

Revista de **FOLKLORÉ**

N.º 318



Hombre de Aragón

José María Domínguez Moreno ■ Tomás García Martínez
María Luján Ortega ■ Lorenzo Martínez Ángel
Luis-Manuel Mediavilla de la Gala ■ Jorge Urdiales Yuste
Héctor Uribe Ulloa

Editorial

Hay en la palabra “ronda” un componente bélico que ya aparece en textos primitivos, como el **Cantar del Cid**: “Muchas son las arrobdas e grande el almofalla”, es decir, muchos son los ataques y grande es el ejército. Después, las **Partidas** y otros documentos literarios van perfilando el sentido actual de la palabra; en galaico portugués la palabra “rol-dar” tiene, desde antiguo, el significado de “andar de noche armado”. El **Diccionario de Autoridades**, finalmente, trae en el siglo XVIII la palabra y la define en estos términos: “Andar de noche visitando la ciudad o plaza para estorbar los desórdenes el que tiene este ministerio a su cargo”. A continuación da esta otra acepción: “Vale también andar de noche paseando las calles. Especialmente se dice de los mozos que pasean la calle donde vive alguna mujer que galantean”. Es probable que el “andar de noche armado” y el “galantear” dieran origen a más de una confrontación, pues desde las Siete **Partidas** ya se entendía por armas no solamente los escudos, lorigas, lanzas, espadas y demás con que se lidiaba, sino también los palos y las piedras. No podríamos pasar adelante sin decir unas palabras sobre el lugar en el que se producen las rondas, es decir la calle. Era ésta de uso común y por tanto no perteneciente a nadie en particular, detalle que hace más lógico ese deseo de posesión del territorio que aparece bien claramente definido en alguno de los cantares que sirven para el caso y en los que se adivina una lucha por dominar tal espacio. El motivo de la confrontación, se supone, es la posesión de la voluntad de la dama a la que se corteja, pero se puede producir por muy diversos motivos: insultos, desaires o cualquier otro de los que se incluyen en la **Partida Séptima**, Título IX, ley 3ª: “Ninguno podrá tampoco cantar canciones ni decir versos o dictados que se hubiesen compuesto en deshonor de alguno o por injuriarle; y el que lo verifique quedará infamado, sufrirá la pena corporal o pecuniaria que a su arbitrio le imponga el juez del lugar en que tal ocurra y no será oído aunque quiera probar lo que diga, puesto que el mal que los homes dicen unos de otros por escritos o por rimas es peor que aquel que dicen de otra guisa por palabra, porque dura la remembranza de ellos para siempre si la escritura non se pierde”.



S U M A R I O

	Pág.
Capitulaciones y contratos matrimoniales en la comarca palentina de “ <i>La Peña</i> ”, en el siglo XVIII	183
Luis Manuel Mediavilla de la Gala	
El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño: 2. “Debajo de tu mandil”	190
José María Domínguez Moreno	
Peste negra y mentalidad popular, a propósito de una leyenda leonesa y de Boccaccio	199
Lorenzo Martínez Ángel	
La organología popular en el levante español	201
María Luján Ortega y Tomás García Martínez	
Tradiciones en Hispanoamérica: Una mirada etnográfica al acervo musical del minero del carbón, VIII región de Chile.....	207
Héctor Uribe Ulloa	
El discurso popular-rural de Miguel Delibes en <i>Mi querida bicicleta</i>	213
Jorge Urdiales Yuste	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2007.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

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

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

CAPITULACIONES Y CONTRATOS MATRIMONIALES EN LA COMARCA PALENTINA DE “LA PEÑA”, EN EL SIGLO XVIII

Luis Manuel Mediavilla de la Gala

“El algo que da la muger al marido por razon de casamiento es llamado dote... E lo que el varon da a la muger... es llamado proter nunçias que quiere tanto dezir... donaçion... dizen en España... arras”.

Código de las Siete Partidas
(4^a– Tit^o XI – Ley 1^a)

INTRODUCCIÓN

Continuando con el estudio de la documentación que se conserva de siglos pasados, sobre distintos aspectos de la vida, usos y costumbres de las gentes de esta comarca de la Montaña Palentina, traigo hoy a estas páginas, los acuerdos de boda o *Capitulaciones Matrimoniales* que establecían y suscribían las familias, cuando llegaba el momento del compromiso formal.

LOS DOCUMENTOS Y SUS PARTES

Se trata de diez escrituras de capitulación, de los siglos XVII y XVIII, formalizadas ante Escribano y depositadas en el *Archivo Histórico Provincial de Palencia*. Estas escrituras, presentan una estructura común en la ordenación de sus contenidos, que pueden agruparse en estos seis apartados: *Identificación de las partes contratantes, Declaración de intenciones, Acuerdos de dotes y concesiones, Exclusiones y prevenciones, Ratificaciones y renunciaciones legales; Testigos y firmas; y, por supuesto, localización y fecha.*

En su redacción, aparecen ciertos formalismos y formulismos que no por ello dejan de tener un claro significado social y cultural de mucho calado, al traslucir pautas de comportamiento, condicionantes sociales y valoraciones más o menos expresas de las personas, de las familias y de sus circunstancias. Merece la pena leerlas detenidamente, porque nos informan, con gran realismo, sobre detalles y materialidades de las vidas de las familias en esta comarca, hace trescientos años. Es en la parte tercera de estos documentos, la relativa a las *dotes y concesiones*, donde cobran mayor valor etnográfico sus contenidos, ofreciendo gran variedad y riqueza de detalles y, en consecuencia, será donde más nos detendremos a la

hora de exponerlos; incluso nos saltaremos el apartado de identificación de los comparecientes, por no ofrecer mayor interés en el caso presente.

Declaración de Intenciones

Una vez identificados los comparecientes, –novios y padres– con nombre, apellidos, estado y domicilio, pasaban a manifestar la intención de contraer Matrimonio. Una de las fórmulas más sencillas que utilizaban, puede ser la que sigue, que corresponde a dos adultos viudos e independientes, quienes capitulan en 1751 en Villaoliva de la Peña: «*Parecio presente Phelipe... y dijo que por quanto al serbizio de Dios Nuestro Señor y de su Santtissima Madre tiene tratado de casarse segun horden de nuestra Madre la Yglesia y no resultando ympedimento y si resultare siendo dispensado por su Santidad u otro señor Juez competente, con Franzisca...*».

Otro es el caso, más habitual, de dos familias que formalizan el compromiso matrimonial de sus hijos, el mismo año y en Santibáñez de la Peña: «*Parecieron presentes de la una parte Manuel... como padre y lejitimo hazministrador de la persona y vienes de Ana... su hija... y de la otra Andres... como padre de Phelipe... y dijeron que... dispensado que sea por Su Santidad el parentesco de quarto grado de consanguinidad en que se hallan los susodichos...*». Resulta curioso constatar que era relativamente frecuente en la comarca, un cierto grado de endogamia de parentesco, especialmente, entre las familias de mejor nivel económico.

Estas fórmulas empleadas para declarar las intenciones, podían ser aún más completas, añadiendo otros aspectos o matices, como en este caso de 1796, en el que «*dijeron que el mencionado Juan... tiene tratado casarse y belarse segun y como manda Nra Santa Madre la Yglesia y prebie-ne el santo Concilio de Trehento, precedidas o dispensadas que sean las tres canonicas moniciones...*». En otra capitulación, suscrita en Recueva de la Peña en 1687, aún incluye un par de detalles a esta manifestación: «*etta trattato y conzertado en que prezediendo las tres canonicas municiones (sic)... y de ellas no rresultando ynpedimento alguno el dicho Juan... se haya de casar y belar yn facie eclessie con Maria...*».

Otro aspecto que se contemplaba en ocasiones, era el del permiso o consentimiento paterno para el pretendido casamiento, como aparece en la capitulación celebrada en Vega de Riacos en 1797, en la que los «*Padres de los contrayentes les prestaron respectivamente para le efectuar —el matrimonio— su consejo y lizencia prevenido por la Real Pragmatica Sancion, expedida sobre el modo y forma de la celebracion de matrimonios y demas Reales Ordenes ... sobre la materia...*». Permiso y consejo que eran preceptivos por ley para los menores de edad.



Llegados a este punto, es interesante conocer que era habitual, en tiempos pasados, la celebración de los esponsales tras la oportuna *pedida*. En este acto social o encuentro entre las dos familias, se formalizaba el compromiso y se tomaban los primeros acuerdos sobre el mismo, tanto en lo referente a las ceremonias de la boda, como a los aspectos económicos y domicilio del proyectado matrimonio. Este paso daba pie a una serie de *privilegios* para los novios, en cuanto a sus relaciones personales, gozando de mayor facilidad y licencia para verse, tratarse y tomarse ciertas *li-*

bertades, muy mal vistas por la Iglesia, que se esforzaba en su reprensión; estas familiaridades se acusaban aún más tras la primera monición, por representar ya un primer compromiso formal ante el resto de la comunidad. «*Que muchas personas despues de contraidos los esponsales de futuro se tratan y comunican con demasiada familiaridad...*», denuncia el Visitador Pastoral en Viduer-na de la Peña en 1726.

Por estas fechas, no era frecuente hacer constar el estatus social de los novios, salvo en el supuesto de pertenecer al estado noble, como es el caso de la capitulación formalizada, en 1797, entre dos familias que gozaban de tal consideración, haciendo constar tal circunstancia en el propio documento de compromiso: «*atendiendo a la higualdad que hay entre dichos contrayentes de su Nacimiento y Nobleza y han ratificado en este acto por allarse presentes los nominados Dn. y Dn. . —los padres—*». Constancia documental que habría de serle útil, en el futuro, a la hora de demandar y hacer valer el reconocimiento de su hidalguía.

Acuerdos de dotes y concesiones

Como digo, este es el capítulo que ofrece la más amplia y variada gama de facetas e informaciones, dependiendo principalmente del nivel económico de las familias, del estrato social al que pertenecen, de las singularidades de cada pretendiente y del proyecto de vida futura que tengan previsto. En general, se abordan en él las donaciones y concesiones que acuerdan los novios o sus familias, por vía de Dotes, Vistas, Arras y Compensaciones por las más diversas circunstancias, en particular, por los llamados *compromisos de compañía* o de convivencia y asistencia con y hacia los padres de alguno de los contrayentes.

En el primer caso citado en el apartado anterior, el novio manifiesta: «*Y para que dicho matrimonio tenga cumplido efecto ... en la mejor forma que pueda y aya lugar en derecho mando a la dicha Francisca... mi esposa que ha de ser, atendiendo a que la susodicha es Hijadalgo de sangre notorio y que a de venir a bibir a este dicho lugar de Villaoliva, trescientos y zinquenta Reales de vellon para que sean suyos propios, los que se la pagaran despues de mis dias en lo mejor y mas vien parado de mis vienes a escoje y eleczion de la susodicha = y asi mismo me obligo a que si llegase el caso de morir yo primero que la dicha ... quiero y es mi voluntad que la susodicha sea usufructuaria por sus dias de una de las dos casas que tengo en este lugar...*». Vemos que el novio valora el estatus social de la novia y que tiene en cuenta, al fijar la donación, el hecho de que cambiará de domicilio. Por su parte, la novia aporta diversos bie-

nes de su propiedad, principalmente muebles y ropas. Llama la atención en este caso, la ausencia de una fórmula que suele acompañar a la cláusula de los usufructos, como luego veremos, respecto a la duración de los mismos: “...no bolbiendo a mudar de estado”; es decir, las dejan el usufructo, siempre y cuando no vuelvan a casarse.

En el segundo ejemplo presentado en el capítulo precedente, se dan varias circunstancias que le hacen muy peculiar, aportando más luz sobre estos contratos. Así vemos que acuerdan «para que dicho matrimonio tenga cumplido efecto y que mas comodamente puedan llevar y sostener las cargas deel, capitularon y mandaron lo siguiente ... el dicho Manuel... se obligaba y obligo ha tener en su cassa y compañía a la dicha Ana... su hija y al dicho Phelipe... su yerno que ha de ser, y a mantenerles, vestirles y calzarles de todo lo nezesario y a los hijos que Dios Nro. Señor les diere, asistirles en enfermedades y pagarles la mitad de la vezindad que dicho Phelipe ha de dar en este dicho lugar ... y que los vienes gananziales que se aumentasen durante la compañía han de llebar dicho Phelipe y su esposa de quatro partes, las tres, y la otra el dicho Manuel y asimismo se obliga este a no mejorar a otro hijo o hija, nieto o nieta en perjuicio de la dicha Ana... Tambien se obliga a pagar la mettad de las costas que tubiere la dispensa de quarto grado de consanguinidad... pero esto a cuenta de la lexitima y herenzia... = Y es condizion que si... no quisieren estar en mi compañía... tambien me obligo a darles para el dia que esto llegue, la mettad de la casa y heredades... que yo gozo... con mas un par de bueyes para la labranza, un carro... –y varios aperos– ... una cama con su ropa... –y varios muebles y menajes– ... a cuenta de herenzia paterna y materna».

«Y el dicho Andres –padre del novio– mando por bia de mejora y ademas de la herenzia... al dicho Phelipe... una tierra... que haze un quarto de sembradura de trigo... con mas un colmenar... con la condizion de que dicho su hijo no ha de poder pedir cosa alguna por razon de las soldadas que le podria deber del tiempo que ha esttado en mi compañía... y a cuenta de herenzia le manda la parte de cassas que tengo y herede de mis padres... Y el dicho Phelipe dijo se obliga a dar las Vistas –no las especifica– y asimismo la manda el quarto de cassa que le lleba mandado...su padre para que sea usufructuaria de el por sus dias si llegase el caso de morir primero dicho Phelipe...».

Aquí nos encontramos con una modalidad de convivencia del nuevo matrimonio con uno de los padres, a cambio de lo cual, éste ofrece diversas compensaciones, así como las donaciones que hará en caso de que se independicen. A la vez, comprobamos el escaso valor que se le daba al trabajo de un hijo en la casa paterna, compensado con

una pequeña tierra y un colmenar. De ambos detalles se desprende, por el contrario, la alta valoración que se daba a la manutención, el vestido y los cuidados familiares.

Cuando se daba el caso del compromiso de un viudo con una soltera, era usual, salvo excepciones, que sólo el novio concediera algún tipo de dote, como refleja la capitulación formalizada en Viduerna de la Peña en 1796: «Atendiendo a ser el susodicho viudo y esta soltera, honrada y de honestas costumbres y a las demas qualidades y circunstancias de que se alla asistida, por via de dote segun y en los terminos que el derecho le permita y en donacion procter numpcias, sesenta ducados de vellon, los que se le hagan buenos a la sobredicha ó a sus herederos disuelto que sea el intentado matrimonio, en lo mas vien parado de sus vienes que al presente tiene o tubiere quando llegue dicho caso, a su escoje y eleccion... y ultimamente la manda... ademas de lo que lleba dotado la decima parte de todos sus vienes que al presente tiene o tubiese quando se disuelva el referido matrimonio...». Vemos que todas estas donaciones sólo se materializarían a la muerte del donante y tendrían preferencia sobre cualquier otra deuda que tuviera el finado.

La citada capitulación de Vega de Riacos, hace ya referencia a uno de los conceptos clásicos de las donaciones: «por razon de Vistas y para que la sirva de aumento de su capital –dona el novio a la novia– una tierra linar ... un rebociño de bayeta negro de zien ylos y una basquiña de sempiterna negra = Yualmente la mando un pedazo de casa en alto y vajo por solo sus dias siempre y quando la susodicha le sobrebiba ... el qual si llegase dicho caso le goze a vita sin renta alguna y despues de sus dias recaiga en los hijos y herederos que tubiesen... o en quien... deba de heredar los vienes que dejase el mencionado Manuel –el novio–». Por otra parte, la madre de éste, le perdonaba, por vía de mejora, cuantas deudas de gastos había hecho por él, amen de cederle media casa, a cuenta de la herencia. A su vez, los padres de la novia, «mandaron... a la nominada su hija... y por solo el tiempo que viba... dos tierras... donde poder sembrar tres quartos y medio de pan...(y) una tierra linar... (de) una fanega de sembradura...»

En muchos casos, como en esta quinta escritura, aparece la figura de vida en común del nuevo matrimonio con alguno de los padres. Vimos ya un ejemplo, pero merece la pena contemplar otro un poco más complejo, suscrito en Respenda de la Peña en 1797, en el que también tiene presencia la donación en concepto de arras. «el relacionado... contrayente, con licencia y espreso consentimiento de... su padre que se alla presente, mando a su esposa de futuro... atendiendo a su honradez, qualidades y circunstancias y (ser) doncella en cabello

–soltera y virgen–, en arras y donacion propter numpcias treszientos reales de vellon... con la calidad –condición– que para en pago de dichos trescientos reales la dara y entregara... la ropa de... su madre (difunta) a justa tasación de un Maestro sastre... a cuenta de (su propia) herencia...» En esta disposición, observamos dos detalles: por un lado, el consentimiento paterno para disponer del objeto de las arras y, por otro, el aprecio y valor que se reconocía a las ropas de vestir, de cierta calidad, aún siendo de segunda mano.



En cuanto a la vida en común con los padres o “en compañía”, como gustan expresarse; en este caso, se trata de convivir con el padre del novio, obteniendo diversas ventajas, aunque un tanto condicionadas: «Item mandó el citado Juan a dicho su hijo donde pueda sembrar una fanega de linaza... y para sembrar en el primer año le habra de dar un cuarto de linaza en especie y un carro de abono y esto a cuenta de la herencia, y así vien hazerle las demas labores para el efecto nezesarias inclusas las de su recoleccion, sin por estas

se le cuente cosa alguna... y si se separase el citado matrimonio de su compañía, solo le ha de dar la tierra y no mas». A esta manda a cuenta de la herencia, añade otras varias por vía de mejora: una tierra de un cuarto de sembradura, más las labores de su cultivo, dos borras, tres haces de lino en caña y mil reales de vellón «los que quiere –el padre– se le hagan vuenos –efectivos– en lo mejor de los vienes que a su fallecimiento dejase... Asi vien, se obligo el susodicho –padre– a tener en su casa y compañía al nominado matrimonio siempre y quando este quiera permanecer en ella, á no ser de que no acomodase a dicho Juan –el padre– la tal compañía, pero estando en ella, y en el tiempo que durare les a de vestir, calzar y alimentar, (así) como a la familia (hijos) que Dios les diere y asistirles en todas sus enfermedades, y en cada año que así permanecieren, les ha de satisfacer sus soldadas arregladamente...» Además de la compañía y las lógicas atenciones y servicios esperados por el padre, el hijo se obligaba, por su parte, a “trabajar y mirar por el caudal como corresponde”. Luego veremos que el padre matiza aún más todo ello. En general, estos acuerdos de compañía resultaban justos, dentro de la austeridad que caracterizaba a la época; y, en ellos, ambas partes quedaban libres de llevarlo hasta el fin o romperlo en cualquier momento, sin más penalizaciones que las inherentes a la vida en común: alimentos, vestido, medicinas...

La sexta escritura, data del mismo año de 1796 y recoge una capitulación suscrita en Congosto de Valdavia, por la que el novio promete a la novia «en Arras y donacion proter numpcias... la decima parte de los vienes que al presente tiene o tubiere libres al tiempo... la qual se le haga buena a la susodicha o a sus herederos legitimos... sin que a ello se la ponga el mas leve obize, ni contradiccion alguna...» Por su parte, el padre de la novia la «mandó... para ayuda de que puedan soportar sus cargas matrimoniales, una fanega de sembradura de linares... por tiempo y espacio de seis años... dandole la...simiente en cada año, como el hazer las demas labores de ararla y avonarla, administrarla en forma en cada uno de dichos seis años, en tales terminos, que los contrayentes no tengan mas que hazer que el hir a por el lino... despues de arrancado y no mas...» Igualmente, la mandaba a cuenta de la herencia, dos cabras, dos borras y dos mantas. Venimos comprobando que los novios llegaban al matrimonio con muy escasos bienes, para iniciar la andadura de una nueva familia, salvo cuando se quedaban, por más o menos tiempo, en la casa paterna, en cuyo supuesto, al menos tenían asegurada la cobertura de las necesidades básicas. En el caso que nos ocupa, aparece también una quinta parte o persona, un Sacerdote, familiar de ambos novios, el cual manifestó «que siendo mui gustoso ...–de este enlace de–... su sobrino y...su

parienta y en consideracion a ser parientes –los novios entre sí– en quarto grado...de consanguinidad, se obligaba y obligo en devida forma á pagarles enteramente la dispensa...»

Veamos ahora un séptimo caso, ya citado en el capítulo anterior, en el que ambos novios pertenecían a familias del estado noble, y en el que comprobamos que sólo se aportan bienes manifiestos por parte de la familia del novio, aunque puede suponerse a la novia en propiedad de la herencia de su difunta madre. El propio novio la otorga, *“en dote y Arras y donación... la decima parte de los vienes que al presente tiene o tubiere”*; mientras que el padre, manda a su hijo, *«por via de mejora y no en otra forma, un cuarto de casa en alto y vajo... con su patio de corral... y se obligo a tener en su casa y compañía a el... matrimonio, y a mantenerles, vestirles, calzarles, (así) como a la familia que Dios les diese, asistirles... en todas las enfermedades y pagarles todas las gabelas concejiles... (así) como la Botica que en sus dolencias puedan gastar, soportar en igual forma los costos de los partos y sobrepartos ... sin que por lo qual les pueda contar cosa alguna, ni menos pedirselo los demas herederos»*.

Vuelve a aparecer en este casoun quinto otorgante; también sacerdote y tío del novio, como en anterior ocasión. Más generoso o con más posibilidades que aquél, le *«mando... por los dias de la vida del mandante y para que... subsista el tal matrimonio en la casa y compañía de... su hermana, media carga de sembradura de linaza y una carga de trigo en cada un año, y ha de poner la simiente... y mandarlo administrar a sus espensas de todas las labores necesarias... y tambien en cada un año darle... quinientos reales de vellon...»* Puesto que esta dote dependía de la vida del tío, el padre sale al paso de su posible ausencia y promete que, llegado el caso, les daría cada año *“por razon de soldadas... tres cargas de pan terciado y tres haces de lino en caña...”* Las diferencias económicas con otros casos resultan evidentes, aunque las formas y hasta las fórmulas, permanecen constantes.

La octava capitulación estudiada, presenta el proyectado enlace de dos viudos, cuyo novio manda a la novia *“en arras y donacion procter numpcial, la decima parte de los vienes livres”*, a lo que añade otro *“quinto... con tal de que tenga cavimiento a derecho”*. El padre de ella, también tiene la consideración de regalarla *“un carro de hierva por sola una vez, a cargar en prados que el susodicho tiene... –en otro pueblo próximo– y cuyas labores y acarreo debían realizar los contrayentes por su cuenta. Menos daba un canto; y es que cuando hay poco, la generosidad no da para mucho.*

El caso noveno, también parece corresponder a gentes humildes y en él se comprometen los padres de la novia a entregarla *“por quenta de la lexitima”*, seis ovejas, una vaca y la ropa de una cama; mientras que el novio, ¿sin recursos?, se limitó a decir *«que atendiendo a la calidad onestidad y buenas prendas que concurren en la dicha Maria... su esposa que a de ser porque tenga consistenzia... se promettia y promettio por palabra de futuro con la dicha Maria ... y la susodicha se la dio y acepto»*. Usan el verbo prometerse, que no hemos visto en ningún otro documento de los estudiados, pero que sería utilizado de forma habitual en los tiempos recientes, por toda la comarca.



Por el contrario, en el décimo documento, fechado en Riosmenudos de la Peña en 1696, es solamente el novio –su familia– quien aporta diversos bienes en el acto de la capitulación; y además, lo hace de forma un tanto singular, pues aparte de mandar al hijo una casa en el propio lugar, más dos obradas de tierras de cultivo y un obrero de viña, se obligan *«a besttir a la dicha su nuera que*

a de ser de los bistuarios siguientes... un ferreruelo de beinteno negro con su rrizo de terciopelo, un jubon de estameña, una saya de paño de color con un galon y sus medias, ligas y zapatos segun estilo –y aún se comprometen también a– acer el gastto de la boda y lo que ymporttare dicho gastto y zien reales del ymportte de dichas bisttas se lo mandaba por via de mejora y se obligo a no rrebocar esta manda por testamento ni cobdicilo...». Pero no conformes con todo ello, todavía añaden lo más peculiar del caso, ya que el padre del novio «se obligó... de le enseñar a sus espensas el oficio de Carpintero sin por ello le pedir cossa alguna y que los jornales que ganare en su compañía o con otro Maestro ayan de ser para el dicho su hijo...».

Exclusiones y prevenciones

En esta clase de documentos, suelen aparecer algunas cláusulas de exclusión o prevención, ante posibles acontecimientos futuros. Algo ya hemos ido percibiendo en las redacciones de las mandas comentadas; una de las más frecuentes, es la referida al supuesto de un fallecimiento del marido antes que la esposa, en cuyo caso, se deja a ésta el usufructo de todos o parte de los bienes “*por sus dias, no bolbiendo a mudar de estado*”, suele ser la fórmula habitual.

Otra prevención que suelen incluir, se refiere a los bienes que aporta la novia, los cuales se inventarian, para que pueda separarlos en el mismo supuesto anterior y evitar conflictos con los herederos: «*por obiar pleitos y disensiones que se pueden ofrezter declaro yo el dicho Phelipe... como la dicha Francisca... entra en el matrimonio y compañía una baca de seis años con su jato al pie, media carga de trigo, –etc., etc.– principalmente muebles y ropas– todo lo qual confieso haber entrado ya en mi poder... lo que quiero y es mi voluntad se la entregue quando llegue el casso junto con los trescientos y cinquenta reales que la llebo mandados*», manifiesta el contrayente de la primera capitulación que vimos al principio.

También era frecuente que tomaran la precaución de prever el caso del fallecimiento de la esposa antes que el marido. En este supuesto, se manifiesta el reconocimiento del derecho de los herederos de ésta, a percibir las dotes que recibió la difunta en las capitulaciones del matrimonio, como se puede apreciar en las formalizadas en 1796: “*...quando se disuelva el matrimonio, haciendosela buena –la dote– en ellos –los bienes– a su escoje y eleccion o de la de sus herederos...*” Más adelante, vuelve a incidir en ello, concretando aún más: “*ó en su defecto –muerta ella– a sus hijos, herederos y subcesores*”.

En la capitulación que vimos suscrita en Vega de Riacos, se da un caso muy curioso: los padres de la novia la ceden, de por vida, el aprovechamiento de varias tierras, pero el linar, únicamente “*con la... condizion de que solo ayan de sembrar dichos contrayentes... el año que corresponda cargarle de lino y no mas, pues el que corresponda hacerlo de pan –trigo– lo ayan de sembrar solamente los relacionados –los padres–*”; es decir, les excluían o privaban de su disfrute un año de cada dos. Otra prevención que toma en este caso la madre del novio, que era viuda, se refiere al respeto de la mejora que le hace, para que no afecte a la legítima que le pueda corresponder en su día por herencia; además, se compromete a no mejorar a ningún otro hijo, familiar o persona alguna, en perjuicio del hijo que ahora se casa.

En la capitulación que vimos firmada en Respenda de la Peña, nos encontramos con que el padre se reserva una serie de acciones, en previsión de que falle el acuerdo de convivencia: «*En quanto a las mandas que hasta aqui llebo echas... ayan de ser y sean vajo la calidad y condicion... de vibir... en su casa y compañía... a no ser que por su causa, motivo o querer –propios– ... no quisiere permanecer y tener la tal compañía o matrimonio en su casa... pues entonces sea... no poder alterarlas ni minorarlas... pero si la tal separacion dimanase por libre antojo y gusto de dichos contrayentes, entonces... se reserbaba y reserbo su derecho y arvitrio á disponer nuebamente de todo lo que a... su hijo le lleva mandado... pudiendoselo quitar, alterar o minorar... sin que de ello se le pueda poner obize alguno, a excepcion de la manda... de los mill reales, pues esta ha de ser firme y estavle*».

El sétimo caso expuesto en el apartado anterior, incluye una cláusula de salvaguardia de los derechos de la novia para el caso de enviudar: «*con la prevencion de que si... quedase viuda sin subcesion legitima del matrimonio la... nuera... viba y disfrute dicho quarto de casa sin limitacion en el interin y hasta tanto permanezca en su viudedad y no mas... sin que por lo qual se la pida renta alguna*».

Por ultimo, en el documento noveno, nos encontramos con otra interesante disposición, observada sólo en otro caso de los estudiados; por ella, los padres de uno de los contrayentes, en esta ocasión los de la novia, «*se obligaban y obligaron a no mejorar en terzio y quintto a otro ninguno de sus hijos en perjuizio de la dicha Maria –la novia– ...por escriptura ni testamento y ssi lo yzieren, quieren que dicha mejora sea nula y de ningun balor ni efectto...*».

Ratificaciones y renunciaciones legales

En este apartado, se engloban todas aquellas disposiciones o manifestaciones referentes a confirmar lo dicho, incluso renunciando de antemano a cualquier tipo de derecho que pudieran tener a su favor, para proceder a modificaciones o anulaciones de lo comprometido en la escritura que ahora suscriben. Dicho de otro modo más sencillo, tratan de garantizar, a toda costa, lo acordado, pase lo que pase en el futuro. Veámoslo:

«Unas y otras partes vinieron por conbenidas, conformadas y ajustadas y cada uno por lo que le toca y va obligado, se obligaron a lo cumplir y a no rebocar esta escriptura, por testamento, cobdizilo ni otra disposizion y si lo hizieren quieren no ser oydos en juizio ni fuera del; y para ello dieron todo su poder cumplido a las justizias de Su Magestad de su fuero, jurisdizion y dominio para que a ello les compelan y apremien ... renunciemos a todas las leyes fueros y derechos de nuestro favor...».

Otra formulación de estas ratificaciones y renunciaciones, la hallamos en la citada capitulación de 1796, en la que suscriben: *«Enterados los nominados otorgantes de el expreso de esta escriptura se conformaron en su contenido en todo y por todo, y la constituyeron con todos los requisitos, fuerzas y circunstancias que en derecho son nezesarias para su debida balidacion; Y a su cumplimiento, dieron poder, con obligacion a sus personas y vienes muebles y raizes presentes y futuros, a las Justizias de Su Magestad de su fuero competentes para que a ello y en especial al dicho Juan..., se les compela por via sumaria executada y todo rigor de derecho, y como por sentencia pasada en autoridad de cosa juzgada, renunciaron todas leyes, fueros, y derechos de en su favor con la general en forma...».*

Volviendo al caso de Vega de Riacos, nos encontramos con que la madre de la novia, renuncia a *«la sesenta y una –ley– de Toro con todas las demas leyes y privilegios que como a mujer casada puedan favorecer, de que fue avisada y savidora, por mi el escribano que se las di a entender».* Vamos viendo que las variantes de la redacción eran muchas, pero la intención una sola, hacer valer y prevalecer lo acordado.

Así pues, comprobamos que se esfuerzan por dejar atados todos los cabos de esos compromisos y que no sólo no se pueda dudar de sus intenciones, sino que tampoco se planteen dudas y problemas en el futuro, ya que también hemos visto, cómo muchas de estas mandas quedaban pendientes de la evolución de los acontecimientos a lo largo de la vida y hasta de la muerte de los actores de tales capitulaciones.

Testigos y firmas

La última formalidad de estas escrituras, deja la constancia de que todo fue acordado ante testigos, los cuales podrán dar fe en un futuro, al menos con sus firmas, con las que lo avalan, junto con la del Escribano que levanta el acta, da fe y legitima el documento: *«Y asi lo ottorgamos todos juntos ante el presentte escribano de Su Magestad siendo testigos...–siguen cuatro nombres y sus domicilios– ... y los otorgantes a quienes yo el escribano doy fe e conozco, lo firmaron. –siguen las firmas–».* Vemos que aseguran la confirmación y veracidad de lo acordado con cuatro testigos, que suelen ser personas respetables y de crédito, por lo que no resulta inusual encontrar entre ellos a los Srs. Curas Párrocos, como en el caso de Felipe y Francisca, en el que figuran los correspondientes a dos pueblos limítrofes.

CONCLUSIONES

Aunque se trata de una pequeña muestra, a modo de cata, entre los muchos documentos existentes, se pueden aventurar algunas ideas, a modo de conclusiones, sobre el contenido de los mismos y acerca de los fines que movían a las familias al afrontar el compromiso matrimonial de los hijos.

- En primer lugar, las escrituras de capitulaciones matrimoniales de siglos pasados, resultan ser unas interesantes fuentes de información, tanto desde el punto de vista social, como económico y etnográfico.
- Salvo casos excepcionales, los recién casados contaban con muy escasos recursos para iniciar la andadura de la nueva familia.
- Las mujeres no solían aportar bienes inmuebles.
- Eran habituales los acuerdos de convivencia con los padres de uno de los contrayentes; normalmente, con los del novio
- También resultaban bastante frecuentes los casos de consanguinidad de cuarto grado entre los novios, lo que les obligaba a pedir *dispensas*. Se da en tres casos de los diez estudiados.
- Tampoco era inusual, la presencia en ellos, de la figura de un tercer familiar –un tío Sacerdote– en dos de los casos, el cual contribuía a la dote, a veces, de una manera muy significativa.
- La posible viudedad de la mujer, gozaba del usufructo de los bienes familiares o, al menos, de los más destacados, como la casa; en tanto en cuanto no volviera a contraer matrimonio
- Casi siempre, contienen diversas cláusulas de prevención ante coyunturas futuras de diversa índole.



EL RETRATO ERÓTICO FEMENINO EN EL CANCIONERO EXTREMEÑO: 2. “DEBAJO DE TU MANDIL”

José María Domínguez Moreno

En un primer trabajo (1) sobre el asunto que nos ocupa procuramos dejar claro el símil del genital femenino con la tierra (huerta, huerto, jardín...), en la que brota la fuente o se abren la noria y el pozo, y cuyas aguas propician la fertilidad. Si bien el agua, dentro del contexto de la cultura popular, pudiera relacionarse estrechamente con el elemento masculino, las alusiones a determinados acuíferos, en lo que concierne a las canciones tradicionales extremeñas, suponen unas referencias muy concretas a la zona erógena de la mujer. Es algo que resulta evidente en la siguiente cantinela recogida en Villanueva de la Sierra:

*Mi abuela tenía un pozo,
un pozo que era muy hondo,
en donde cayó mi abuelo
con las alforjas al hombro (2).*

Una mayor concreción hallamos en esta canción de ronda de la comarca del Valle del Jerte, en la que el abuelo se sustituye por un “pariente” más próximo, el hermano, y que, como aquél, participa del mismo significado de virilidad:

*Debajo de tu mandil
tienes un pozo muy hondo,
donde se ahogo mi hermano
con las alforjas al hombro (3).*

Indudablemente, al igual que en la copla precedente, el vocablo “pozo” se ciñe a tal acepción en estos versos carnavalescos que se entonaban en Malpartida de Plasencia y que se dedicaban a los que en tales días visitaban la localidad “chinata”. Por medio de ella los mozos locales informaban a los forasteros acerca de las cualidades físicas de la que consideraban una mujer perfecta:

*Muchacho, si buscas novia,
procura que sea chinata,
que tenga buenos tetames
y un buen pozo entre las patas.*

En contra de lo que pudiera parecer, son bastante frecuentes las composiciones musicales, aunque no siempre recogidas en pentagramas por razones de recato, las que nos ofrecen la asimilación del pozo a la vagina. En su momento quedó reflejada aquélla que conjugaba el “pocito” (genital femenino) con el “clavel” (miembro viril). Es la misma concatenación que hallamos entre aquél y el “zaque”, voz con la que se designa al cigüeñal en Ex-

tremadura y que encierra toda una carga de simbolismo fálico. En ello incide la cantinela que se escucha por la comarca de las Tierras de Granadilla:

*Todas las mozas de Mohedas (4)
tienen un pozo redondo
donde sólo sacan agua
con el zaque de los mozos.*

No es menos cierto que muchas de estas coplas vienen a constituir una parodia de determinadas composiciones que participan de un componente lírico. Veamos, por citar un ejemplo bastante popular, el cantar de ronda recogido en Navaconcejo:

*En el medio de la plaza
hay un pocito redondo,
donde lavan las mocitas
los pañuelos de los novios (5).*

El remedo de la anterior tonadilla lo constituye esta cantata de los pagos trujillanos, que gozaba de cierto predicamento entre los quintos de Aldea del Obispo y de Huertas de Ánimas, y que, lógicamente, se lanzaba como una pulla contra las mozas de una vecina población:

*Las muchachas de La Cumbre
tienen un pozo muy hondo
donde meten pa lavarse
eso que tienen los mozos.*

Partiendo de las muestras anteriores parece evidente que el hecho de “beber del pozo” haya-mos de calificarlo como un eufemismo de la relación sexual. Nada tiene de extraño, por consiguiente, que por el norte cacereño el mozo despedido saque a flote la inquina y la descalificación de la moza mediante hirientes composiciones:

*Ni peno ni penaré
y me tiene sin cuidado,
que el agua que des a otro
yo en tu pozo la he catado.*

Menos agresiva, aunque participando del mismo significado, se nos presenta esta canción de trilla escuchada en Ahigal. El embarazo se adivina en esta ocasión como la consecuencia de haber saciado la sed en el “pozo” de la moza:

*Con la boca sequita
andaba el mozo;
como agua no había cerca,
bebió en mi pozo.*

*Anda resalá,
que antes corrías jorra,
y ahora andas preñá.
¡Arre mula!*

Desde esta perspectiva no resulta tan incomprensible una copla del Valle del Alagón, concretamente escuchada en Huélaga. Con ella las jóvenes se dirigían a los muchachos timoratos para invitarlos a pasar a sus casas (6):

*Que entre ese mozo,
que entre ese mozo,
porque en mi casa
no hay ningún pozo (7).*

En un romance de Valdecaballeros, que supone una crítica contra la relajación del clero y que argumenta la popular relación entre el cura y la criada, el pozo tampoco escapa a la tan citada asimilación con el genital femenino. En los romanceados versos que siguen halla su complemento en la rana, en clara alusión al miembro viril:

*Estando un curilla
malito en la cama,
a la medianoche
llamó a la criada.
–Dame chocolate.
–No tenemos agua.
–Coge el cantarillo
y vete a por agua.
Al llegar al pozo
la picó una rana,
la picó con gusto,
la picó con ganas
que a los nueve meses
parió la criada,
y parió un curilla
con capa y sotana.
–Llévale a la inclusa.
–No me da la gana,
que tengo dos tetas
como dos manzanas (8).*

Existe otra versión del romance, la recogida en Torrequemada, en la que la rana se convierte en araña, si bien se mantiene el hecho de la “picada” como signifiante del acto sexual. Ahora el pozo se transforma en fuente, sin que lógicamente pierda su alusión al sexo de la mujer:

*Estaba un curina
malito en la cama,
y a la media noche
llama a la criada.
–¿Qué quiere usted padre?
que tanto me llama.
–Coge el cantarillo
y vete a por agua.
Y estando en la fuente
le picó una araña*

*¿Qué araña sería?
la dejó preñada.
Y a los nueve meses
parió la criada
y parió un curina
con capa y sotana.
Su madre le dice
al llegar a casa:
Llévalo al hospicio.
No me da la gana,
que tengo dos tetas
como dos campanas
que me dan más leche
que doscientas cabras(9) .*

La anterior sustitución de la fuente o, en su lugar, del pilón por cualquiera de los vocablos enunciativos del sexo femenino constituye un hecho que se rastrea de una manera esporádica en el cancionero extremeño. Así, por ejemplo, lo hallamos en los siguientes versos que corresponden al “Dibujo” de Ahigal, donde la asimilación del beber al coito es evidente una vez más:

*Y tienes más abajo
una fuente de agua,
donde yo bebiera
si tu me dejaras.*

Idénticos planteamientos se suscitan en la versión del “Retrato” de Navalvillar de Pela, aunque ahora se recurre a la metáfora del caballo (símil del miembro viril) apagando la sed:

*Niña, tu vientre
es una arboleda
que a los nueve meses
fruto sale de ella.
Y más abajo
hay un piloncito
donde yo doy agua
a mi caballito (10).*

Y metidos en descripciones anatómicas no está demás traer a colación que en ocasiones el vocablo “fuente” se expone como referente de la boca o de los pechos, aunque también la presencia del pájaro e incluso de los labios pudiera esconder un sentido equívoco que, en muchas ocasiones, deja patente el propio intérprete de la canción. Así sucede con “El canario malherido”, de la pacense localidad de Fuenlabrada de los Montes:

*Por cima de tu rodete
cantaba un canario bayo,
y bajaba por tu frente
a beber agua en tus labios
pensando que era una fuente (11).*

Más explícita es una canción de ronda del Valle del Alagón, concretamente recogida en Torrejuncillo, donde se alude a la fuente como sustituta de la vagina de una manera clara:

*Por bajo de tu cintura,
como le pasó a tu madre,
hay una fuente manando
una chorrera de sangre.*

Los versos anteriores los suponemos una parodia de otros más extendidos por toda la comunidad extremeña, como refleja una de las canciones de quintos de Almoharín, en los que tampoco está del todo ausente la doble intencionalidad:

*Por encima de tu ventana,
por bajo de tu balcón
hay una fuente que mana
sangre de mi corazón (12).*

Menos poesía y un gran ingrediente de aire picaresco presentan otras letrillas con las que los mozos de la anterior localidad tratan de remedar las conocidas representaciones físicas de la mujer. La fuente, como ya hemos visto en otros ejemplos, es también aquí el relevo de la innominada parte femenina:

*Tus muslos son dos columnas
que sostienen una fuente
que echa gotitas de sangre
tres días todos los meses.*

La relación de la fuente que mana con el genital femenino es algo que se rastrea fácilmente desde la perspectiva costumbrista. Conocida es la estampa de las mozas de Esparragosa llenando sus cántaros por medio de una caña que insertaban en las bocas de la fuente, lo que dio lugar a una de sus populares canciones:

*Las mozas de Esparragosa
tienen todas tanta maña
que hasta el agua de la fuente
la toman con una caña.*

Tal canción, variando el pueblo de referencia, se conserva en diferentes localidades de las Villuercas, donde la anterior tradición ha pervivido hasta épocas muy cercanas. En Logrosán es la mujer remedo de la fuente, como bien da a entender esta cantinela:

*Las mozas de Logrosán
todas se dan buena maña,
que cuando van a mear,
todas mean por una caña.*

Y la concepción es idéntica a la que plantean los mozos de Moraleja cuando salmodian letras del tipo de las que siguen:

*Cuando vino la sequía
y no llovió en treinta meses
el cañito de mi novia
nunca dejó de correrse.*

Tampoco parece que le vaya muy a la zaga la cantinela que, a la vuelta de la romería de la Virgen de los Antolines, cantaban los paisanos de Guijo de Galisteo animados por los vapores del morapio:

*Por enfrente de la ermita
hay muchas fuentes de oro
que han limpiado las mozas
para que beban los novios.*

Desde tales perspectivas no parece que exista la menor duda de que la pérdida de la lozanía de la mujer puede expresarse metafóricamente mediante la sequedad de la fuente, razón por la que el hombre trata de buscar otros manantiales en los que apagar la sed. Tal asunto claramente se deja entrever en estos versos que se entonan en Piornal:

*Algún día, fuentecita,
se secarán tus corrientes,
y ahora tendrás que beber
agua, por Dios, d'otra fuente (13).*

En la romancesca *Canción de Ricarda y su amante don Mariano*, ya citada en su momento, se recalca una y otra vez en la fuente como sinónimo del genital femenino, lo que resulta sintomático de su gran aceptación popular. He aquí los versos, demasiado macarrónicos, que inciden sobre el particular:

*Tengo un hermoso conejo,
gordo y negro que me dió papá,
una fuente muy corriente
aquí acaba mi caudal.*

*Del oficio de fontanería
soy maestro y te arreglaré
si se atrancase la fuente
yo la puedo hacer correr.*

*—¿Qué le parece mi amor?
¿Está bueno mi trabajo?
Mira en tu rosal la flor.
Esa fuente está bien puesta,
su corriente jamás parará;
ya está florecido tu huerto
y el fruto pronto vendrá.*

*—Tengo en mi huerto, Mariano,
se me olvidaba decir,
todo el cerco de la fuente
sembrado de perejil (14).*

Ya referimos en su momento cómo en el cancionero el perejil, que crece en la “huerta” o al lado de la “noria”, se convierte en uno de los sustitutos del vello púbico femenino. Es el mismo “perejil” que ahora humedece el “caño” de la moza en esta rondeña de la Alta Extremadura:

*La vecinita de enfrente
me ha meado el perejil;
si no me paga el daño,
daré cuenta al alguacil
pa que le tapone el caño (15).*

A la provincia de Badajoz, concretamente a la localidad de Zalamea, corresponde este cantar que abunda sobre las mismas particularidades:

*Decía una moza de Zafra
a otra de Zalamea
que ella también se remoja
el perejil cuando mea.*

Sin remilgos sinonímicos vamos a encontrar tal consecuencia de la acción evacuante en unos versos propios de los quintos de Monroy y de otras localidades ribereñas del Tajo:

*Todas las mozas del Campo
y las mozas de Hinajal
no se libran de regarse
los pelitos al mear.*

Es algo que también se deja caer en las rondañas de las comarcas cacereñas del Jerte y de las Tierras de Granadilla:

*Una niña muy bonita,
por muy bonita que sea,
no dejará de mojarse
los pelitos cuando mea (16).*

A lo largo de este trabajo venimos constatando el hecho de que la referencia a cualquier tipo de acuífero (pozo, noria, fuente, pilón...) se convierte en enunciadora del órgano sexual femenino. Así podemos observar lo que sucede con la acequia en los versos que siguen, recogidos en Villamiel y Santibáñez el Alto, y que, con apenas variantes, también se escuchan en otros pueblos de la Sierra de Gata:

*Ya sé que estás en la cama,
con el dedo en la reguera,
y ya sé que estás pensando:
¡Quién otra cosa metiera!*

Ya hemos puesto de manifiesto que la acción de acudir al pozo o a la fuente tanto a sacar agua como a beber, hecho que se refleja en algunas composiciones ya insertadas, conlleva el significado de la relación sexual. Y así sucede, incluso, cuando la visita no es más que a una simple laguna, como se recoge de manera insinuante en esta canción rescatada en Guijo de Coria y en La Cumbre:

*Esta noche con la luna
y mañana con el sol,
iremos a la laguna
a coger peces de amor (17).*

En muchas ocasiones es la joven la que marcha a por el agua provista del cántaro, vasija que constituye todo un símbolo femenino y cuya rotura siempre enuncia la pérdida de la virginidad. A tal situación aluden estos antiguos versos:

*Enviábame mi madre
por agua a la fuente fría.*

*Dejo el cántaro quebrado
vengo sin agua corrida;
mi libertad es perdida
y el corazón cautivado (18).*

Partiendo de la anterior opinión considero que idéntico parecer se expresa en una de las más populares canciones de Piornal:

*Que para ir a la fuente
no se precisa ir lujosa,
con un refajo amarillo
van las niñas salerosas.
Todos los enamorados
se enamoran en el baile;
yo me enamoré de ti
yendo a por agua una tarde.
Una niña me dio ayer
agua de un cántaro nuevo;
ella se muere por mi
y yo por ella me muero (19).*

En esta copla de Ahigal de manera desenfadada se juega con el equívoco de la rotura del cántaro:

*¡Ay, madre, que me lo han roto!
No digas, hija, el qué.
El cantarito en la fuente,
¿qué es lo que se creía usted?*

Tan explícitos como los anteriores versos son estos otros popularizados por toda la comunidad extremeña:

*¡Ay de mí que me lo han roto
el cantarito en la fuente!,
no siento yo el cantarito
sino qué dirá la gente.*

Los consejos sobre los peligros que conlleva la “rotura del cántaro” no faltan en la paremiología de estas tierras. Muy conocidos son los refranes de “Tanto va el cántaro a la fuente que al fin se rompe” y “Cántaro roto no tiene remiendo”. Las mismas recomendaciones adivinamos dirigidas a la madre de la “moza aguadera” en evitación de tales problemas, como cabe interpretar desde esta rondeña del Valle del Jerte:

*Déjala que vaya y venga
con el cántaro a la fuente
que puede ser que algún día
el cántaro se la quiebre (20).*

Y cuando el cántaro se rompe, es decir, la joven pierde su virginidad, las consecuencias no se hacen esperar. En Fuenlabrada de los Montes se deja entrever el temor al hecho consumado:

*Cantarillo, no te rompas,
que te se salía el agua,
y con el cántaro roto
no puedo ir a mi casa (21).*

En Casa de Don Pedro, en la canción recogida por el mismo folklorista que la precedente, Bonifacio Gil, el descubrimiento de la queiebra conlleva la chanza por parte de los propios paisanos:

*Moza con cántaro roto
es la burla de la aldea;
sus amigas le hacen fiestas
y los mozos la apedrean.
Déjame que te lo lleve,
no te mojes la cintura,
ten cuidado no le rompas
que no tiene compostura (22).*

Otras veces el cántaro roto se trae a colación como una añoranza del pasado, de un amor que hubo, sin que su significado se desgaje por entero del concepto que venimos apuntando, como queda patente en esta canción de Tornavacas:

*Aquel cantarito
bien cumplido fue:
qué cosas diría
de nuestro querer (23).*

En su momento nos referimos al significado sexual de la siembra, que en una estrofa de Ahigal se potencia al máximo cuando la relación coital se lleva a cabo a la vera de la corriente del agua:

*A la orilla del río
sembré patatas,
y ha nacido un muchacho
con alpargatas (24).*

Tanto en los versos que anteceden como en los que siguen, el vocablo río se constituye como un claro sinónimo de la vagina:

*Si tus padres no me quieren,
quiéreme tú, cielo mío,
que pronto te enseño yo
las escaleras del río (25).*

Desde esta perspectiva no parece difícil la interpretación de “pasar el río” de la canción que sigue, máxime si tenemos en cuenta el doble sentido de las letras de las composiciones ligadas a las faenas de la recolección, donde intervienen hombres y mujeres, y donde han proliferado los juegos de tinte erótico.

*Una vez que fui aceitunas
con unas aceituneras
me hicieron pasar el río
sin puente y sin pasilera (26).*

Al igual que sucediera con el cántaro, la mayor parte de las vasijas manifiestan un claro simbolismo de la mujer. Tal apreciación la encontramos en el caldero y de manera muy precisa lo condensa esta creación musical de la Alta Extremadura:

*Una vez que me casé
con la hija de un piornalego,*

*entre las patas encontré
zurrón cuchara y caldero (27).*

Y la evidencia es aún mayor en la siguiente rondeña de Torrejoncillo, donde el elemento femenino (el caldero) se contraponen con otros reconocidos símbolos de la virilidad:

*Debajo de tu mandil
escondes un buen caldero;
déjame cocer dos huevos
y un pimiento chorricero.*

Obvio resulta, por consiguiente, que el término “limpiar el caldero” que nos ofrece otro canto de Hernán Pérez no conlleve otro significado distinto que el de la relación sexual:

*La puta de mi mujer
como no le doy dinero
se ha buscao al señor cura
pa que le limpie el caldero.*

Teniendo en cuenta tal acepción popular, queda claro que las alusiones a su estreno también hay que considerarlas como el eufemismo de la pérdida de la virginidad. Así lo recogen unos versos carnavalescos muy extendidos por todo el norte cacereño:

*Yo me junté con mi novia
pensando que era el primero,
pero resulta que alguien
y’había estrenado el caldero.*

Al igual que el caldero, en el mundo tradicional extremeño existen otros muchos recipientes estrechamente relacionados con la cocina y, en consecuencia, con la elaboración de la comida. No es de sorprender que, al igual que aquél, tales cacharros gocen de una identificación con el aparato reproductor de la mujer, y más concretamente con su genital. Muy ilustrativa al respecto se muestra esta cantinela de Tejeda de Tiétar:

*Todas las mujeres tienen
entre las patas un puchero;
yo le tengo que llenar
de leche, chorizo y güevos.*

En la siguiente canción, recogida en Carcaboso, la cocción en el puchero nos parece una indiscutible invitación al acto sexual:

*El día que cases conmigo
habrá llegado el momento
que tú me digas: María,
pon a cocer el puchero.*

Idéntico planteamiento se expone en esta otra tonadilla del Valle del Jerte:

*Cuando llegará el día
que estemos la María y yo
sentaditos a la lumbre
y el puchero: gorl, gorl, gorl (28).*

En correspondencia con el puchero tampoco falta aquí el oportuno juego de palabras, algo inherente a estas desenfadadas composiciones de tinte erótico. Como ejemplo traemos los versos de una muy extendida a lo largo y ancho de la comunidad extremeña:

*Por la mañana temprano,
como es uso y costumbre,
hay más huevos junto al culo
que pucheros a la lumbre.*

Es el mismo juego de palabras que encontramos en los versos que siguen, partiendo de la alusión simbolización sexual de la cocción y de la acepción popular de la palabra "olla", como enunciativa del genital femenino, así como del doble y conocido significado de "polla", interpretado en esta ocasión como miembro viril:

*Un día que estabas cocinando
un pollo capón en la olla,
oí a tu madre decirte:
Mejor que un pollo, una polla.*

Es la anterior una interpretación que hallamos patente en esta canción de siega propia de la zona más septentrional de Cáceres. La "sartenita" se muestra como sustituta de la vagina, al tiempo que los atributos varoniles vienen determinados por los huevos y la longaniza, auténticos símbolos fálicos en el habla de la tierra. Una vez más la elaboración de la comida se convierte en la perífrasis de la unión coital:

*Debajo de tu mandil
tienes una sartenita:
déjame freír dos huevos
y un cacho de longaniza.*

En las muestras expuestas del cancionero popular hemos visto cómo todos los recipientes culinarios encarnan la figura de la mujer, más siempre en relación con sus partes pudendas. En esta canción de Tejeda de Tiétar los pechos hallan sus sustitutos en las queseras, mientras que el pote supone una clara referencia a su genital. Este último encuentra su contraposición o, si se desea, su complementariedad en el *destral*, útil de trabajo y encarnación del miembro viril:

*Para el día que nos casemos
ya tenemos buena dote;
mi novio trae un destral;
yo, dos queseras y un pote.*

Idéntico parecer muestran otros versos de Aldeanueva del Camino. Cazo y mazo suplantando a las voces que se refieren a los genitales femenino y masculino respectivamente:

*Ya sé que estás en la cama,
con el dedito en el cazo.*

*Para mover esa salsa
te puedo prestar un mazo.*

El símil del almirez con la vagina, en referencia a su aspecto cóncavo también está aquí representado. La mano, al igual que el mazo, conlleva un significado fálico y es causa de la rotura de la vasija, una clara metáfora de la pérdida de la virginidad. Tal es esta cantata del norte cacereño:

*¿No recuerdas, Inesilla,
la noche de San Miguel,
cuándo te dí con la mano
y te rompí el almirez?*

Los diferentes útiles de la cocina mantienen un componente erotizante merced a la ambivalencia o doble acepción que colegimos en el habla popular de Extremadura. Las alusiones al genital femenino se hacen patente a través de los múltiples recipientes que suelen colocarse en las proximidades de los fogones. Tal es el caso del salero en un cantar de ronda del Valle del Jerte:

*Ya sé que estás acostada,
dormidita a lo galero,
con una mano en las tetas,
y otra puesta en tu salero (29).*

Igualmente sucede con la calvotera, un recipiente de vientre ancho que se utiliza para asar las castañas, ese fruto que, como ya apuntamos en su momento, es un claro significante del sexo de la mujer:

*Todas las mujeres tienen
en el ombligo una era,
y bajando hasta los muslos
esconden la calvotera.*

El vaso que se rompe, como referente de la consumación del acto sexual, es algo que igualmente hemos constatado en esta coplilla de Torrejuncillo:

*La novia le dice al novio
el martes de carnaval:
el vasito que me rompas
ya no se puede arreglar.*

Pero no siempre en la lírica popular las alusiones al vaso, desde el punto de vista de nuestro estudio, se manifiestan como sustitución del genital femenino. Por el contrario, son más frecuentes las menciones al "vaso de cristal" en relación a la mujer en su conjunto (30), aunque tales interpretaciones puedan estar en consonancia con cuanto venimos apuntando. Así vemos en algún epitalamio, cual es el de Santiago de Carbajo, en el que las amigas de la novia se despiden de ella al tiempo que se dirigen al enamorado solicitando que en esa noche de bodas controle sus impulsos varoniles:

*Ten cuidado con la novia
cuando se vay'a'costar,*

*no se caiga de la cama,
qu'es un vaso de cristal (31).*

Indudablemente menor vena pótica que los versos precedentes contienen aquellos que nos traen un receptáculo de amasar, concretamente la artesa, como sinónimo de la zona erógena de la mujer. Tal es la cantinela que en Villanueva de la Sierra y Pozuelo de Zarcón se entonaba en las viejas carnestolendas:

*La pastora Nicanora
por cima de las rodillas
lleva una artesa pringosa
y un criadero de ladillas.*

A la vecina localidad de Hernán Pérez pertenece otra cancioncilla en la que la vagina se transforma en celemín, dando pie a que el miembro viril se mute en el instrumento que hace posible la exacta medición del contenido del recipiente:

*Todas las mujeres tienen
en su casa un celemín
y todos los hombres guardan
el rasero de medir.*

La tinaja de vientre panzudo se ha venido utilizando en Extremadura como una acertada metáfora del físico femenino. Su cuerpo barrigudo desemboca en la espita, especie de canuto que sobresale del agujero de la vasija y que, lejos de constituir un elemento con significado fálico, se asimila en su conjunto al genital de la mujer. De esta guisa lo recogemos en el cancionero de las Tierras de Granadilla:

*La mi novia bien parece
tinaja de una bodega,
con la espita siempre abierta
pa que yo me acerque y beba.*

A la misma comarca pertenece otra canción que no deja dudas sobre el particular, al jugar con un elemento, el higo, que en esta ocasión, a pesar de su ambivalencia (32), es la expresión del miembro viril:

*Estandu en la bodega
le diju el Pedru a Tomasa:
Déjami que meta el jigu,
no se salga la tinaja.
Y la Tomasa le diju,
remangandu la camisa:
Pos no tardis en meterlu,
que tengu abierta la espita.*

Junto a la lumbre de la cocina, el brasero ha constituido en Extremadura el medio tradicional de calentamiento de las viviendas. Si tenemos en cuenta que su ubicación es la mesa camilla y que tanto ésta como la mujer se cubren con faldas, no es de extrañar que el brasero tenga la correspondiente acepción popular de genital femenino. A ello contribuye igualmente su forma redondeada y el fin

al que su uso se orienta, es decir, a calentar, máxime cuando tal verbo conlleva el concepto de excitar sexualmente. Desde tales consideraciones es comprensible que en Mohedas de Granadilla a las mozas demasiado enamoradizas les salmodiaran alguna balada de esta guisa:

*Andas corriendo las calles,
como el perro perdiguero,
que andas buscándote un novio
que te encandile el brasero.*

Y, del mismo modo, ahora resultarán más comprensibles estos versos de gran arraigo popular en toda la comunidad extremeña:

*Ella me la meneaba,
ella me la meneaba,
la ceniza del brasero,
pa que yo me calentara (33).*

El fuego de la cocina y las luminarias, especialmente el candil, fueron hasta tiempos muy recientes elementos imprescindible en la vida hogareña. Y como es lógico pensar, al igual que otros recipientes, también el candil ha pasado a asimilarse al genital femenino. Los dichos, las paremias y las canciones alusivas aparecen harto extendidas por toda la geografía:

*Una vieja muy revieja
Se lo miraba y decía:
Este candil cuando nuevo
gastaba buena torcía (34).*

*Una vieja en un corral
se lo miraba y decía:
¿Cuántas veces le habrán puesto
a este candil la torcía? (35)*

*Una vieja en un corral
se lo miraba y decía:
este candil cuando joven
también gastaba torcía (36).*

*Mi abuela tiene un candil
que no le enciende
por no ponerle mi abuelo
torcía y aceite (37).*

Si el candil en su conjunto alude al sexo femenino, es obvio que en los versos que preceden la torcida se constituye como un elemento inequívocamente fálico. Otro tanto sucede con la estaca de la que siempre suele colgarse el foco de luz. En este cantar de Mirabel, Riolobos y Serradilla, la presencia de "mi abuelo" se convierte en una redundancia del miembro viril (38):

*El candilón de mi abuela
nunca lo pone en el suelo,
que por de noche lo cuelga
de la estaca de mi abuelo.*

Y bajo la misma perspectiva cabe analizar la rama del árbol que, en sustitución de la estaca, encontramos en otra sugerente composición:

*En los jardines del turco
tiene mi amante la cama,
y cuando se va a acostar
cuelga el candil de una rama (39).*

Desde la anterior percepción, estimo que la siguiente rima, escuchada en La Cumbre, en la que reaparecen los citados vocablos candil y estaca constituye una inequívoca invitación a la relación sexual:

*Vámonos a la cama,
vámonos a dormir;
que yo ya llevo la estaca,
no te olvides el candil.*

Pero también el eufemismo del contacto íntimo se presenta mediante el acto de “apagar el candil”, que igualmente se recoge en el cancionero popular, como evidencia esta muestra del folklore de Garrovillas:

*Las mujeres de este pueblo,
cuando se quieren dormir,
le dicen al su marido:
“Apaguemos el candil”.*

Tampoco se aleja del sentido expuesto la siguiente breve composición:

*Apaga el candil
pasaremos las cuentas
y luego a dormir (40).*

Si el fin primordial del matrimonio tradicional extremeño es la reproducción y la crianza de los hijos, no es descaminado, aunque en ello se trasluzca un mucho de ironía, que entre los primeros bienes patrimoniales de los recién casados figuren la cuchara y el candil, claros sinónimos de los atributos sexuales del hombre y de la mujer. Así lo recoge la copla de Malpartida de Cáceres y de Arroyo de la Luz:

*Para cuando me case
ya tengo dote:
la cuchara jarreña
y el candilote (41).*

Y en parecidos términos lo expresan en Zarza la Mayor y en Castuera, población esta última a la que pertenece la siguiente cantinela:

*El día que te cases
te dará la dote,
la cuchara de palo
y el candilote (42).*

Lo apuntado para el candil en relación con la zona orégena de la mujer puede en su conjunto adaptarse a la candela o candelero, cilindro hueco que sirve para mantener verticalmente el hacha o

la vela. Si aceptamos que la concavidad de tal elemento es factible de asimilarse al sexo femenino, la vela lógicamente se convierte en vocablo sustitutivo del miembro viril. Es algo de fácil interpretación en esta letra de Torrecilla de los Ángeles, que se acompaña con la popular música del “carrascal”:

*Una nieta se metía
un velón en la candela:
Saca eso y mete carne,
que te lo dice tu abuela.*

NOTAS

(1) DOMÍNGUEZ MORENO, José María: “El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño: 1. Son tus muslos dos columnas”, en *Revista de Folklore*, 307 (2006), pp. 3-16.

(2) En muchas canciones populares la voz “abuelo” se emplea como un claro referente al miembro viril. Lo mismo ocurre en otras manifestaciones tradicionales: refranes, adivinanzas...

(3) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, Cultural Valxeritense. Jaraiz de la Vera, 1996, p. 175. Tanto en este caso, las “alforjas al hombro” que porta el hermano, como en los versos anteriores, que también llevaba el abuelo, los informantes siempre han asimilado a los testículos.

(4) El nombre de la localidad aludida varía dependiendo del lugar en el que se recoja la coplilla.

(5) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, 155; PEDROSA, José Manuel: “Canciones y romances de Navaconcejo del Valle (Cáceres): repertorio profano”, en *Revista de Folklore*, 160, tomo 14, 1 (1994), p. 135.

(6) El vocablo “casa” adquiere en este caso un matiz metafórico.

(7) GONZÁLEZ TOBAJAS, Ángel J.: “Cantos tradicionales de Huélagu y Moraleja (Cáceres)”, en *Revista de Folklore*, 218, tomo 19, 1 (1999), p. 68.

(8) RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, ALONSO SÁNCHEZ, Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Unas notas sobre el folklore obsceno”, en *Revista de Folklore*, 236, tomo 20, 2 (2000), p. 66.

(9) BARRIOS MANZANO, M^a Pilar y JIMÉNEZ RODRIGO, Ricardo: “Fuentes y metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura. Un núcleo del llano cacereño. Música y tradiciones populares en Torrequemada”, en *Saber Popular, Revista Extremeña de Folklore*, 19-20 (Fregenal de la Sierra, 2004). Monográfico, 363.

(10) DÍAZ-MAS, Paloma: “La canción «El Retrato» y su uso ocasional”, en *Revista de Folklore*, 30, tomo 3, 1 (1983), p. 199. Se la dictó Francisco Rodríguez Masa, de Navalvillar de Pela.

(11) GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*. Tomo II. Excma. Diputación. Badajoz, 1956, p. 133.

(12) GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “El paso del folklore de unas parcelas a otras”, en *Revista de Folklore*, 40, tomo 4, 1

(1984), p. 131; GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “La canción del soldado extremeño”, en *Antropología Cultural en Extremadura*, Primeras Jornadas de Cultura Popular. Asamblea de Extremadura. Editora Regional de Extremadura. Mérida, 1989, p. 626.

(13) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 113.

(14) MADRID.- IMP. UNIVERSAL.- TRAV. DE SAN MATEO 10.

(15) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 170. Otras versiones se pueden escuchar en Navas del Madroño y Riobobos.

(16) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 176.

(17) GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres (Lírica Popular de la Alta Extremadura. Vol. II)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona, 1982. p. 249 (Versión de Guijo de Coria). GIL GARCÍA, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*. Tomo I. Excma. Diputación. Badajoz, 1961 (Segunda Edición). p. 49, musical (Versión de La Cumbre).

(18) DÍAZ, Joaquín: “El agua como excusa poética y legendaria en la cuenca del Duero”, en *Revista de Folklore*, 127, tomo 11, 2 (1991), pp. 9-10.

(19) CALLE SÁNCHEZ, Angel, CALLE SÁNCHEZ, Feliciano, SÁNCHEZ GARCÍA, Germán y VEGA RAMOS, Saturio: *Entre La Vera y El Valle. Tradiciones y folklore de Piornal*. Institución Cultural “El Brocense”. Jaraiz de la Vera, 1995, pp. 283 y 317.

(20) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 147.

(21) GIL, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, II, p. 177. GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “Por la geografía cacereña. Visión de Aldeacentenera”, en *Revista de Estudios Extremeños*, XXXIV, II (Badajoz, 1978), p. 278, recoge otra versión de Aldeacentenera: *Cantarito no te rompas, / mira que se sale el agua, y con el cántaro roto / no puedo ir a mi casa*.

(22) GIL, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, II, p. 177.

(23) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 136.

(24) CAPDEVIELLE, Angela: *Cancionero de Cáceres y su provincia*, Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres, 1969, p. 282.

(25) BARROSO GUTIÉRREZ, Félix: “Viaje al pueblo hurdano de Asegur”, en *Revista de Folklore*, 134, tomo 12, 1 (1992), p. 66.

(26) GARCIA MATOS, Manuel: *Lírica popular*, p. 118. Contamos con otra versión recogida en Rebollar: FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 227.

(27) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, pp. 164-167.

(28) CALLE SÁNCHEZ, Angel, CALLE SÁNCHEZ, Feliciano, SÁNCHEZ GARCÍA, Germán y VEGA RAMOS, Saturio: *Entre La Vera y El Valle...*, p. 61. FLORES DEL MANZANO, Fernando: *La vida tradicional en el Valle del Jerte*, Asamblea de Extremadura, Mérida, 1992, p. 63

(29) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 175.

(30) TEJADA VIZUETE, Francisco: “Temas de amor en la lírica popular extremeña: Cantos de Boda”, en *Alminar*, 19 (Badajoz, 1980), pp. 4-7.

(31) GIL, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, I, p. 78.

(32) El higo, según vimos en su momento, se muestra, según los casos, indistintamente como expresión de los genitales masculino o femenino.

(33) BARRIOS MANZANO, M^a Pilar y JIMÉNEZ RODRIGO, Ricardo: “Fuentes y metodología...”, p. 321.

(34) Don Benito.

(35) Alcántara.

(36) GONZÁLEZ NÚÑEZ, Emilio y Demetrio: “Parecias alusivas al candil”, en *Revista de Folklore*, 90, tomo 8, 1 (1988), p. 215.

(37) Talarrubias.

(38) Ver nota 2.

(39) GONZÁLEZ NÚÑEZ, Emilio y Demetrio: “El candil en el folklore y habla popular de Extremadura”, en *Revista de Folklore*, 65, tomo 6, 1 (1986), p. 160.

(40) CHAMORRO, Víctor: *Historia de Extremadura. Tomo IV: Desterrada (De 1900 a la Dictadura de Primo de Rivera)*. Edición Víctor Chamorro, Valladolid (sin año), p. 223.

(41) GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “Notas sobre Malpartida de Cáceres”, en *Revista de Folklore*, 84, tomo 7, 2 (1987), p. 212. GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “Notas sobre Arroyo de la Luz”, en *Revista de Folklore*, 137, tomo 12, 1 (1992), p. 175.

(42) GONZÁLEZ NÚÑEZ, Emilio y Demetrio: “El candil en los pueblos de Extremadura: Arte popular”, en *Antropología Cultural en Extremadura*. Primeras Jornadas de Cultura Popular. Asamblea de Extremadura. Editora Regional de Extremadura. Mérida, 1989, p. 452.



PESTE NEGRA Y MENTALIDAD POPULAR, A PROPÓSITO DE UNA LEYENDA LEONESA Y DE BOCCACCIO

Lorenzo Martínez Ángel

En una localidad de la montaña leonesa llamada Colle existía, al menos hasta mediados del siglo pasado, una leyenda que explicaba el hecho de que la localidad estuviese dividida en tres barrios distintos en razón de que, por causa de una peste, se habían edificado las casas separadas para evitar el contagio (1).

La leyenda, cuyo análisis vamos a realizar a continuación, es de gran interés, en opinión de quien esto escribe. En primer lugar, porque achaca un hecho geográfico como la dispersión del hábitat a una peste. Este término en sí no tiene necesariamente que identificarse con la enfermedad de igual nombre, pues ha sido utilizado para designar epidemias en general. Pero tampoco debe descartarse que, en efecto, sea un recuerdo de aquella terrible mortandad que sufrieron las tierras de la submeseta norte en 1348 (2). Es sabido, por diversas fuentes, cómo afectó a lugares como Sahagún (3) (núcleo de singular importancia durante la Edad Media), pero apenas hay noticias referidas específicamente a la ciudad de León. Sin embargo, la ausencia de noticias puede resultar, en sí, un posible indicador de que algo pasaba. Nos explicaremos mejor. En un fondo documental tan rico como el de la Catedral de León se conservan diez documentos del año 1346, dieciséis del siguiente y sólo uno de 1348 (4). Algo debió pasar que explique esto. Y no es la única institución leonesa en la que sucede algo parecido (5). Podemos pensar en la simple casualidad de que se perdiesen diplomas en varios centros a la vez, o en que algún suceso ocasionase que las realidades que normalmente originan la documentación disminuyesen ostensiblemente. Coincidiendo esto con el azote de la Peste Negra parece razonable, al menos, plantearse esta hipótesis, pues la citada epidemia ocasionaría una disminución evidente de la población (tanto por mortandad como por emigración ante el miedo al contagio) y la consecuente merma de actividades de todo tipo. Y, aunque hubo más epidemias de peste, lo cierto es que la del mencionado año fue la más grave de la Edad Media. Siendo esto así, no sería extraño que fuese la que más se hubiese fijado en la mentalidad popular, perpetuándose su recuerdo gracias a la tradición oral.

El segundo elemento de la leyenda que vamos a analizar sería el de la dispersión de las casas como manera de evitar la enfermedad. Es claramente propio de la mentalidad medieval, lo que se puede

comprobar sencillamente mediante la lectura de un pasaje del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio:

“Y es allí [en el campo], a más de esto, el aire asaz más fresco, y de las cosas que son necesarias a la vida en estos tiempos hay allí más abundancia, y es menor el número de las enojosas: porque allí, aunque también mueran los labradores como aquí los ciudadanos, el disgusto es tanto menor cuanto más raras que en la ciudad son las casas y los habitantes” (6).

No se trata, en efecto, de que en las zonas rurales no hubiese contagios (ciertamente tanto estas pestes como otras circunstancias produjeron gran número de despoblados tanto en la Península Ibérica como en Europa en general en el siglo XIV), sino que el hábitat disperso hacía que los efectos de la epidemia fuesen menores que en las ciudades. Y, de igual manera que hicieron estos personajes de Boccaccio huyendo de Florencia, así debió suceder en León, migrando una parte de sus habitantes a otros lugares (7). ¿Significa esto que pudo llegar población al pueblo de Colle? ¿Cabría pensar que por esto pudo haber un aumento de las edificaciones para albergar a esas personas?

Esto nos lleva a la tercera parte de la leyenda. ¿Se hicieron los tres barrios separados por la razón que indica la leyenda? Nuestra respuesta tiende a ser negativa, en cuanto que uno de los mismos, concretamente Muriellos, aparece mencionado en documentación anterior a la Peste Negra de la que nos estamos ocupando (8). Empero, por la razón anteriormente aducida, no sería descartable que si significase ese suceso un reforzamiento de la tendencia a la creación de un hábitat relativamente disperso, bien por la llegada de gentes huyendo del ámbito urbano (siendo el más cercano a Colle el de la ciudad de León), bien por la aplicación práctica de la mentalidad anteriormente mencionada.

Como conclusión, la leyenda que nos ocupa resulta ser, en realidad, el recuerdo de un hecho histórico, como una epidemia (quizá, aunque no podemos asegurarlo, la misma Peste Negra de 1348), y la única manera en la que la gente del medievo podía intentar evitar su contagio (9), y todo esto aplicado a la explicación de un hábitat rural relativamente disperso, que probablemente no tenga su causa en la enfermedad citada, aunque no es descartable cierta in-

fluencia, como hemos razonado anteriormente. Y no queremos finalizar sin preguntarnos cuántas leyendas tan interesantes por su contenido, de utilidad para el estudio tanto de la cultura popular como de la historia, habrán desaparecido en el proceso de pérdida de nuestro patrimonio cultural tradicional.

NOTAS

(1) Agradecemos esta información a Luisa Ángel Rodríguez, madre del autor del presente artículo, a quien tantas informaciones de cultura tradicional debe. Mencionamos esta leyenda en “Estudios sobre aspectos culturales medievales del noroeste peninsular” (en prensa).

(2) Puede verse una relación de las epidemias sufridas en el siglo XIV en VALDEÓN BARUQUE, Julio: “Crisis y recuperación (Siglos XIV-XV)”, *Historia de Castilla y León*, I, Madrid, 1993, pp. 489-697, concretamente pp. 502-504.

(3) MARTÍNEZ LIÉBANA, Evelio: “Muerte y miseria en el Sahagún bajomedieval. La Peste Negra y otras mortandades en la villa de Sahagún y en el dominio del monasterio de San Benito”, *Tierras de León 87-88*, (1992), pp. 157-171, concretamente pp. 161-162.

(4) Datos obtenidos de la consulta de MARTÍN FUERTES, José Antonio: *Colección documental del archivo de la Catedral de León, XI (1301-1350)*, León, 1995.

(5) No se conservan documentos de 1348, ni tampoco de algunos años posteriores, en la documentación de instituciones como, verbigracia, el monasterio benedictino de Santa María de Carvajal (ubicado en el citado momento a las afueras de León), y lo mismo cabe decir por lo que se refiere a la parroquia de Nuestra Señora del Mercado (DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, Santiago: *Colección documental del monasterio de Santa María de Carvajal (1093-1461)*, León, 2000, e *ÍD.*: *Colección documental de los Bachilleres de San Marcelo y de las parroquias de Ntra. Sra. Del Mercado*, Valencia de Don Juan y Valderas, León, 2001).

(6) BOCCACCIO, Giovanni: *Decamerón*, Edición y guía de lectura Anna Girardi. Traducción Pilar Gómez Bedate, Madrid, 2006, p. 70, correspondiente a la primera jornada.

(7) Así actuaron, por ejemplo, en una epidemia de comienzos del siglo XVI (remitimos al respecto al trabajo citado en la nota 1).

No queremos dejar de resaltar las numerosas similitudes que el *Decamerón* permite descubrir entre costumbres y mentalidades de las Penínsulas Itálica e Ibérica durante la Edad Media. Mencionaremos sólo dos, a modo de simple ejemplo. La primera, referida al lugar de enterramiento de los fallecidos sin reconciliarse con la Iglesia. Así, en la novela primera de la primera jornada del *Decamerón* se dice (*o. c.*, p. 83): “Por otra parte, ha sido un hombre tan malvado que no querrá confesarse ni recibir ningún sacramento de la Iglesia y, muriendo sin confesión, ninguna iglesia querrá recibir su cuerpo y será arrojado a los fosos como un perro”. Esto recuerda algo anterior, referido a León, como el lugar donde fue enterrado el líder albigense de León, llamado Arnaldo, “en un lugar muy sucio y servía de muladar” (MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de los heterodoxos españoles II*, Valencia, 1963, p. 240, citando a Juan de Mariana). Datos similares aparecen por toda Europa. La segunda se refiere a la presencia de árboles cercanos a lugares de culto. Dice así la novela segunda de la octava jornada (*o. c.*, p. 241): “Digo, pues, que en Varlungo [...] hubo un valeroso sacerdote [...] que aunque leer no supiese mucho, sin embargo, con mucho bueno y santo palabreo, los domingos al pie del olmo recreaba a sus parroquianos”. En la edición citada que utilizamos hay una nota a pie de página de la traductora que dice: “Las iglesias campesinas suelen tener a uno de los lados un gran olmo: allí debajo, en el verano, se reúnen los campesinos a su sombra...”. Ante la presencia también en muchos pueblos de León de esta asociación iglesia-árbol, nos preguntamos si la primigenia razón de esto cabría buscarla en la cristianización de los árboles, máxime si recordamos que había zonas del noroeste peninsular donde las comunidades iban a realizar la misa junto a los mismos incluso a finales del siglo XV (MARTÍNEZ ÁNGEL, Lorenzo: “Reflexiones sobre el paganismo y la cristianización”, *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 8 (1998), pp. 19-33, concretamente p. 29).

(8) MARTÍNEZ ÁNGEL, Lorenzo: “Historia medieval de la zona entre Colle y Primajas I”, *Tierras de León 87-88*, (1992), pp. 115-134, concretamente pp. 121-122.

(9) El mismo Boccaccio escribió (*o. c.*, pp. 56-57): “Y no valiendo contra ella ningún saber ni providencia humana (como la limpieza de la ciudad de muchas inmundicias ordenada por los encargados de ello y la prohibición de entrar en ella a otros los enfermos y los muchos consejos dados para conservar la salubridad) [...] Y para curar tan enfermedad no parecía que valiese ni aprovecharse consejo de médico o virtud de medicina alguna”.



LA ORGANOLOGÍA POPULAR EN EL LEVANTE ESPAÑOL

María Luján Ortega (1) y Tomás García Martínez (2)

LA ORGANOLOGÍA

La organología en la música popular no sólo se refiere al uso o construcción del instrumento, como pieza susceptible a ser descrita, con unas medidas, una forma y unos materiales particulares, sino que detrás de todos los detalles técnicos, hay una historia más o menos larga con una evolución basada en el ingenio. Así pues, también, la organología se dedica a la funcionalidad concreta, como es, un repertorio, una riqueza musical que nos acerca al concepto estético y expresivo de cada comunidad, añadiendo a esta definición los rasgos y comportamientos de constructores e intérpretes cuya observación proporciona documentos de gran valor antropológico. Otra finalidad de la organología es precisar cómo se colocan los distintos instrumentos en la organización de un determinado grupo, aportando unas credenciales identificables junto a la música no repetibles por otras agrupaciones.

PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

Abordamos el artículo desde lo más general para introducirnos en lo más específico, con la descripción y medición pormenorizada de los instrumentos (3). El sentido de la organología se encuadra dentro de la definición de patrimonio cultural inmaterial, que según las directrices de la UNESCO se anuncia como: “...*los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural. Se aplica a los siguientes ámbitos: tradiciones y expresiones orales; a las artes del espectáculo; a los usos sociales, rituales y actos festivos; a los conocimientos, usos de la naturaleza y el universo; y por supuesto a las técnicas artesanales tradicionales...*”.

Como se puede deshilir de esta importante definición, lo que permanece en el tiempo, a los rituales, a las costumbres, a los cantos, a las tradiciones, a las fuentes orales, son los objetos materiales (estandartes (4), campanas, campanillas, instrumentos musicales (5), etc.) y las fuentes documentales registradas (fotografías, etiquetas, relatos periodísticos, anuncios en periódicos, grabaciones de estudiosos e investigadores, etc.).

OBJETOS MATERIALES MÚSICALES Y FUENTES DOCUMENTALES

A estos dos grupos señalados anteriormente, es donde fijamos los puntos a seguir, como son los instrumentos musicales y las noticias históricas encontradas en la prensa escrita.

Los instrumentos musicales que han quedado y han sido utilizados por grupos y corporaciones musicales populares del sureste (6) se concentran en el siguiente esquema organológico, se puede observar que, algunos son coincidentes en muchas culturas y otros instrumentos son específicos de la zona geográfica a tratar.

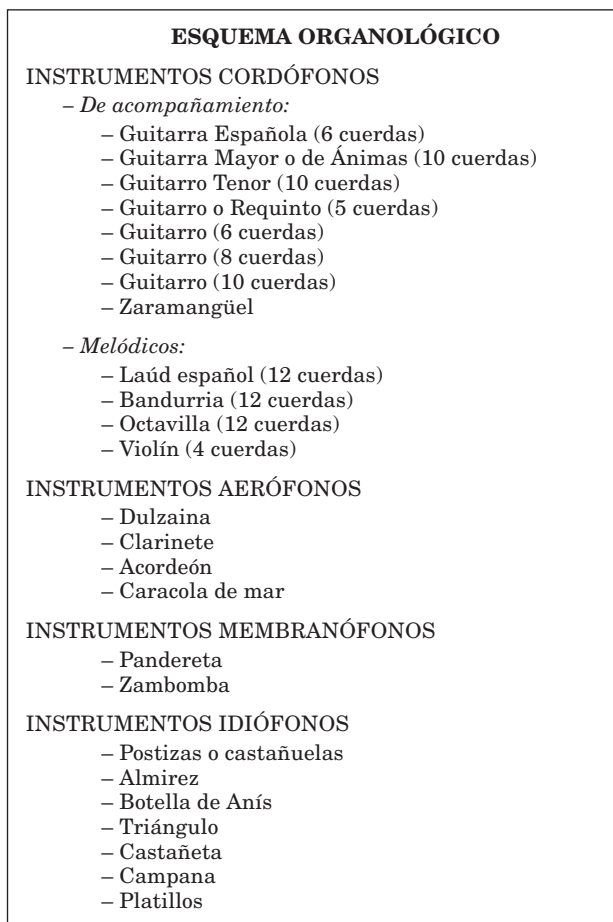


Figura 1: Esquema organológico donde se ordenan todos los instrumentos populares utilizados en el sureste español. (Fuente: Elaboración propia).

A) INSTRUMENTOS CORDÓFONOS

A continuación se exponen algunos de estos instrumentos (7) como ejemplos de singular importancia; el primero de ellos se trata de una Guitarra Española fabricada en el taller de los Alcañiz. Esta guitarra pertenece a la familia de los cordófonos y consta de seis cuerdas, tendidas a lo largo de un mástil y de una caja plana en forma de ocho, que se tensan entre un clavijero y un cordal que va encolado en la parte más ancha de la caja. Este cordófono pertenece al primer tercio del siglo XX y fue construida por la familia Alcañiz, una familia de maestros guitarreros en la que varias generaciones se dedicaron a la elaboración de guitarras, guitarras de 5 cuerdas (8), violines y bandurrias teniendo mucha fama su taller en la ciudad de Murcia. Así mismo tiene 6 clavijeros de madera, enfatizamos la poca profundidad que tiene, siendo su lomo o aro muy estrecho; fue tocada en la Huerta de Murcia. Se puede leer en su etiqueta interior:

*“FÁBRICA DE ÁNGEL ORDAX CALVO
ANTES DE ALCANIZ
PILAR, 24”.*



Foto 1: Guitarra española salida de los talleres de la familia Alcañiz. (Foto: T.G.M.)

El siguiente instrumento de menor tamaño es el *Guitarro*, pertenece también a la familia de los cordófonos, se utiliza en zonas de Aragón, Valencia, La Mancha, Andalucía y Murcia. Los guitarros pueden



Foto 2: Guitarro de 10 cuerdas. (Foto: T.G.M.)

ser de diez, ocho, seis o cinco cuerdas. Los de ocho y diez cuerdas han sido utilizados en cuadrillas del campo de la Región de Murcia y los de cinco cuerdas en la Vega Media. Este guitarro en cuestión, es de diez cuerdas, en la etiqueta tiene la fecha de realización, siendo el año 1874, dispone de 10 clavijas artesanales de madera, el puente o “la burra” está adornado con dos lágrimas a la manera que realizaban los artesanos en la zona Lorca y el Noroeste de Murcia; cabe destacar la utilización de diferentes cuerpos y la distinta tonalidad de la madera en la tapa trasera, construida mediante tres piezas; el lomo o aro está formado por seis piezas que interiormente se encuentran forradas con papel. El mástil en la parte trasera está teñido con pintura rojiza, característica que suelen llevar algunos instrumentos de cuerda de la zona de Lorca. Este instrumento ha sido tocado en las cuadrillas de músicos de la zona de Tirieza y Henares (Lorca), Vélez Blanco y Vélez Rubio (Almería). En la etiqueta interior del guitarro se lee:

*“Barrio San José Núm. 34
Por JOSÉ RESALT CONSTRUCTOR DE
GUITARRAS LORCA*

*---
Se venden cuerdas y bordones. Año 1874”.*

El *Guitarro Tenor* (9) en comparación con el guitarro descrito anteriormente, es de mayores dimensiones con caja más ancha y sonido más grave, siendo el guitarro de 8 y 10 cuerdas de un sonido medio. Este Guitarro Tenor, fechado en 1874, es de cinco órdenes (10) (diez cuerdas), con clavijas de madera, porta un espejo cuadrangular en el clavijero, todavía conserva las cuerdas originales que son de tripa de animal y el puente está adornado con dos lágrimas a los lados. El borde de la caja está decorado con incrustaciones de madera. Los cordófonos construidos en Lorca (Murcia) se caracterizan por los diferentes cuerpos de madera empleados, así en la tapa trasera se observa la consecución de maderas utilizadas con un total de cinco cuerpos. Este guitarro tenor en concreto ha sido tocado por la zona de Henares (Lorca) y Vélez Rubio (Almería). La etiqueta interior ofrece la siguiente información sobre el instrumento:

“POR JOSÉ MANZANERA
PUERTA DE S. GINÉS
LORCA
MURCIA”.



Foto 3: Guitarro Tenor. (Foto: T.G.M.)

Como se ha dicho anteriormente, las fuentes documentales registradas de la época han sido estudiadas, para ello se han buscado referencias en

la prensa local de Murcia obteniendo noticias de diversa índole como la que a continuación se presenta, una noticia de prensa donde se habla de la realización de un “baile huertano”, en un jardín de la ciudad de Murcia en el año 1902 en la que se hace referencia a las guitarras y bandurrias:

“Esta tarde, a la hora de costumbre habrá baile huertano en el Jardín de Floridablanca. Asistirá una banda de guitarras y bandurrias y se rifarán un par de pollos. Con objeto de evitar disgustos no se bailará más que jotas y malagueñas” (11).

Para terminar con el bloque de instrumentos de cuerda, agruparemos en el siguiente esquema los cordófonos de acompañamiento ordenados por su sonido de más grave a más agudo.



Figura 2: Esquema donde se jerarquizan los instrumentos de cuerda según el sonido que producen. (Fuente: Elaboración propia).

B) INSTRUMENTOS AERÓFONOS

Los instrumentos aerófonos, son aquellos instrumentos que el sonido se reproduce por vibración de una columna de aire, dentro o fuera del cuerpo del instrumento. Los instrumentos populares de este tipo organológico son la dulzaina, caracola, clarinete y el acordeón que se introdujo en el mundo popular a finales del siglo XIX y principios del XX.

Dentro de este grupo se va a tratar en concreto de la *Dulzaina*. Es un instrumento extendido por gran parte de la Península Ibérica. Éste es un aerófono de lengüeta doble soplado directamente, ha recibido varios nombres como el de charambita, chirimía, donçaina, dulzaina, gralla, chambela, pita o algaita como se denomina en África. Todavía tiene mucha importancia en la Comunidad Valenciana y antiguamente en la Región de Murcia (12), produciéndose su declive hacia 1950. En la actualidad tan sólo es usada en Caravaca de la Cruz (Murcia) y algunas poblacio-



Foto 4: Acordeón. (Foto: T.G.M.)

nes como Blanca, Abarán, Bullas, etc. Una noticia de prensa da testimonio sobre la existencia de este instrumento en tiempos pasados:

“Fiesta de San Félix mañana y pasado. Chirimía acompañada de Tamboril [...]” (13).

“Fiestas estropeadas por la lluvia, la charamita ha llamado la atención” (14).

Un objeto que hemos visto muy interesante tratar es la *Caracola de mar*. Se puntualiza como un elemento popular y tradicional pero desvinculado a los instrumentos musicales con finalidad festiva. La caracola se tocaba principalmente para alertar a los convecinos de una localidad a otra, del paso de ramblas, de la llegada de riadas, o de avenidas de aguas. Su utilización se presencia en muchos sitios, pero en la Huerta de Murcia tuvo una especial relevancia. Se dispone de un código de sonidos para comunicarse de un lugar a otro, para alertar. Otra de sus funciones era tocarla cuando se casaba un viudo o una viuda; la noche antes de su casamiento, se les ofrecía una serenata con este peculiar instrumento, acompañando los mozos del lugar al novio, frotando cencerros y caracolas. De la misma forma se han utilizado en las manifestaciones y huelgas siendo una manera de protesta ante diversos motivos agrícolas, como puede ser a modo de ejemplo la adulteración del pimentón o problemas relacionados con el agua, que no cesaban de tocarlas por el gran ruido producido. Pero volviendo a su primera utilización, éste peculiar instrumento de color blanco, tenía dos toques, uno de “preparación” que avisaba a los lugareños cuando llegaba el

agua, este toque era utilizado en diferentes puntos por donde discurre un cauce de agua, cuando sonaba las primeras veces, los habitantes de la zona se preparaban para la riada, subían los animales a lugares seguros, a los niños y las cosechas a la cámara de la casa. Por otro lado existía otro toque, era el de “aviso de riada”, se ejecutaba ya cuando se aproximaba a la localidad. Con este recorte de prensa (15) se manifiesta la importancia de este elemento:

“Las caracolas de nuestros huertanos sonaron durante la tarde y siguieron previniendo el peligro durante la noche pasada” (16).

C) INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN

El último grupo de instrumentos son los de percusión clasificados en membranófonos e idiófonos. Los membranófonos son aquellos en los que el sonido se produce a través de una membrana flexible que se puede tensar. La *Pandereta* ha sido y es uno de los instrumentos de percusión más importantes y conocidos. Los idiófonos, son los que producen el sonido debido al golpeo del material con el que están hechos. Podemos encontrarlos percutidos, entrechocados, punteados, frotados y sacudidos. Los *Hierros* o también llamado *Triángulo*, es un idiófono percutido, se trata de una barra de hierro, en otros casos de bronce, en forma de triángulo golpeado por una baqueta también de hierro en los extremos del mismo. La *Campana* de pequeño tamaño formada por un cuerpo acampanado metálico de mango metálico o de madera cuyo peso estaba estipulado en una libra. Sobre el vaso aparecen frecuentemente inscripciones relativas al uso o al lugar donde fue fundida o quien la ordenó fundir; tiene un pequeño badajo. Las cofradías solían tener una (17) para que el muñidor o hermano mayor de esta avisara al resto de los hermanos, siendo la base para el ritmo en los cantos interpretados por las campanas de auroros en la Región de Murcia. La siguiente nota de prensa, nos ilustra sobre la utilización de los hierros, la campana y la pandereta entre otros instrumentos:

“Los hombres rudos de la huerta cantarán las coplas del <<aguilando>>, las cuerdas del violín, la guitarra, y la bandurria, los hierros, la campana y la pandereta estallarán en músicas jubilosas... /...” (18).

D) ARTESANOS

Todos los instrumentos musicales son elaborados y confeccionados por un luthier o artesano. Dentro de los instrumentos populares de percusión, se aprecia que muchos de estos artesanos

son anónimos, cuyos instrumentos son realizados y elaborados para las necesidades musicales del grupo. Por otro lado, se encuentran los maestros artesanos encargados de elaborar los instrumentos de cuerda: guitarras, guitarros, laúdes, bandurrias y violines. También son constructores anónimos pero que con el paso del tiempo su obra adquiere realengo aunque su destino primario haya sido para uso popular, en el siguiente esquema se nombran los principales artesanos que trabajaron en el Levante Español. Estos artesanos son conocidos por aparecer su nombre en las etiquetas de los instrumentos y por los anuncios encontrados en la prensa de la época que ellos mismos ponían anunciando sus instrumentos, así como la venta de cuerdas y bordones.

ARTESANOS Y CONSTRUCTORES

Murcia:

– Familia Alcañiz:

José Alcañiz (1778)

José Calvo Alcañiz (1863)

José Ordax Calvo

Ángel Ordax Sánchez (1920)

– Pedro García(1883)

Lorca:

José Resalt (1874)

José Manzanera Caravaca de la Cruz:

Maestro López

Valencia:

Telesforo Julve (1890 - 1930)

Granada (Baza):

Alfonso Checa Plaza (Principio siglo XX)

Vicente Pérez Checa (Segundo tercio siglo XX)

Pedro Martínez Peñalver (Finales siglo XX-Principios siglo XXI)

Figura 3: Principales constructores de cordófonos. Fuente: Elaboración propia.



Foto 6: Músicos y Mayordomos de Guadalupe (Murcia), hacia 1964. (Foto Archivo T.G.M.)

GUITARRAS Y BANDURRIAS.

En la guitarrería de Pedro García, Puerta de Orihuela, núm. 34, hay guitarras y bandurrias á precios económicos. A los que las deseen se les harán guitarras, que se someterán á exámen del inteligente profesor D. José Palazon, y por los precios siguientes: guitarra de estudio, desde 80 á 190 reales, las de salon y concierto, desde 200 á 800 reales una. 4—1

Foto 5: Anuncio de prensa. El *Diario de Murcia*. Fecha 4 de septiembre de 1883

NOTAS

(1) marialujanortega@hotmail.com

(2) huertano21@hotmail.com

Artículo realizado entre Enero y Mayo de 2007.

(3) Instrumentos cedidos amablemente por D. Francisco Javier Nicolás Fructuoso (Hermano Mayor de la Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño–Murcia) y D. Pedro Cabrera Puche (Cuadrillero y miembro de diversas cuadrilla de la Región de Murcia).

(4) El estandarte y la campana de auroros son dos de los símbolos de la aurora junto con el farol. Para un mayor entendimiento y conocimiento sobre los auroros en el Levante Español Véase: TOMÁS LOBA, Emilio del Carmelo: “Rasgos comunes de los Auroros de Murcia y el sur valenciano”, *Revista Valenciana de Folklore*, Nº 6, Alicante, 2005, pp. 245-298.

(5) En el artículo GARCÍA MARTINEZ, T.: “Instrumentos tradicionales en la Huerta de Murcia”, *Revista de Folklore*, Obra social y cultural de Caja España, Nº 299, Valladolid, 2005, p. 178 aparece una fotografía titulada “Músicos de la huerta con bandurria”; dicha fotografía fue publicada en el cartel con motivo del encuentro de cuadrillas “Música tradicional en la Navidad V”, La Albatalla, 13 de diciembre de 1998, fotografía y cartel publicado por el Grupo Folklórico Aljufía, La Albatalla (Murcia).

(6) Ronda, Rondalla, Cuadrilla, etc.

(7) Se propone al lector/investigador como propuesta discográfica, la audición de los siguientes documentos sonoros relacionados con Murcia en los que aparecen todos los instrumentos a tratar en el presente trabajo: GARCÍA MATOS, M.: *Magna Antología del Folklore Musical de España interpretada por el pueblo español*, Murcia / Tenerife / Cádiz / Ciudad Real / Cáceres, Volumen 9, Hispavox, Madrid, 1992.

LUNA SAMPERIO, M.: *La cuadrilla de Puerto Lumbreras*, EDA, Barcelona, 1979.

LUNA SAMPERIO, M.: *Los animeros de Caravaca*, EDA, Barcelona, 1979.

(8) Guitarras de 5 cuerdas utilizados en tiempos pasados por campanas de auroros como la Campana de Auroros del Carmen en Rincón de Seca (Murcia).

(9) Véase también el trabajo realizado por GARCÍA MARTÍNEZ, T. y LUJÁN ORTEGA, M.: “Estudio del guitarra tenor en la Región de Murcia” en *Interfolk*, N° 31, Madrid, 2007.

(10) Los órdenes son las distribución que se da a la composición de cordaje en estos instrumentos de acompañamiento, sirva como ejemplo los Guitarras Tenores o las Guitarras de Ánimas formados por 5 órdenes (10 cuerdas) utilizadas por la Cuadrilla de Ánimas de Aledo (Murcia).

(11) En Floridablanca, *Diario de Murcia*, 26 de enero de 1902.

(12) En multitud de fiestas patronales celebradas a lo largo del siglo XVIII, XIX y principios de siglo XX, se da testimonio en la prensa local sobre la utilización de la Dulzaina durante las fiestas en pueblos de la Huerta de Murcia como Zarandona, Cobatillas, Molina de Segura, El Palmar, y pueblos del Campo como Mazarrón, Blanca, etc.

(13) Zarandona, *Diario “El Tiempo”*, 3 de junio de 1921.

(14) Mazarrón, *El Diario de Murcia*, 6 de diciembre de 1902.

(15) Véase también la obra MUÑOZ ZIELINSKI, M.: *Calendario festivo costumbres, usos, y fiestas de la Región de Murcia: 1840-1930*, Murcia, 2004, en la que aparece un importante apartado de noticias de prensa sobre temas relacionados con la utilización de la Caracola en manifestaciones y problemas del agua.

(16) Amenaza de riada, *Diario Murciano*, 3 de febrero de 1904.

(17) Gracias a los testimonios orales de D. Francisco Nicolás Fructuoso, Hermano Mayor de la Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño (Murcia), podemos saber que las Campanas de Auroros solían tener un número variable de campanas, destacando algunas de ellas como la mencionada hermandad que en la actualidad dispone de 4 campanas heredadas de la vieja hermandad.

(18) La Huerta Canta, *Hoja del Lunes*, 24 de diciembre de 1962.

BIBLIOGRAFÍA

DIAZ, J.: *La tradición musical en España*, Saga, vol. 14, Uruña, 1999.

GARCÍA MARTÍNEZ, T.: “Instrumentos tradicionales en la Huerta de Murcia”, en *Revista de Folklore*, Obra social y cultural de Caja España, N° 299, Valladolid, 2005.

GARCÍA MARTÍNEZ, T. y LUJÁN ORTEGA, M.: “Estudio del guitarra tenor en la Región de Murcia” en *Interfolk*, N° 31. Madrid, 2007.

LUJÁN ORTEGA, M. y GARCÍA MARTÍNEZ, T.: *Legado Instrumental en el Sureste*, Consejería de Educación y Cultura. Dirección General de Cultura, Murcia, 2006.

LUJÁN ORTEGA, M.: “Patrimonio instrumental musical de carácter tradicional de la Región de Murcia”. En *Sexto seminario sobre folklore y etnografía*, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 2006.

MARTÍN HERRERO, J. A.: *Manual de antropología de la música*, Amarú, Salamanca, 1997.

MUÑOZ ZIELINSKI, M.: *Calendario festivo. Costumbres, usos, y fiestas de la Región de Murcia: 1840-1930*, Murcia, 2004.

REY MARCOS, J. J.: *Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y laúdes españoles*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

SCHAEFFER, P.: *Tratado de los objetos musicales*, Alianza Editorial, Madrid, 1988. Colección: Alianza música.

TOMÁS LOBA, Emilio del Carmelo: “Rasgos comunes de los Auroros de Murcia y el sur valenciano”. *Revista Valenciana de Folklore*, N° 6, Alicante, 2005, pp. 245-298.

UNESCO. *Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial*, París, 2003.

FUENTES DOCUMENTALES

Prensa Histórica consultada en el Archivo Municipal de Murcia (AMM). Referencias periodísticas:

En Floridablanca. *Diario de Murcia*. 26 de enero de 1902.

Zarandona. *Diario el Tiempo*. 3 de junio 1921.

Mazarrón. *El Diario de Murcia*. 6 de diciembre 1902.

Amenaza de riada. *Diario Murciano*. 3 de febrero de 1904.

La Huerta Canta. *Hoja del Lunes*. 24 de diciembre de 1962.

Anuncios. *Diario de Murcia*. 4 de septiembre de 1883.

DISCOGRAFÍA

GARCÍA MATOS, M.: *Magna Antología del Folklore Musical de España interpretada por el pueblo español*. Murcia / Tenerife / Cádiz / Ciudad Real / Cáceres. Volumen 9, Hispavox, Madrid, 1992.

LUNA SAMPERIO, M.: *La cuadrilla de Puerto Lumbreras*, EDA, Barcelona, 1979.

LUNA SAMPERIO, M.: *Los animeros de Caravaca*, EDA, Barcelona, 1979.



Tradiciones en Hispanoamérica: Una mirada etnográfica al acervo musical del minero del carbón, VIII región de Chile

Héctor Uribe Ulloa

INTRODUCCIÓN

Al cumplirse diez años del cierre de los yacimientos carboníferos en Lota, uno de los últimos reductos mineros de la VIII región de Chile, es necesario dar una mirada al legado cultural que produjo la singular forma de vida y condición de trabajo del minero y su familia, legado que se manifiesta en costumbres propias, lenguaje o jerga, juegos y diversiones, cultos y devociones, leyendas, mitos, música y danzas. Sobre estos últimos aspectos centraremos nuestro estudio, dando una visión etnográfica de aquellas manifestaciones que con el correr del tiempo conformaron el repertorio patrimonial de la gente del carbón.

Conocer la importancia y valoración de la música como identidad, describiendo el repertorio musical tradicional Iberoamericano aún vigente en su cultura, será también el propósito de este escrito.

ANTECEDENTES PRELIMINARES

La ciudad de Lota se ubica en la Octava Región de Chile, en la provincia Concepción, a 43 Km. al sur de la ciudad de Concepción. Posee una superficie de 159 Km.² y tiene una población de 50.174 habitantes (1).

La comuna está dividida en dos sectores: Lota Alto, sector residencial y barrio minero y Lota Bajo, concentrando allí la mayor actividad comercial, además de hospital, correo y municipalidad.

La fuente laboral de la zona se basa en la pesca artesanal e industrial, comercio y el área forestal, cerrándose en 1997 los yacimientos carboníferos, principal fuente de trabajo de sus habitantes.

El gobernador de Chile don Ángel de Peredo funda en 1662 la villa de Nuestra Señora de Guadalupe al sur del río Andalicán, lugar poblado por nativos araucanos que habitaban el “Louta” o “pequeño caserío”.

Con posterioridad don Matías Cousiño y otros se establecen en estas tierras ocupando las planicies litorales para extraer carbón de piedra desde el fondo de la tierra. El documento que da inicio a la minería industrial en Lota se conoce como toma de tierra o concesión de ésta donada por la familia Cabullanca a la compañía de Lota, el día 9 de septiembre de 1852. Un año más tarde llegan ingenieros europeos a dar instrucción a los campesinos que van a transformarse en mineros del carbón. Se va formando la ciudad minera de Lota al estilo de los cam-



Mina de Carbón

mentos existentes en Gran Bretaña, Escocia, Irlanda del Norte e Inglaterra.

Desde los inicios de la minería, hasta 1997, fecha de su cierre definitivo, se va creando y recreando una cultura particular muy característica del minero, cultura que tiene su génesis en su condición campesina pionera –al llegar del campo a la ciudad–; El influjo extranjerizante de la cultura europea, –manifestada en la relación con la jefatura de las minas– y su propia condición de trabajo y forma de vida colectiva que, al unirse los elementos antes señalados, van conformando su cultura incorporándose a sus necesidades cotidianas.

LA MÚSICA EN LA COTIDIANEIDAD

Música anterior al desarrollo industrial

En el sector costero de la cuenca del carbón, se establecieron comunidades indígenas pertenecientes a los Lafkenches –gente de la costa– grupo étnico perteneciente a la gran familia Mapuche cuya organización y estructura logró resistir y dar larga lucha a los conquistadores, en la llamada guerra de Arauco.

Estas comunidades prehispánicas, lograban sobrevivir asentadas en valles y caseríos dedicados a la pesca, a la agricultura de maíz y cría de bovinos. Sobre su organización podemos señalar que vivían en clanes formados por linajes familiares, tenían un *jefe* en periodos de paz llamado cacique y un *toqui* en tiempos de guerra. Cada comunidad contaba con una *machi*, quien guiaba sus celebraciones y rogativas, a demás de curar a los enfermos (2).

Sobre el encuentro de los mapuches de este sector con los conquistadores españoles, podemos señalar que en 1550 don Pedro de Valdivia fundaba la ciudad de Concepción. Desde allí organizó a sus tropas para conquistar Arauco, siendo Lota lugar de paso obligado para tal efecto:

“...la primera vez que los españoles pisaron la tierra de Lota fue en la primavera de 1550. Jerónimo de Alderete al mando de sesenta hombres a caballo, atravesó el Bío-Bío y tomó posesión de las tierras que rodean el Golfo de Arauco, mientras Juan Bautista Pastene, con dos buques, protegía por mar la expedición” (3).

Sabemos por historiadores que en los cerros cercanos a Lota se desarrollaron importantes batallas entre españoles y mapuches, destacándose la batalla de Marihueñu, conocida también con el nombre de Villagrán (4).

No tenemos antecedentes de cronistas que describan la música de los mapuches del Lota de aquel tiempo, pero sin embargo podemos inferir que su música sería muy similar a la que actualmente realizan los mapuches de otros sectores cercanos, principalmente en Arauco.

La música Lafkenque se caracteriza por ser de carácter ceremonial y utilizarse como medio de acompañamiento para la rogativa y también como instrumento terapéutico. Sobre las observaciones realizadas en terreno en un ritual en la comunidad indígena de Locobe, el investigador y profesor Luis Torres, señala al respecto:

“...en la noche, lo más emotivo, escucho cantar a la papay (5) junto a su cultrún y un aire de sumiso respeto aflora en el ambiente. Es un canto del alma, que pese a que muchos no entienden el significado textual, comprendemos que habla de su tierra y de su gente, que pide respeto y que se siente orgullosa de ser mujer mapuche” (6).

Las danzas más representativas interpretadas en nguillatún, –ceremonial ritual y rogativa para pedir por las cosechas– es el *choique purrun* –danza del avestruz– y las danzas de la machi, llamada *Loncomeo* o danza de la cabeza. Los instrumentos musicales característicos y que aún poseen vigencia son el *kultrun* –semiesfera mágica y sonora de unos 50 centímetros de diámetro, cubierta por una membrana de piel de oveja tensada por medio de cuerdas también de piel–, *trutruka* –aerófono de caña de colihue ahuecado de tamaño variable de dos a cinco metros con un cuerno de vacuno en su extremo que hace la función de bocina–, *pifülka* –aerófono de madera de un canal de aire de diverso tamaño– y *Kaskawilla* –tomado del cascabel español, de metal antiguamente de plata– (7).

Influjo Iberoamericano europeo

El repertorio musical minero se conforma principalmente por la música campesina de influjo europeo Ibérico, practicada en Chile desde el tiempo de la colonia

1650. Formas musicales cantables, danzables e instrumentales, llegadas del viejo continente, van sufriendo transformaciones y van pasando de generación en generación, conformando la memoria colectiva musical del pueblo minero, utilizada en diversas ocasiones y momentos específicos.

Las formas cantables desarrolladas por los mineros fueron en un comienzo el canto a lo humano, a través de romances y décimas, el canto a lo divino preferentemente en canciones dedicadas a los angelitos, –costumbre de dar velorio ritual a los niños muertos a temprana edad–, la Cruz de Mayo –celebración religiosa popular de origen hispano– y la tonada. –forma musical de diversa temática, con metro octosilábico en coplas o cuarteta–. Posteriormente aparece el himno al minero, el cual pasa a formar parte de las canciones tradicionales mineras, canción que describiremos más adelante.

Actualmente podríamos decir que poseen vigencia y por lo tanto son folklóricas la canción de la cruz de mayo y el himno al minero. Existen, además, otras canciones que son creadas por folkloristas de la zona, basadas en temática minera con ritmos tradicionales, las cuales poseen cierto grado de difusión en la cuenca del carbón.

Sobre la música instrumental practicada en Lota, destacan como instrumentos de amplio desarrollo, la guitarra y el piano. En la guitarra se interpretaba música de carácter salonera (8) como valeses, marchas, cuadrillas, polkas y también la cueca, –danza nacional chilena–, las cuales se ejecutaban con diversas afinaciones y técnicas de ejecución, como el rasgueado, punteado y trinado.

Algunas afinaciones (9) practicadas en guitarra son las siguientes:

Afinación común: mi – si – sol – re – la – mi

Afinación por transporte en do: mi – do – sol – do – sol – mi

Afinación por tercera alta: do# - la - fa# - re - la - re

Afinación por cuadrilla: re – si – sol – re – sol - re

El piano aparece en la zona a comienzos del siglo veinte, siendo muy popular en las sedes sociales, amenizando las fiestas de los obreros.

Cada sede contaba con un piano denominado autopiano, o piano mecánico, al funcionar con un sistema de cilindros musicales intercambiables según la pieza que se deseaba escuchar, gozando de autonomía sin necesidad de contar con un ejecutante. La música impresa se conseguía en las casas musicales de Concepción interpretándose mazurcas, valeses, couplet y tangos entre otras.

Dentro del desarrollo musical, en Lota existía la banda de músicos, llamada orfeón, formada íntegramente por obreros del establecimiento carbonífero, que recibían instrucción especial en la Escuela de música, sostenida por la compañía, que proporciona profesor e instrumental. La banda constituía la alegría del pueblo y ameniza-

ba todas las reuniones deportivas, cívicas y culturales. En la actualidad existe la banda instrumental de Lota que continúa el legado del antiguo Orfeón de obreros.

Las organizaciones sociales contribuyeron al desarrollo y esparcimiento de sus asociados a través de la participación en instancias deportivas, recreativas y religiosas. Destacan el club social (1895); cuerpo de bomberos (1895); unión y fraternidad; artesanos y obreros; unión de mineros; ex fundición de cobre; maquinistas y fogoneros; federación del trabajo; centro social de mayordomos; centro San Juan de la unión nacional; sociedad de señoras patria y hogar; sociedad de señoras la ilustración; acción católica de señoras; juventud católica femenina; sociedad de la hermandad del sagrado corazón; club deportivo Arturo Cousiño; club deportivo Carlos Cousiño; club deportivo Matías Cousiño; club deportivo Luis Cousiño; asociación de box; central sporting club; asociación atlética, entre otras.



Banda de músicos

Las fiestas de la primavera destacaron dentro de las celebraciones mineras al participar en ellas todas las organizaciones sociales de la comunidad lotina. Cada organización era representada por una candidata, elegida en el mes de septiembre, quien junto con un comité, realizaba actividades en beneficio de su candidatura, realizando para tal efecto, venta de votos, bailes populares y aportes en dinero. Los escrutinios finales se realizaban en noviembre coronando de esta forma a la reina de la primavera.

Desde 1920 hasta la década de 1940, la fiesta gozó de popularidad y brillo realizándose variadas actividades como competencias deportivas, concursos de disfraces, murgas, carros alegóricos y velada bufá.

“El día 7 a las 21 horas, se anunciará al pueblo de Lota la iniciación de las fiestas primaverales con un gran desfile, en el que tomarán parte disfrazados, comparsas y murgas, recorriendo las principales calles de Lota Alto y Lota Bajo.

El día 8, a la misma hora de la noche anterior se efectuará en el teatro de Lota Bajo la gran ve-

lada bufá, preparada por los mejores elementos «bufos» de la localidad. Se pondrá en escena la chistosísima ópera «quovadis, ñato?». El sábado 9 del presente se efectuarán los grandes bailes de fantasía, tanto en Lota Alto, en el mercado, como en Lota Bajo (...). La banda de Músicos de la Compañía amenizará el baile de máscaras en el Mercado de Lota Alto, local que se presta para reuniones de esta naturaleza por su amplitud. El domingo 10 es el día señalado para desarrollar todo el programa, ya que por ser día festivo todo el mundo podrá participar en el regocijo general. En la mañana se realizará el concurso de murgas y disfraces en el estadio de la Compañía Minera. En el mismo sitio se llevará a cabo, a las 14 horas, un gran partido oficial de fútbol. A las 16 horas el corso de flores, número que por primera vez se efectuará en Lota. Varios centros sociales se han inscrito ya para exhibir sus comparsas y disfrazados en los carros alegóricos, preparados ex profeso para este objeto” (10).

Considerando la importancia de las organizaciones sociales en el desarrollo cívico y religioso del pueblo minero, quisiéramos destacar el himno de la hermandad del sagrado corazón de Jesús, tema musical que posee una antigüedad de ciento tres años con vigencia actual. Sus socias se reúnen una vez por mes a realizar sus actividades y entonan su himno que versa:

“Corazón el más puro y más santo / Corazón de mi dulce Jesús / Tú eres siempre mi dicha y encanto / Tú eres siempre mi paz y mi luz.

Ser quisiste mi fiel compañero / En el valle de llanto y dolor / Ser mi hermano mi amigo sincero / El más puro ideal de mi amor.

Desde el santo sagrario de mora / Me bendices do quieras que voy / Y me dices yo soy el que adoras / Nada temas contigo yo estoy.

Cariñoso consuelo del triste / Del mortal desdichada esperanza / Del que sufre total bien andanza / Del que llora dichosa mansión.

Desde el cielo las almas descifras / Y en las almas tú cielos colocas / Y del mortal que te invoca / No desoyes su humilde oración.

Yo te busco Jesús y te llamo / Ya no quiero volver a pecar / No me dejes, señor yo te amo / No permitas te vuelva a olvidar” (11).

MÚSICA E IDENTIDAD

Texto y contexto

Las canciones que se crearon en la zona del carbón están cargadas de identidad por el contenido de sus textos. Quizá la más emblemática sea el himno del minero, ya que es la que goza de mayor popularidad y es conoci-

da, no sólo por los mineros, sino que por toda la comunidad lotina. Según testimonios de los propios mineros en entrevistas efectuadas en terreno, definen esta canción como:

... “la canción más hermosa que recuerdo (...), que identifica al minero en su diaria batalla” ... “himno en nuestras batallas, huelgas o disputas importantes para nosotros” (12).

Su texto se ordena en un estribillo y tres estrofas cuya autoría se le atribuye a Inés Tapia de la Rosa.

“Los mineros queremos honrar / Al que sigue la ruda labor / De extraer bajo el fondo del mar / El carbón, el carbón, el carbón//

Trabajando las minas de Lota / Se oye el ronco y febril martilleo / Del obrero que lanza su nota / al abrir del tenaz laboreo / No le arredra al temor y no cede / Al peligro que pueda encontrar / El minero jamás retrocede / Pues su lema es siempre triunfar. //

Por el bien de su patria y hogar / Alza listo el viril barretero / A través del venero triunfar / Su alma noble y su pecho de acero / A la luz de su lámpara sigue / Día a día con su rápido afán / Tras la beta que activo persigue / Con la fe de valiente titán. //

Al esfuerzo y valor del minero. / Debe el mundo su rápido andar / El carbón se convierte en dinero / Y da impulso al vivir nacional / El carbón mueve el buque y el tren / Y en la fábrica enciende el fogón / Ya se emplee en mover o hacer bien / Luz y avance da siempre el carbón” (13).

Esta canción es la que mayor vigencia tiene hoy en día en la zona del carbón, dada su fuerza y el ánimo que infunde al obrero, ya que este himno viene a solidificar el proceso de creación del sentido de pertenencia al mundo minero. Podemos ver en sus líneas el marcado carácter rudo y machista de la labor “ruda labor” o “tenaz laboreo”; o referirse al mismo minero con las características de valiente, de que le gusta triunfar, viril, noble, esforzado; ello resultaba un signo de orgullo para cualquier minero, por lo cual resultaba un código de honor para ellos, el cual a su vez fue construido por la propia descripción de su trabajo. Esta canción muestra, así, parte importante a nivel discursivo acerca de las relaciones del minero como trabajador con el producto que extrae. Otras canciones hacen alusión al rol que desempeña cada integrante de la familia en torno a la extracción del carbón:

“...Y este es mi pueblo, pueblo de mineros / pueblo de gente que sabe luchar / niños que corren, madres que esperan / hombres que van carbón a sacar” (14).

También hallamos, sobretodo en los romances, algunos accidentes y riesgos a los que está sometido el minero:

“...Según por los comentarios / que circulan algunos / dicen que los muertos son / dicen que son treinta y uno // Madres viudas con sus hijos / todas lloran reunidas / al ver a sus seres queridos / que por el fuego están fundi-

dos // Aquí termino estos versos / con decisión demoraza / que el que trabaja en la mina / no tiene mucha esperanza” (15).

La tonada La Jornada explicita en algunos pasajes la relación del minero con la naturaleza y con Dios:

“...Es labor del minero / deber sagrado que hay que cumplir / escudriñar la tierra / robarle el fruto para vivir // El final de la jornada ha llegado ya / y se dispone a dar gracias al Dios del cielo / elevando una plegaria de corazón” (16).



Minero del carbón

La relación con Dios y lo divino es bastante fuerte, y queda de manifiesto en villancicos como “Los Mineros Van Llegando” —que hace alusión a mineros y sus familias que van a visitar el pesebre de Belén— o la misma Cruz de Mayo que a pesar de tener una extensión espacial mucho mayor que la zona de Lota y del Carbón y de no identificarse con el trabajo ni la vida social minera, de todos modos muestra la vinculación de los actores de esta cultura con sus creencias religiosas.

“Aquí anda la Cruz de Mayo / visitando a sus devotos / con un cabito de vela / y un cabito de voto / Si lo tiene no lo niegue / le servirá de algún daño / por no darle la limosna / a la santa Cruz de Mayo // Las estrellitas del cielo / cada una tiene su nombre donde está la dueña 'e casa / que no sale ni responde // Muchas gracias señorita / por la limosna que ha dado / pasaron las tres marías / por el camino sagrado // Que bonita es la casita / que el albañil se la hizo / por dentro tiene la gloria / por fuera el paraíso // Corrió la bolita // corrió la manzana / adiós señorita / será hasta mañana//” (17).

En las formas musicales danzables encontramos elementos que configuran identidad. El “Corrido Minero” expresión de galantería y, a la vez, de amor por las minas de carbón por parte del minero y en general la importancia del trabajo de éste.

“Soy minero señorita / de las minas del carbón / trabajé en el pique grande / pique nuevo y el chiflón // Yo

fui apir tratero / yo fui corredor / yo fui contratista / y disparador...” (18).

El contenido de las canciones resultó entonces fundamental para la construcción de identidades personales, contextos y carácter minero en esta zona. Al respecto Roberto Muñoz señala:

“El aporte de la música, tanto cantable comoailable, fue imprescindible en la configuración del ser minero, tanto en sus rasgos históricos (estructurales) como fenoménicos (en su construcción de sentido de la realidad y de pertenencia). La música se crea, se inventa y se reinventa en un proceso dialéctico, que implica también a sus productores y reproductores” (19).

Identidad, corporalidad e historia

La música folklórica, como todo medio de interacción verbal y corporal, representa y configura buena parte de la identidad, en este caso, minera. Aquí el cuerpo sirve de vínculo entre la música y el trabajo, de lo cual surge una dimensión más del sello minero. Las condiciones de trabajo de estos hombres son a grandes rasgos conocidas: trabajando a oscuras, en la profundidad de las minas y agachados, con la columna arqueada hacia delante. Así la forma de trabajo se presenta como un ente que envía una configuración a la identidad social, a través de los cuerpos de los mineros. Estas maneras de bailar se manifestaban en las fiestas de diversa índole, por lo cual empezaba a hacerse una “norma”, a legitimarse en cuanto al modo de baile en este contexto. Esta misma forma de tomar la música se manifiesta en lo que escribe Gregorio Corvalán:

“El estilo de los mineros está determinado preferentemente por la posición inclinada del tronco y la separación de las piernas, manteniendo en el rostro una expresión facial directa (...) Es en los bailes sueltos donde más se manifiesta su estilo propio; particularmente en la cueca y en la refaloza, en donde la tomada del pañuelo va asemejando la utilización de diferentes herramientas propias de su trabajo. Preferentemente la coge con ambas manos...” (20).

La raíz cultural primaria del minero es la campesina, que viene a otorgar una nueva forma de corporalidad y expresión: pasos firmes, cuerpos cercanos, demostraciones de fuerza y dominación que fueron construyendo la base de esta identidad minera predominantemente patriarcal y machista.

“...el habitus campesino fue enviado y arrojado a los diversos contextos mineros en los cuales, a través de la praxis, se fueron reconstruyendo como habitus secundarios, quizá no con el fin de entregar mayor eficacia técnica, sino más bien para darle un sentido mejor contextualizado y simbólicamente representativo de la vida cotidiana

en este lugar. El Ser se arroja, se envía, se transmite hasta otros escenarios futuros, en los cuales se reconfigura, se decodifica este ser, se reinterpreta y se le otorga un sentido, para volver a lanzarlo hacia adelante en el tiempo” (21).

CONCLUSIONES

El repertorio musical de la gente del carbón se configura a partir de su condición campesina, con elementos de la musicalidad hispana traídos al país por los conquistadores y afianzados en la colonia en Chile.

Dichos elementos musicales campesinos son asumidos e interpretados por los mineros y sus familias en su vida cotidiana permaneciendo hasta el día de hoy algunas formas representativas, como la canción de la cruz de mayo y el himno al minero.

Formas musicales foráneas se van incorporando al repertorio popular: cuadrillas, jotas, polkas, valsos, corridos y cumbias, siendo vigentes actualmente las tres últimas señaladas.

No existen formas musicales creadas en la zona, todas aquellas que se desarrollaron –algunas que aún mantienen vigencia– son de carácter tradicional, adaptando y recreando a sus necesidades culturales.

La identidad de carácter minero en Lota fue configurada por un doble juego de creación y envío; es decir, la realidad se crea contextualmente, pero a la vez se ha ido enviando y traspasando a través de las generaciones, las cuales según sus contextos socio–históricos adecuan estos elementos transmitidos de antaño, generando cambios sociales dentro de la tradición.

En la dimensión musical–folklórica–textual, podemos verificar que la música sirve como agente de apropiación de la identidad colectiva, tanto por el contenido de las canciones (que afirman y muestran valores de la cultura minera, reflejan el orden social cotidiano y en sus ideas) como por la corporalidad legitimada en la músicaailable. El pasado de este modo sirve como base, pero dependiente de la acción e interacción humana.

Por último cabe señalar que cerrados los yacimientos carboníferos desde hace diez años, aún se mantienen vigentes ciertas manifestaciones folklóricas musicales, y otras tradiciones que escapan a este estudio. Esto sobrevive por la interacción social y el traspaso familiar nuclear de cuarta generación.

NOTAS

(1) Información obtenida del INE (Instituto Nacional de estadística) en censo nacional de 2002.

(2) GREVE, M.: *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar*; Pehuen editores Ltda. Santiago, p.55.

(3) ASTORQUIZA, O.: *Lota. Antecedentes históricos de la industria carbonífera*, soc. imprenta y litografía Concepción, 1929, p. 28.

(4) BARROS ARANA, D.: *Historia de Chile*, tomo 2, citado en Astorquiza O.

(5) Nombre que en lengua mapudungun se refiere a la madre, mamita o mamacita.

(6) TORRES, L.: *Tradiciones de los lakquenches de Locobe*, Fondo de desarrollo de las artes y la cultura, Ministerio de Educación, 1997, p. 77.

(7) Cf. FLORES, M.: *La cultura mapuche*, Concepción Chile, 2003.

(8) Término utilizado para designar la música desarrollada en los salones de baile de las clases altas cuya influencia deriva de las danzas cortesanas provenientes de Europa. Estas danzas son conocidas por el pueblo por medio de la servidumbre que trabajaba para los patrones y de ahí su traspaso y adecuación en las fiestas populares.

(9) Las notas musicales representan el sonido de las cuerdas al aire, que van de la primera a la sexta respectivamente.

(10) *La Opinión*, "Lota Alto", 1 de noviembre de 1929.

(11) Información entregada por la señora Celia Vásquez, socia secretaria del Sagrado Corazón de Lota.

(12) URIBE, H.: *Folklore y tradición del minero del carbón*, ed. Aníbal Pinto, Concepción, p. 33.

(13) Información entregada por la señora Josefina Millar, ex integrante del coro polifónico de Enacar.

(14) De la canción *Este es mi pueblo*, extraído de Uribe, 1998, p. 34.

(15) Del romance minero *El día cinco de octubre*, extraído de Uribe, 1998; pp. 113-114

(16) De la tonada *La jornada*, Extraído de Uribe, 1998; p. 117.

(17) La cruz de mayo, de Uribe, 1998; pp. 72-73.

(18) Del corrido *Soy minero señorita*, extraído de Uribe, 1998, p. 124.

(19) MUÑOZ, R.: *La formación de la identidad minera a través de la interacción social mediada por la música folklórica en*

la Cuenca del Carbón, Universidad de Concepción, Facultad de Ciencias Sociales departamento de Sociología y Antropología, Carrera de Sociología, 2006.

(20) Gregorio Corvalán, citado en Uribe, 1998, pp. 104-105.

(21) Cf. Muñoz, R.

BIBLIOGRAFÍA

ASTORQUIZA, O.: *Lota. Antecedentes históricos con una monografía de la compañía carbonífera industrial de Lota*, Sociedad Imprenta Litografía, Concepción-Chile, 1929.

ASTORQUIZA, O. y GALLEGUILLOS, O.: *Cien años del carbón de Lota*, Ed. Zig-Zag S.A., Santiago-Chile, 1962.

CORVALÁN, G.: *Gente del carbón*, Coronel-Chile, 1990.

DÍAZ, R.: *Financiamiento campesino*, Temuco-Chile, 1994.

FIGUEROA, E. y SANDOVAL, C.: *Carbón: Cien años de historia*, Ed. Cedral, Santiago-Chile, 1987.

GREVE, M.: *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar*, Pehuen editores Ltda. Santiago, 1998.

MUÑOZ, R.: *La formación de la identidad minera a través de la interacción social mediada por la música folklórica en la Cuenca del Carbón*, Universidad de Concepción, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología y Antropología, Carrera de sociología, 2006.

PLATH, O.: *Folklore del carbón*, Ediciones Tertulias Medinensis, Santiago-Chile, 1991.

TORRES, L.: *Tradiciones de los lakquenches de Locobe*, Fondo de desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación, 1997.

URIBE, H.: *Folklore y tradición del minero del carbón*, ed. Aníbal Pinto, Concepción, 1998.

PERIÓDICOS:

El Heraldo de Valparaíso. Valparaíso, N° 516, 5 de septiembre, 1889.

El Sur. Concepción, 26 de diciembre de 1956.

La Opinión. Lota Alto, noviembre de 1929.



EL DISCURSO POPULAR–RURAL DE MIGUEL DELIBES EN *MI QUERIDA BICICLETA*

Jorge Urdiales Yuste

Se trata de una pieza literaria corta. Está publicada en cuarto e ilustrada con dibujos a pluma de Luis de Horna. Con letra de cuerpo 12, el relato del autor, tras la presentación de Corral Castanedo, incluidas las ilustraciones ocupa solamente 50 páginas.

1. ESQUEMA DE LA NOVELA

No enumera el autor las secciones de su relato, pero las separa con espacios. En toda ella habla en primera persona, se dice Delibes. Cronológicamente coinciden las fechas del relato con los años que va cumpliendo el autor a partir de su nacimiento en 1920.

El esquema es claro. En el primer capítulo o sección nos cuenta el autor sus recuerdos con la bicicleta con la que empezó a pedalear a los siete años. En el segundo y tercero es un adolescente y cuenta sus peripecias ciclistas con doce a catorce años. En el cuarto ya tiene 18 años, la bicicleta ya no es para él un deporte sino un medio de locomoción. Le resulta un vehículo eficaz en el quinto, pues le sirve para hacer hasta un centenar de kilómetros que le separan de la novia. Recién casado, en el sexto, incorpora a su mujer al mundo de la bicicleta. El séptimo y último capítulo expone algunas de las habituales complicaciones mecánicas con la bicicleta y, enseguida, la incorporación de las nuevas generaciones familiares al mundillo de las carreras locales de bicicleta y la magnífica de Juan, el tercero de los hijos, que humilla con su victoria a los federados de un club ciclista de Burgos, en el circuito Sedano–Covaneira–Sedano.

2. PRESENTACIÓN DE ANTONIO CORRAL CASTANEDO, MARZO DE 1988

La obra es corta, pero valiosa. La presentación también es breve. En ella acierta el presentador a señalar de forma precisa el valor literario y humano de *Mi querida bicicleta*.

– Es una obra que tiene la claridad que se supone que es propia de la infancia.

Delibes posee la virtud envidiable de ver las cosas, de contar las cosas, con esa profunda claridad de la infancia. Conservar dentro la

infancia, como él la conserva, es el único modo de que le comprendan a uno todos: los adultos y los niños.

– En su bicicleta nos lleva al autor a lugares entrañables, como el amor y la estima del esfuerzo.

Una bicicleta puede llevarnos a muchas partes. No sólo a una excursión con merienda, sino también hacia el amor, hacia la valoración del esfuerzo.

– También a la generosidad. A continuación del texto anterior escribe:

Hacia ese triunfo consistente, no en llegar el primero a la meta ni en derrotar a los demás, sino en sentirnos abrazados por nuestra propia estimación.

– Nos regala su relato con humor.

Y lo hace pedaleando con su humor, que es posiblemente la manera más seria de profundizar en los acontecimientos.

– Del conjunto de la obrilla brota una lección personal que deja el autor a sus lectores: el difícil equilibrio y el amor a la verdad.

(...) un canto a algo que ha presidido siempre la manera de ser y de actuar de Miguel Delibes: la decisión, el no arredrarse ante ningún Tourmalet, el mantener con firme naturalidad, en todo momento, la verdad desnuda, sus convicciones sin cambio de piñón y el difícil equilibrio.

3. VOCABULARIO DEL CAMPO

p. 8

El campo está presente en la ciudad con **butacas de mimbre y paja** para los cojines.

...mi padre, arrellenado en su butaca de mimbre con cojines de paja...

p. 11

A Delibes no le asalta el desasosiego que *ni irrumpe ni se apodera de él*, sino que *anida* en su corazón como las perdices, ha observado lo que puede pasarle a la *tierra mojada del campo* y, para decirnos que el horizonte se le rompe, echará mano de la imagen de lo que ocurre en los **cielos nublados**.

...en mi corazón ya había **anidado** el desasosiego. Las ruedas siseaban en el sendero y dejaban su huella en la **tierra recién regada**, pero la incertidumbre ponía **nubes sombrías en el horizonte**.

p. 12

Vuelven las nubes.

*Las **nubes sombrías** nublaron mi vista.*

En el campo castellano uno se siente **solo entre el cielo y la tierra**. Unamuno hizo filosofía sobre el castellano cielo monoteísta y sobre la palma de la mano que es la inmensa meseta. Delibes apunta solamente.

*Y allí me dejó solo, **entre el cielo y la tierra**.*

p. 14

No dejará de oírse en los libros de Delibes el **canto de las aves del campo**. A cada canto le da **su nombre preciso**.

*En las enramadas se oían **los gorjeos de los gorriones y los silbidos de los mirlos**.*

p. 16:

tiempo lo mide el sol.

*Seguí (...) hasta que **el sol se puso** (...).*

p. 17

La costumbre del campo hace distinguir lo que en la ciudad se desconoce. Es una sabiduría. Por el contrario, en el campo se magnifica lo civilizado que llega de fuera con algún prestigio, como la educación francesa, que desconocen.

*Ellos decían que esa era la educación francesa y **que la educación francesa estaba muy bien**. Que ellos no sabían (...) **ni distinguir un cuco de un arrendajo** porque no habían recibido educación francesa y que era un atraso.*

p. 19

Expresiones de sosiego propias de la vida del campo.

*No todo iba a ser **coser y cantar**.*

p. 28

Acobardarse será, como en el caso del milano, **amilanarse**.

*Yo no **me amilanaba**.*

p. 33, 34 y 36

Uno de los bienes que le trae la bicicleta es precisamente el de acercarle a la caza y al campo.

*Entre otras cosas, gracias a la bicicleta **puede cazar** un poco.*

*A la bicicleta debo **gratas horas** de esparcimiento **en el campo**.*

Nos bañábamos en la pesquera, en cuanto apretaba el calor.

Este placer de bañarnos en agua corriente.

Empezó la modesta industrialización (...) se emporcó aquella zona del río.

p. 41

Elogia la **comida rural** con solo nombrarla.

*Refrigerio (...) **me servían un par de huevos fritos con chorizo, pan y un vaso de vino**, por una peseta diez.*

p. 43

Varga: parte más pendiente de una cuesta.

Lenguaje expeditivo del castellano que va derecho a lo que quiere decir y abrevia y es conciso, si lo aguanta el sentido. Debería decir *me di cuenta de que...* Dice *me di cuenta que...*

*Al bajar la **varga**, me di cuenta que aquello de la Vélox no era una hipérbole.*

p. 52

La vida rural tiene sus limitaciones, las costumbres se resisten al cambio: fascina la técnica de la civilización, bicicletas de aluminio, y fastidia el que se abra el vuelo y haya que hacer sitio **a un horizonte más allá del del propio campanario** y que no todo quede entre los hijos del pueblo y veraneantes, **como siempre**.

*Llegaron en bicicleta, custodiados por media docena de fans, y hasta que la prueba empezó no cesaron de dar vueltas a la plaza para no quedarse fríos. En el pueblo **les miraban entre irritados y perplejos**. No entraba en su cabeza que aquella prueba **organizada desde siempre para aficionados locales** cobrase de repente tan altos vuelos, pero, por otra parte se condolían de que la copa del triunfador **no fuese a quedar en casa**.*

*Esta carrera **siempre ha sido** para veraneantes y para los hijos del pueblo.*

p. 56 y 58

Los ciclistas forasteros, organizados, técnicos, equipados, para los del pueblo serán **muchachos de culotes y mocasines**. Su técnica poco valdrá ante el dominio de terreno tan sabido.

*Se hallaban en la última curva antes de la meta y, entonces, **los muchachos de los culotes y los mocasines** parearon sus bicicletas*

cerrando el paso, pero, mi hijo, que conocía la carretera como su casa...

*¿Sabes? ¡Juan ha ganado a los federados!
¡Les ha dejado con un palmo de narices!*

4. EXPLICACIONES DE FONDO

Aprendizaje de la cultura popular situacional

Se da un aprendizaje de la **cultura popular individual situacional**. La persona aprende, entonces, por su propia experiencia. Evitará el fuego porque comprueba que quema. El padre de Delibes quiere transmitir a su hijo la fuente de conocimiento que él llama *educación francesa*, que consiste en que el individuo se las arregle solo, sin que le den las cosas hechas o resueltas. En el capítulo primero el padre deja a su hijo de siete años dando vueltas con la bicicleta, no se atreve a bajarse, pide inútilmente ayuda. El padre no se la da, ni para comer. Puesto el sol, el chavalín arremete contra un seto y así para la bicicleta y puede bajarse y marchar a comer.

*De adolescente, cuando me lamentaba ante mis amigos de los procedimientos didácticos de mi padre, ellos decían que esa era la **educación francesa** y que la **educación francesa** estaba muy bien. Que ellos no sabían nadar, ni montar en bicicleta, ni distinguir un cuco de un arrendajo porque no habían recibido **educación francesa**. Que criar un niño entre algodones era arriesgado porque luego, cada vez que la vida le pasa factura no sabe qué actitud tomar (p. 17).*

La cultura popular somete a la naturaleza

En ocasiones se impone la cultura a la naturaleza. El individuo, tras un esfuerzo, se cansa. Es natural que así ocurra. Pero el esfuerzo lujoso que el individuo se impone a sí mismo, y el esfuerzo sin cansancio que terminan imponiéndole los demás a quienes no puede defraudar porque creen que efectivamente no se cansa, se impone a la naturaleza. El resultado es que actúa Delibes como si efectivamente no se cansara.

Recuerdo que en aquellos años, adquirí, entre mis amigos, cierta fama de escalador. Y, ¿es que poseía yo, en realidad, algún don para escalar mejor que ellos? (...)

– Claro, es que a Delibes no le cuesta– comentaban ellos.

Yo mantenía la superchería. Sonreía. Tácticamente les daba la razón, porque esa era la carta que me convenía jugar: fingir que no me cansaba (pp. 28-29).

La cultura popular es un sistema articulado de integraciones

La cultura popular no es una colección fija de costumbres y de creencias, sino un sistema pautado integrado. Costumbres, maneras, resortes, valores, etc. se relacionan entre sí. Si uno cambia, si cambia, por ejemplo, la edad del protagonista de *Mi querida bicicleta*, cambian los demás. Se dan, no obstante, siempre unos **valores centrales, claves**, básicos, que integran el resto. Estas claves centrales permanecen o se mantienen por mucho más tiempo en el individuo o en el grupo.

La bicicleta de los siete años de nuestro protagonista no es la misma que la de los 12-14, ni la de los 18...

A los siete es una ilusión que empieza por un pedalear incansable, sin poder bajarse durante cien o doscientas vueltas y terminar aterrizando contra un seto de boj.

Yo salí pedaleando, como si hubiera nacido con una bicicleta entre las piernas (p. 10).

A los 12-14 años la bicicleta le sirve al ciclista para presumir, sentirse un Fausto Coppi y escapar del guardia de la porra.

Por aquel tiempo yo era ya una especie de Fausto Coppi, un ciclista consumado (p. 17).

A los 18 ya no es un deporte sino un medio de locomoción. Recién casado, un precioso regalo para la novia.

A partir de los dieciocho años la bicicleta dejó de ser para mí un deporte y se convirtió en un medio de locomoción (p. 33).

Pero cuando la bicicleta se me reveló como un vehículo eficaz, de amplias posibilidades, cuya autonomía dependía de la energía de mis piernas, fue el día que me enamoré (p. 37).

Más tarde, cuando me casé, intenté incorporar a mi mujer a mis veleidades ciclistas y en la pedida, además de la pulsera, le regalé una bicicleta francesa amarilla de nombre Velox (p. 43).

En medio de todas esas variaciones que va imponiendo la edad y la maduración al ciclista, permanece, entre otros valores, el del esfuerzo, como uno de los ejes centrales que integran las variantes sucesivas.

Los individuos utilizan la cultura popular creativamente

Aunque las reglas de la cultura popular dicen lo que suele hacerse y está convenido que se haga o resulta para determinada cultura una obligación, dentro del grupo, no siempre los individuos

siguen sus dictados. Las personas aprenden por sí mismas a escapar de momentos enojosos o aprenden de los demás, en nuestro caso el Delibes ciclista aprende de su padre que es “enemigo de las tasas arbitrarias”. Usan entonces, creativamente la cultura popular en la que viven inmersos y no la siguen ciegamente. De este modo los individuos influyen en la cultura popular del grupo y la modifican o afianzan. A veces la excepción lleva las de ganar y se impone, como en el caso de la tasas arbitrarias.

*Mi padre era enemigo de las **tasas arbitrarias** aunque fuesen menores. Esto formaba parte de la **educación francesa** de mi padre. La arbitrariedad de la tasa la determinaba él, natu-*

ralmente. Así, por poner unos ejemplos, mi padre nunca pagó un real del fielato, ni un billete de andén en la estación de ferrocarril (p. 19).

También se demostró con los años que los fielatos y los billetes de andén y las matriculas de las bicis infantiles eran tasas arbitrarias, de acuerdo con las teorías de mi padre, porque unos y otras desaparecieron al poco tiempo (p. 32).

NOTA

Edición empleada: Editorial Miñón, colección Las campanas. Valladolid, 1988.



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

