pintara su colosal imagen en la catedral hispalense, a nadie le quedaría la más mínima duda al respecto dada la popularidad que alcanzó y las chanzas que por su tamaño ha venido propiciando desde entonces”.

[SAN NICOLÁS]

Un hortelano que tenía un naranjo, un naranjo, un naranjo agrio, pero no había echado nunca naranjas y se secó. El naranjo estaba seco. Pero iban a hacer un santo. Le decían san Nicolás. Y era un santo ¡muy grande! Entonces los de la Hermandad dicen:

—¡Oye! ¿Pues tú no sabes dónde hay un árbol muy bueno para hacer ese santo? Ése lo tiene Fulano en la huerta.

—Vamos a ir por él.

Dice:

—Bueno, a ver si nos lo quiere vender —dice—. Está seco, pero si ahora mismo...

Y le dijeron:

—¿Nos va usted a vender el naranjo este, que vamos a hacer un santo, san Nicolás, que se ha averiado?

Dice:

—¡Huy! Sí, sí.

—Pues venga.

—Y no lo voy a vender: lo voy a dar —dice—; pero os voy a decir una cosa. De los lados me tenéis que dejar para hacerme un pesebre a la burra.

Dice:

—Bueno, pues entonces... ¡vale, vale! Yo lo..., lo dejamos.

—Pero cuando el santo esté hecho, me tenéis que llamar para verlo yo, porque yo tengo que decirle una cosa.

Y cuando ya el santo lo tenía hecho, le llamaron. Él ya, él ya había hecho el pesebre para la burra y todo. Cuando el santo estaba hecho y todo, le llamaron, y le dijo..., se puso debajo del santo y le dijo:

*—Del pesebre de mi burra,
eres hermano carnal.
En mi huerto te crié
y fruto no comí.
Los milagros que tú hagas,
que me los cuenten a mí.*

AMPARO LÓPEZ OJEDA

El Palomar–Paradas, 1993

CATALOGACIÓN

Variante de Aarne–Thompson, n° 1824: *Parody Sermon*.

Robe, 1829*D.

Camarena (*Repertorio... Cantabria*), 1829*D.

González Sanz (*Catálogo... Aragoneses*), [1824A]: *El Santo Pariente del Pesebre*.

González Sanz (Revisión del *Catálogo...*)

Maxime Chevalier (“Chascarrillos...”, *Temas de Antropología Aragonesa*, 10, p. 20).

Chevalier, *Cuentos Folkloricos*, n° 86

Amores García, n° 101.

Thompson: J1260, J1880, V120, V127.

El propio Thompson identifica este tipo con *Decamerón* (VI, 10). Véanse diferencias y semejanzas con Boccaccio. En él, un

fraile promete enseñar al pueblo una pluma del ángel Gabriel; pero unos pícaros, a escondidas, descubren, en las alforjas del fraile, la arqueta de la pluma; la sustraen y, en su lugar, ponen carbón. Cuando el fraile Cebolla va a mostrar la esperada pluma, halla los carbones. Sin inmutarse, explica a los fieles cómo posee infinidad de reliquias, entre ellas los carbones con que quemaron a San Lorenzo y que, por error, había traído la arqueta de los carbones en vez de la pluma del arcángel. Los fieles se apiadan más que con la pluma y el predicador obtiene mayores limosnas; pero los pícaros saben la verdad de la reliquia y ríen, y, entre risas, devuelven la pluma al predicador.

VERSIONES POPULARES ESPAÑOLAS

Larrea (*Gaditanos*, pp. 139–140), nº XXI: *San Sebastián*.

Ruiz Fernández (*Campo de Gibraltar*, p. 168), nº 24: *San Sebastián y el Pesebre*.

Rodríguez Pastor (*Extremeños y Andaluces*, p. 315), LXXXIX: *El Hortelano y el Nogal*.

Rodríguez Pastor (*CE. Obscenos*, p. 318), nº 150.23: *El Ciruelo*.

Domínguez Moreno (“La Fiesta.... Extremadura”, p. 3a), únicamente la letrilla al santo.

Rodríguez Almodóvar (*C. al Amor*, II, p. 367), nº 73: *Los Milagros que tú bagas*.

Sánchez Ferra (“Camándula (El C. P. en Torre Pacheco)”, pp. 203–204), nº 274: *La Imagen de San Cayetano*, nº 275: *Quien te conoció Ciruelo*, nº 276: *Glorioso San Sebastián*, nº 277: *Quien te conoció Naranjo*.

Hernández Fernández (*CP. Albacete*, p. 256), nº 191: *Quien te conoció, Ciruelo...*

Hernández Fernández (“C. humorísticos... Javalí Nuevo”, pp. 100–101): *El Santo de Palo*.

Puerto (*C. Sierra de Francia*, pp. 178–179), nº 142: *San Valerio y el Pesebre*, nº 143: *El Cristo y el Pesebre*, nº 144: *San Sebastián y el Pesebre*.

Díaz (*C. en Castellano*, pp. 92–93): *La Higuera*.

Díaz-Chevalier (*C. Castellanos...*, pp. 72–73), nº 39: *El Naranjo y el Cristo*.

Espinosa (*CPCL*, II, p. 350), nº 420: *Del Pesebre de mi Burra*, nº 421: *Santo Cristo del Ciruelo* (éste último recoge únicamente los versos).

Fundación Centro Etnográfico (K5.4, K78.1), versiones vallisoletanas anteriores.

Camarena (*León*, II, pp. 167–169), nº 272: [*Peral fuiste*], 273: [*Manzano fuiste*].

Carreño (*Manual... Zamora*, p. 89): *El Cuento del Cura y la Criada*.

Ventura Crespo (*C. Zamoranos*, pp. 69–71), nº 9: *El Cura y la Criada*.

Martín Criado, (“Cuentos... Castellano-oleoneses”, pp. 51b–52a), nº 29: *San Sebastián*.

Cortés Vázquez (*Leyendas*, pp. 45–46), nº 15: *Cuentos del Cura y la Criada*. Otra versión se titula *Conto de San Sebastián* (nº 44, p. 84). Ésta misma está recogida también en “Sanabreses” (*RDTP*, V, pp. 228–229), nº 17.

Barrio-Espina (“Tradición...: Calabor”, p. 60a), invocación:

*Santo Cristo del Villar
fuste feito d'un peral.
En peras nunca ti ví,
os milagros que tu fagas
que me los claven ichí.*

De la Fuente (“Cuentos”, *RDTP*, I, pp. 334–335), nº 3: *Gozos del Santo*.

Los Cuentos del Abuelo (pp. 15–16), *Los Milagros del Ciruelo*.

Suárez López (*Cuentos... Asturias*, pp. 182–185), nº 50 (seis versiones): *El Santo de Madera de Ciruelo*.

Arco y Garay (*Folklore Altoaragonés*, p. 464).

Asensio (*C. Riojanos...*, pp. 248–251): *Imagen becha de un frutal estéril* (4 versiones) y *El Santo Pariete del Pesebre* (2 versiones).

Gomarín (“Algunos Cuentos... Cantabria”, p. 111a)

Prieto Rodríguez (“Contos de Cregos”, pp. 30–31), nº 14: *O San Sabestián*.

Quintana (*Lo Molinar... Mequinensa*, pp. 210–211), nº 139: [*Sant Bernabé del Barranc del Fontanall*].

Amades (*Folklore de Catalunya...*, p. 1145), nº 551: *El Diable d'Albanyà i el Sant Crist de Fontfreda són Germans*.

VERSIÓN HISPANOAMERICANA

Feijóo (*Cubanos*, p. 146): *El Santo*.

VERSIONES LITERARIAS

Alusiones en Gracián (*Oráculo...*, 198; p. 211): “Nunca bien venerará la estatua en el ara el que la conoció tronco en el huerto”.

Hartzenbusch (*Fábulas*, núm. 158; pp. 214–216): *La Anciana Indevota*.

Pío Baroja, en *Las Noches del Buen Retiro (Obras Completas, VI, cap. LXVIII, p. 709)*. El cuento se ambienta en una tertulia, en la Nochebuena; en marco propicio para recrear este tipo de narraciones. Un personaje refiere el cuento, donde se insertan los casi invariables versos:

*En mi buerta te criaste,
tu fruta nunca la ví:
los milagros que tú bagas
que me los claven aquí.*

Nogués (*Aragón*, p. 40). Lo localiza en Bulbueite.

*Glorioso Bartolomé
sabes que fuiste peral;
del pesebre de mi burro
eres hermano carnal.*

Fernán Caballero (*C.P.P.A.*, ed. 1859), explicando el dicho: *Yo te conocí ciruelo*:

*Glorioso San Pedro
yo te conocí ciruelo
y de tu fruta comí;
los milagros que tú bagas,
que me los cuelguen a mí*

(Se incluye en *Flores Humildes*, pp. 72–73).

Fernán Caballero (“Cantos, Coplas y Trobos Populares”, en *Genio e Ingenio...*, p. 329):

*Glorioso San Sebastián
Todo lleno de saetas;
Mi alma como la tuya,
Como tu cuerpo mi suegra.*

Alusión en Clavé–Torres (*El Carnaval de Barcelona...*, p. 32): “por aquello de que ~como te conozco ciruelo, no te tengo devoción”.

Rodríguez Marín (*Más de 21.000...*, pp. 77b, 78b, 431b):

- “Cómo en tus milagros creo, si te conocí ciruelo?”
- “Como te conocí cerezo, no te rezo”.
- “Como te conocí ciruelo, maldita la devoción que te tengo”.
- “¿Quién te vió y te ha visto, antaño ciruelo y bogaño Cristo!” (con copla y explicación).

Rodríguez Marín (*12.600 Refranes*):

- *Si de nogal no dio nueces, de santo, ¿qué te parece?*
- *Si no fuiste bueno para dar nueces, ¿cómo serás bueno para oír mis preces?* No hay copla, sino explicación del refrán: “Decía una vieja al pasar delante de no sé qué santo hecho de un tronco de nogal que ella había conocido cuando era árbol”.
- *¿Quién te conoció ciruelo, no pudo adorarte luego. Sub voce*, da la misma explicación y copla.

Todavía 10.700 Refranes, bajo la voz: *Como saliste de mi ciruelo, no he de rezarte, santito nuevo*. Dice que es una copla popular:

*En mi buerto te criaste,
ciruelas nunca te vi;
los milagros que tú bagas
que me los claven aquí.*

Los 6.666 Refranes: Si de peral no diste peras, ¿quién milagros de ti espera? Tras repetir la copla, explica que es un cuentecillo de la literatura popular de varios países. Recuerda, como ejemplo, un refrán italiano.

Rodríguez Marín (*Cantos*).

Vierna (“C F. en el Refranero de Darío Rubio”, p. 216): *¿Cómo he de adorarlo Cristo, si lo conocí guayabo?*

Junceda (*Diccionario...*): *¿Cómo en tus milagros creo, si te conocí ciruelo?* (Recuerda el cuentecillo).

Chevalier reproduce una versión de Góngora [*Letrillas Atribuidas* (Millé, núm. XL)], otra de Lope de Vega [*El Ejemplo de Casadas*, II, BAE, 249, p. 49b. Que también recoge Rodríguez Valcárcel, n° 44, pp. 289–290], otra de López de Úbeda [*La Pícaro*

Justina, IV, IV, N.P., p. 881a] y la de Gracián. Menciona la de Hartzenbusch y tres de Rodríguez Marín [*Más de 21.000 Refranes*], entre otras que ya hemos mencionado. En Díaz–Chevalier (p. 139), vuelve a reproducirse la misma bibliografía.

Díaz (antes citado) extracta la anécdota de la *Pícaro Justina*, a quien atribuye implicaciones mitológicas.

CUENTO Y REALIDAD

También los vecinos de una localidad madrileña se negaron a venerar la imagen de una virgen, cuyo rostro bien conocían:

*El cura de la localidad madrileña de Aldea del Fresno se vio obligado a cambiar el rostro de la virgen de Santa María del Fresno, patrona del pueblo. El sacerdote había mandado construir la talla tomando como modelo a una joven vecina del pueblo. El nuevo rostro de la virgen fue presentada a sus feligreses que reaccionaron con indignación al observar que la cara era igual a la de una joven estudiante de derecho de la localidad. Los vecinos exigieron al cura que retirase la talla ya que **no se puede venerar a una chica a la que vemos a diario** (El Norte de Castilla, 28 de agosto de 1999).*

MOTIVOS QUE SE CITAN

- J1260 Agudezas basadas en la iglesia o el clero. (Keller)
- J1263.1 Agudezas sobre ignorancia del clero.
- J1880 Animal, u objeto tratado, como si fuese humano (varios).
- J2666 El conferenciante torpe.
- K400 Ladrón elude detección. (Keller)
- K1631 El muchacho canta la canción imprevista en la iglesia. El sacristán roba la vaca del cura. El siguiente día el hijo del sacristán canta canciones: “Mi padre robó la vaca del cura”. El cura le dice que cante la canción en la iglesia. Pero el sacristán enseña al chico una nueva canción: “El cura se ha acostado con mi madre”. Y esta es la canción que canta en la iglesia.
- K1961.1.2 El pretendido cura repite una expresión una y otra vez o dice unas palabras en latín.
- K1971.9 El (supuesto) aviso de Dios (el portero de la iglesia).
- K2052.4 La viuda hipócrita.
- N271.6.1 La canción del niño revela al asesino.
- P231 Madre e hijo.
- P426 Clerecía.
- P426.1 Curas.

- V120 Imágenes. (Keller)
 V127 Imágenes de santo en madera (piedra)
 X410 Chistes sobre curas. (Keller)
 X761 Mujer mayor pide marido.

BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- ALISTE, Paule: *Survivances de la Tradition orale dans la Région d'Aliste*, ("Collection MARGES, n° 3"), Perpignan, Université de Perpignan. Publicatins du CRILAUP, 1988.
- ALVAR, Manuel: *Antología Dialectal Hispánica*, Madrid, UNED, 1978.
- AMADES, Joan: *Folklore de Catalunya. Rondallística. Rondalles*, ("Biblioteca Perenne", 13), Barcelona, Selecta, 1974.
- AMORES GARCÍA, Montserrat: *Catálogo de cuentos folclóricos re-elaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC. Departamento de Antropología de España y América. Instituto de Filología ("Biblioteca de Dialectología y Tradiciones Populares", 27), 1997.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del: *Notas de Folklore Altoaragonés*, ("Biblioteca de Tradiciones Populares", 1), Madrid, CSIC-Instituto "Antonio de Nebrija", 1943.
- ARROYO, Luis A.: "Cuentecillos Tradicionales y Cuentos Folklóricos de la Tradición Oral Palentina", *Revista de Folklore*, 103 (1989), pp. 23–31.
- ASENSIO GARCÍA, Javier: *Cuentos Riojanos de Tradición Oral*, Logroño, Gobierno de La Rioja, Consejería de Desarrollo Autonómico y Administraciones Públicas, 2002.
- AYUSO, César A.: "Valores y estereotipos en algunos cuentos costumbristas castellanos de tradición oral", *Revista de Folklore*, 172 (1995), pp. 127–140.
- , "Consideraciones antropológicas sobre el cuento de tradición oral (a propósito de algunos cuentos de costumbres castellanos)", *Revista de Folklore*, 185 (1996), pp. 147–161.
- BAROJA, Pío: *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946–1951. 8 vols.
- BARRIO, Herminio y ESPINA, Ángel: "Tradición Oral en la Frontera: Calabor (1925–1936)", *Revista de Folklore*, 134 (1992), pp. 50–63.
- BERTRAN I BROS: *Rondallística. Estudi de Literatura Popular Ab Mostres Catalanes Inèdites*, Barcelona, Renaixensa, 1888.
- BOGGS, Ralph S.: *Index of Spanish Folktales*, *FFCommunication*, núm. 90, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1930.
- 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, advinanzas, 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.
- BRAGA, Teófilo: *Contos Tradicionais do Povo Português* (1883) ("Portugal de Perto", 14), Lisboa, Dom Quijote, 1987. 2 vols.
- CABALLERO, Fernán: *Cuentos y Poesías Populares Andaluces*, Sevilla, Revista Mercantil, 1859. 135, 140, Madrid, 1892–1909.
- , *Obras*, ed. de José M^a Castro Calvo, BAE, Madrid, Atlas, 1961. 5 tomos.
- , *La Gaviota*, ed. de Juan Alcina Franch, San Antonio de Calonge (Gerona), Hijos de José Bosch, ("Clásicos y Ensayos. Colección Aubí", 10), 1974.
- , *Genio e Ingenio del Pueblo Andaluz*, ed. introducción y notas de Antonio Gómez Yebra, ("Biblioteca de Escritoras"), Madrid, Castalia, 1994.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio: *Cuentos Tradicionales de León*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal–Universidad Complutense de Madrid–Diputación Provincial de León, 1991.
- , *Repertorio de los Cuentos Folklóricos registrados en Cantabria*, Santander, Aula de Etnografía. Universidad de Cantabria. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, 1995.
- CANELLADA, M^a Josefa: *Cuentos Populares Asturianos*, Gijón, Ayalga, ("Col. Pop. Asturiana"), 1978.
- CANO GONZÁLEZ, Ana M^a: *Notas de Folklor Somedán*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana, ("Collecha Asoleyada", 6), 1989.
- CÁRDENAS, Gloria de y CÁRDENAS, Juan Ignacio de: *1000 canciones*, Madrid, Almena, 1978.
- CHEVALIER, Maxime: *Cuentos Folklóricos Españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- , "Chascarrillos aragoneses y cuentos folklóricos", *Temas de Antropología Aragonesa*, 10 (2001), pp. 11–26.
- Contos Populares da Provincia de Lugo*, Vigo, Centro de Estudios Fingoy. Galaxia, 1979.
- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis L.: *Cuentos Populares Salmantinos*, Salamanca, Librería Cervantes, 1979, 2 toms.
- , *Leyendas, Cuentos y Romances de Sanabria*, Salamanca, /s.n./, 1981.
- Cuentos Populares Británicos*, ed. de Katharine M. Briggs, tr. De Juan A. Molina Foix, Madrid, Siruela, 1996.
- CURIEL MERCHÁN, Marciano: *Cuentos Extremeños*, Madrid, CSIC, "Instituto Antonio de Nebrija", 1944. Y reedición de Jerez de la Frontera, Editora Regional de Extremadura, Junta de Extremadura, 1987.
- CUSCOY, Luis D.: *Tradiciones Populares*, La Laguna de Tenerife, CSIC–Instituto de Estudios Canarios, 1943. 2 vols.

- DE LA FUENTE, José: "Cuentos". *RDTP*, I (1944), pp. 332–338.
- DELGADO, Luis D.: "Las Pullas", *Revista de Folklore*, 62 (1986), pp. 52–62.
- DÍAZ, Joaquín: *Cuentos en Castellano*, ("Col. Alba y Mayo, núm 7"), Madrid, De la Torre, 1988.
- DÍAZ, Joaquín y CHEVALIER, Maxime: *Cuentos Castellanos de Tradición Oral*, Valladolid, Ámbito, 1985.
- DOMÍNGUEZ MORENO, José M., "La Fiesta de los Santos Mártires en la Alta Extremadura", *Revista de Folklore*, 181(1996), pp. 3–10.
- ESPINOSA, Aurelio M. (padre): *Cuentos Populares Españoles*, Madrid, CSIC-Instituto "Antonio de Nebrija", de Filología, 1946–1947, 3 vols.
- ESPINOSA, Aurelio M. (hijo): *Cuentos Populares de Castilla*, ("Col. Austral, núm. 645"), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.
- , *Cuentos Populares de Castilla y León*, Madrid, CSIC, 1988, 2 tomos.
- FARFÁN, Juan (fray): *Dichos Agudos y Graciosos*, ed. de Aurora Domínguez Guzmán, ("Literatura", 16), Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1996.
- FEIJÓO, Samuel: *Cuentos Populares Cubanos*, II, Las Villas, Universidad Central de las Villas, 1962.
- FLORES MORENO, Dolores: *Cuentos Populares en Fuentes de Andalucía*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2004.
- FONTEBOA LÓPEZ, Alicia: *Literatura de Tradición Oral en el Bierzo*, Ponferrada (León), Diputación de León, 1992.
- FONOTECA DE TRADICIÓN ORAL. Véase PORRO FERNÁNDEZ.
- GALLARDO DE ÁLVAREZ, Isabel: *Cuentos de Resolana (1918–1945)*, ed. de Juan Rodríguez Pastor, ("Raíces"), Badajoz, Excm. Diputación Provincial de Badajoz, 1994.
- GARCÍA MATEOS, Ramón: "Romances y Cuentos de la Emigración", *Revista de Folklore*, Valladolid, 126 (1991), pp. 183–189.
- GARCÍA SURRELLÉS, Carmen: *Era Posivé... Cuentos Gaditanos*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1992.
- GOMARÍN GUIRADO, Fernando: "Algunos Cuentos de Tradición Oral en Cantabria", *Revista de Folklore*, 172 (1995), pp. 111–113.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos: "Relatos de tradición oral. Ensayo de una clasificación genérica", *Tropelías*, 5–6 (1994–1995), pp. 107–128.
- , *Catálogo Tipológico de Cuentos Folklóricos Aragoneses*. De acuerdo con Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* (FF Communications n° 184, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1964, segunda revisión), ("Arturarios", 1), Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1996.
- , "Revisión del Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses: correcciones y ampliación", *Temas de Antropología Aragonesa*, 8 (1999), pp. 7–60.
- GRACIÁN, Baltasar: *Oráculo Manual y Arte de Prudencia (1647)*, edición de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1995.
- HANSEN, Terrence L.: *The Types of the Folktale in Cuba, Puerto Rico, The Dominican Republic, and Spanish South America*, ("Folklore Studies", 8), Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press–Cambridge University Press, 1957.
- HARTZENBUSH, Juan Eugenio: *Fábulas*, ed. de Ricardo Navas Ruiz, ("Clásicos Castellanos"), Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel: *Cuentos populares de la provincia de Albacete (recogidos por los alumnos del I.E.S. Mixto Número Cinco)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excm. Diputación de Albacete, ("Estudios", 124), 2001.
- , "Cuentos humorísticos y seriados en la pedanía murciana de Javalí Nuevo", *Revista de Folklore*, 291 (2005), pp. 90–104.
- JUNCEDA, Luis: *Diccionario de refranes. 2500 refranes comentados*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- KELLER, Jhon S.: *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*, Knoxville, Tennessee, The University of Tennessee Press, 1949.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de: *Cuentos Gaditanos I*, Madrid, CSIC, 1959.
- LLANO DE ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de: *Cuentos Asturianos recogidos de la Tradición Oral (1925)*, ed. de José M. Gómez Tabanera, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1993.
- LÓPEZ MEGÍAS, Francisco y ORTIZ LÓPEZ, María Jesús: *Etno-etnología o tratado del hombre en cuclillas y en las camas del Alto de la Villa*, Murcia, Autor, 2000.
- LORENZO VÉLEZ, Antonio: *Cuentos Anticlericales de Tradición Oral*, Valladolid, Ámbito, 1997.
- Los Cuentos del Abuelo. Trabajo galardonado con el Premio de Etnografía "Diputación Provincial" de Valladolid. Año 2000.*
- MACCURDY, Raymond R (Jr.): "Spanish Folklore from St. Bernard Parish, Louisiana: Part III, Folktales", *Southern Folklore Q.*, vol. 16, n° 4 (1952), pp. 227–250.
- MARTÍN CRIADO, Arturo: "Cuentos Tradicionales Castellano-lesneses", *Revista de Folklore*, 284 (2004), pp. 39–63.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis: *Refranero General Ideológico Español*, Madrid, Real Academia Española, 1953.
- MOUTINHO, Viale (organizaçao e prefacio): *Contos Populares Portugueses. Antología*, Mem Martins, Europa-América, 1998.
- NOGUÉS, Romualdo: *Cuentos, Tipos y Modismos de Aragón*, Madrid, Fernando Fe, 1898.
- NOIA CAMPOS, Camiño: *Contos Galegos de Tradición Oral*, Vigo, Nigratrea, ("Brétema"), 2002.
- PAYNE, Johnny: *Cuentos Cusqueños*, ("Biblioteca de la Tradición Oral Andina", 5), Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1984.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (editor): *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam (Actas del Congreso internacional Lyra mínima oral III, Sevilla, 26–28 de noviembre de 2001)*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004.

- PIRES THOMAZ, António: *Contos Populares Alentejanos*, ed. de Mário F. Lages, ("Estudos e Documentos", 4), Lisboa, Universidades Católica Portuguesa. Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 1992.
- PORRO FERNÁNDEZ, Carlos: *Fundación Centro Etnográfico "Joaquín Díaz"*. Uruña. *Fonoteca de tradición oral*, Valladolid, Castilla ("Temas documentales de tradición oral"), 1997–1999.
- PRIETO RODRÍGUEZ, Laureano: "Contos de Cregos (Terra de Viana do Bolo)", *Boletín Avriense*, VIII (1978), pp. 13–48.
- PUERTO, José Luis: *Cuentos de Tradición Oral en la Sierra de Francia*, ("Col. Temas Locales"), Salamanca, Caja Salamanca y Soria, 1995.
- PUJOL, Josep M.: *Contribució a l'index de tipus de la rondalla catalana*, Barcelona, Universidad, 1982. Tesis Doctoral.
- QUESADA GUZMÁN, Joaquín: *Cuentos e historias de tradición oral de Pegalajar*, Pegalajar, Ayuntamiento de Pegalajar, 2002.
- QUINTANA I FONT, Artur: *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i Mequinensa. 1. Narrativa i teatre*, ("Lo Trill", 1), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses–Asociació Cultural de Matarranya–Carrutxa, 1995.
- RIELO CARBALLO, Nicanor: *Literatura Popular. Escolma de Carballedo* (Lugo), ("Col. Pombal", 17), Vigo, Castrelos, 1976.
- ROBE, Stanley L.: *Index of Mexican Folktales Including Narrative Texts from Mexico, Central America, and the Hispanic United States*, ("Folklore Studies", 26), Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1972.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio: *Cuentos al Amor de la Lumbré*, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1983–1984, 2 toms.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F.: *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas. Allególos de la tradición oral y de sus lecturas durante más de medio siglo (1871–1926)*, Madrid, Tip. de la "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1926.
- , *12.600 Refranes más no contenidos en la colección del Maestro Gonzalo Correas ni en "Más de 21.000 refranes castellanos"*, Madrid, Biblioteca de Archivos Bibliotecas y Museos, 1930.
- , *Los 6.666 refranes de mi última rebusca que con "Más de 21.000" y "12.600 refranes más" suman largamente 40.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas*, Madrid, 1934.
- , *Todavía 10.700 refranes más no recogidos por el maestro Correas ni en mis colecciones tituladas Más de 21.000 refranes castellanos (1926), 12.000 refranes más (1936) y Los 6.000 refranes de mi última rebusca (1934)*, Madrid, imp. "Prensa Española", 1941.
- , *Cantos Populares Españoles IV*, Madrid, Atlas, 1981.
- RODRÍGUEZ PASTOR, Juan: *Cuentos Populares Extremeños y Andaluces*, Badajoz, Diputaciones Provinciales de Huelva y Badajoz, 1991.
- , (introducción y coordinador), *Cuentos Extremeños Obscenos y Anticlericales*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, ("Raíces", 15), 2001.
- , (introducción y coordinador) *Cuentos Extremeños de Costumbres*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, ("Raíces", 17), 2002.
- RUBIO MARCOS, Elías, PEDROSA, José M., PALACIOS, César J.: *Cuentos burgaleses de tradición oral* (teoría, etnotextos y comparatismo, Burgos, Elías Rubio ("Tentunublo", 2), 2002.
- RUIZ FERNÁNDEZ, M^a Jesús: *La Tradición del Campo de Gibraltar*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1995.
- SAN CRISTÓBAL, Alberto, BASAÑEZ, Jesús: *Arlotadas. Cuentos y sucesos Vascos*, Bilbao, Ekin (Abiatu, 7), 1992.
- SÁNCHEZ FERRA, Anselmo J.: "Camándula (El Cuento Popular en Torre Pacheco)", *Revista Murciana de Antropología*. Número monográfico, n^o 5 (1988) (Murcia, 2000).
- SERRA I BOLDÚ, Valeri: *Rondalles Populares (1931–1933)*, Montserrat, Abadía de Montserrat, 1984–1987, 4 vols.
- SCHINDLER, Kurt: *Música y poesía popular de España y Portugal*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional–Diputación de Salamanca–Hispanic Institute–Columbia University, 1991.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús: *Cuentos del Siglo de Oro en la tradición oral de Asturias*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 1998.
- , *Folklore de Somiedo: leyendas, cuentos*, Somiedo (Asturias), Ayuntamiento de Somiedo, 2003.
- THOMPSON, Stith: *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*, Copenhagen–Bloomington, Indiana University Press, 1955–1958. 6 vols.
- VALERA, Juan: *Cuentos y Chascarrillos Andaluces*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.
- VASCONCELLOS, J. Leite de: *Contos Populares e Lendas*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1963–1969, 2 toms.
- VENTURA CRESPO, Concha M., FERRERO FERRERO, Florián: *Cuentos Zamoranos*, Zamora, Semuret, 2001.
- VIerna GARCÍA, Fernando de: "Cuentos Folkloricos en el Refranero de Darío Rubio", *Revista de Folklore*, 174 (1995), pp. 215–216.
- VVAA, *Cuentos de Tradición Oral en Cómic*, Albacete, Diputación Provincial de Albacete ("Zahora", 14), 1990.



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

