

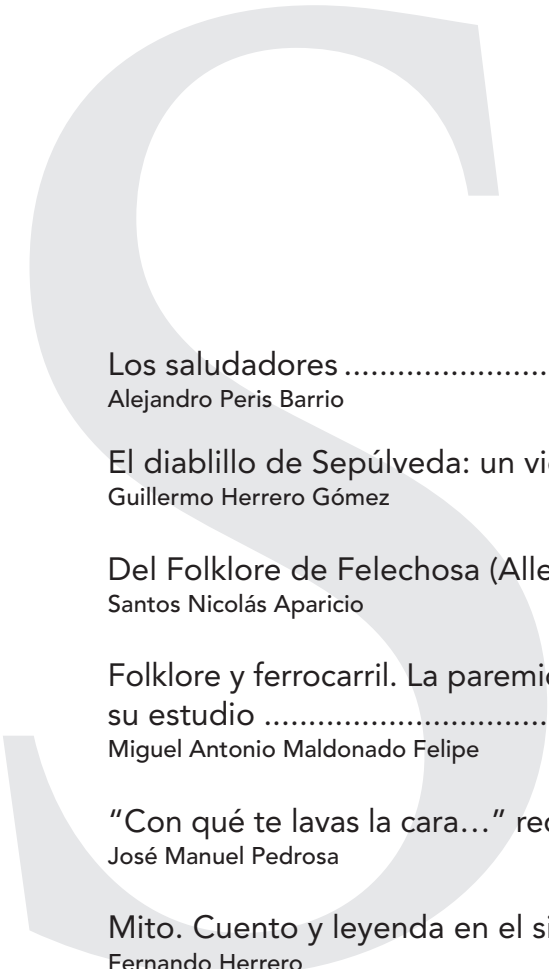
# Revista de **FOLKLORE**





**E**l lenguaje usado para la narración de leyendas y cuentos tiene un sentido sólo en nuestra civilización occidental. Concibe el relato como una progresión de hechos que tienen coherencia entre sí porque se narran sucesivamente y poseen un hilo conductor que los encadena. No siempre ni en todas partes fue así: más de un cronista americano habló de la presunta dificultad que a su entender tenían los indios para expresar correctamente sus mitos y creencias. Según tales cronistas los relatos no tenían sentido y parecían hechos de retazos aislados e inconexos. Algo semejante a nuestros sueños, de cuyas imágenes parece que nos queda siempre una sensación de instantaneidad, de flogonazo que ilumina durante un momento una estancia para volver a dejarla en la oscuridad. Los mitos en las culturas indias eran, sin embargo, el reflejo de un estado natural, de una religiosidad sin dogmas; eran relatos orales entregados como versiones y comentarios de cosas que pasaban o habían pasado, de lo que se decía que aconteció o había de suceder y quien lo relataba lo revivía o lo imitaba. No pretendían, por tanto, ser verdades inapelables sino imágenes que se recreaban oralmente y se renovaban y transformaban constantemente, como las posturas de un animal cazador o las formas de las nubes en el cielo. Los temas, desde luego, eran los mismos que nos preocupaban a los occidentales (el fin del mundo, la multiplicidad del universo, la fragilidad del ser humano, el interés por los otros o el respeto al entorno), pero sus concreciones, lejos de revestirse de seriedad, eran fugaces y cambiantes. Su coherencia no radicaba en la cohesión de los hechos entre sí, sino en la relación de esos hechos con la propia existencia, con la propia mentalidad. Muchas culturas indígenas (indígena en realidad significa "nacido allí") todavía conservan, en hermosos relatos entregados cuidadosamente por la tradición oral, el recuerdo de ideales épocas pasadas denominadas genéricamente como "tiempo de los sueños" o más sutilmente edad de la poesía, es decir períodos de tiempo en que la imaginación y la memoria superaban a la realidad en la mentalidad humana.

# EDITORIAL



Los saludadores .....	75
Alejandro Peris Barrio	
El diablillo de Sepúlveda: un viejo rito que se renueva.....	80
Guillermo Herrero Gómez	
Del Folklore de Felechosa (Aller–Asturias): El baile a lo suelto .....	84
Santos Nicolás Aparicio	
Folklore y ferrocarril. La paremiología ferroviaria. Breve aproximación para su estudio .....	95
Miguel Antonio Maldonado Felipe	
“Con qué te lavas la cara...” redondillas cortesananas y cuartetos folklóricas	98
José Manuel Pedrosa	
Mito. Cuento y leyenda en el siglo XXI .....	106
Fernando Herrero	

# SUMARIO

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2009.

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

# LOS SALUDADORES

Alejandro Peris Barrio

Los saludadores fueron en España curanderos dotados de un supuesto poder que les permitía curar a las personas y animales afectados por el mal de la rabia o hidrofobia, empleando para ello su aliento y su saliva.

Ese don especial para curar la rabia lo tenían por alguna de estas circunstancias de su nacimiento:

- Ser el séptimo hijo, varón o hembra, de un matrimonio si sus hermanos anteriores fueran del mismo sexo.
- Haber nacido en Jueves Santo, Viernes Santo, Nochebuena o el día de la Encarnación.
- Haber llorado en el vientre de su madre y que ésta lo hubiese oído, pero no lo hubiera revelado a nadie antes del nacimiento.
- Ser el mayor de dos hermanos gemelos.
- Haber nacido con el mantillo o bolsa amniótica.

Se consideraban los saludadores familiares de Santa Catalina de Alejandría o de Santa Quiteria, abogadas contra la rabia, y por eso llevaban grabado en el paladar, en la lengua o en otras partes de su cuerpo el símbolo de ellas, sobre todo el crucifijo o la rueda con la que sufrió martirio aquella santa.

Se creían poseedores no sólo de la virtud de curar con su aliento y su saliva, sino de resistir impunemente la acción del fuego sobre su cuerpo. Podían andar con los pies descalzos sobre una barra de hierro al rojo vivo, meterse en un horno encendido, beber agua y aceite hirviendo y lavarse con ellos las manos.

Para poder ejercer su oficio, los saludadores debían ser examinados por los obispos en sus diócesis respectivas o por el Tribunal de la Inquisición, quienes les proporcionaban una licencia.

A principios del siglo XVII el obispo de Oviedo, Álvarez de Caldas, dio esta orden (1):

*“Mandamos que los saludadores sean examinados y no les admita ningún cura o concejo sin nuestra licencia o de nuestro previsor, so pena de excomunió n o de mil maravedís”.*

En 1663 el visitador eclesiástico que fue a la parroquia de Erenchún (Álava), donde existía una saludadora, mandó (2):

*“...damos comisió n al cura para que repela y eche del dicho lugar y los demás de este arciprestazgo de Eguilaz donde supiere anda la dicha saludadora, y no la admita a ejercer el dicho oficio en que se ocupa hasta que parezca ante el ordinario a ser examinada del dicho oficio...”.*

En esa época, los saludadores de los pueblos valencianos necesitaban para dedicarse a realizar curaciones a afectados por la rabia, licencia del arzobispo.

Ambrosio de Montes, muy apreciado por los vecinos de Villa del Prado (Madrid) por su habilidad, había obtenido su licencia del Inquisidor General.

Otras veces eran examinados los saludadores por un arcipreste, un canónigo, un abad, etc.

Con estos exámenes los eclesiásticos comprobaban más que la capacidad del saludador para curar, el que su poder no proviniera de un pacto con el demonio.

En la ciudad de Valencia existieron durante los siglos XVI y XVII examinadores de saludadores, funcionarios públicos designados por las autoridades para juzgar la habilidad de los que aspiraban a ejercer ese oficio. Durante algunos años tuvo ese cargo Domingo Moreno que era a la vez que saludador, artesano fabricante de agujas. Se realizaban los exámenes en presencia de las autoridades municipales y las pruebas consistían en curar a perros enfermos de rabia utilizando la saliva. Los aspirantes apagaban además una barra de hierro y un trozo de plata candentes poniendo la lengua sobre ellos. Superadas estas pruebas y tras prestar juramento, obtenían su licencia (3).





*Santa Catalina de Alejandría*

Los ayuntamientos contrataban a los saludadores pagándoles una cantidad de dinero o de trigo para que atendieran a los vecinos y a sus ganados. Si el saludador vivía en otra población se comprometía a hacer un par de visitas al año, casi siempre en primavera y otoño, y cuando se le avisase por haber ocurrido algún caso de rabia.

Otras veces la cantidad fijada en el acuerdo sólo era para pagar las dos visitas anuales y por cada vez más que el saludador fuese llamado, tenían que abonarle un jornal además de los gastos de cabañerías, criado, manutención y alojamiento, en caso de que tuviera que hacer noche.

Hubo contratos entre municipios y saludadores que duraron bastantes años.

En 1495 el de Madrid pagaba a Juan Rodríguez de Palacio, saludador de Getafe, un cahíz de trigo al año (4):

*"...por desde Nuestra Señora de agosto en un año con salario de un cahíz de trigo, con que sea obligado de venir cada vez que la villa le llamare..."*

Unos años después seguía sin haber saludador en Madrid, y decidieron sus autoridades pagarle el alquiler de una casa al de Alcobendas para que se fuera a vivir allí (5):

*"Acordaron los dichos señores, que porque en esta villa no hay saludador y se daba salario al de Alcobendas y se avía d'enbiar por él cada vez quera necesario y se viene a bevir a esta dicha villa, Juan García, saludador, el qual no pide, salvo que la dicha le dé una casa en que more e gela pague que le davan e dieron para el alquiler de la dicha casa, 500 maravedís por un año"*

El concejo de Lagrán (Álava) pagaba a una saludadora en 1605, de acuerdo con el contrato hecho con ella, dos fanegas y media de trigo al año que entonces valían 42 reales (6).

El municipio de Jaén pagaba en 1630 a un saludador 24 reales.

El saludador que contrató el ayuntamiento de Hernani (Guipúzcoa) en los años de 1635 a 1643, percibía 50 reales anuales por visitar la villa una vez en marzo y otra en septiembre (7).

Estas diferencias de salarios dependerían, lógicamente, del número de vecinos de cada población y de las cabezas de ganado que tuvieran que ser atendidos. Así, por ejemplo, a mediados del siglo XVIII, según el *Catastro de Ensenada*, en el pueblo madrileño de Cabanillas de la Sierra, con sólo 41 vecinos, pagaban a un saludador 45 reales al año mientras que en otros con mayor número de habitantes como Chinchón, Guadarrama y Morazarzal les daban a los suyos 400, 130 y 100 reales respectivamente.

Cuando el saludador era un niño, el acuerdo se firmaba con su padre. En 1711 había en Oyón (Álava) un niño de 14 años llamado José Ruiz que tenía, según su padre, gracia gratis data para curar la rabia. Fue contratado por el municipio de Berredo (Álava) por 30 reales al año, más los gastos, para que les asistiese en *"todas las ocasiones que subzediese penuria de dicha enfermedad"*. Acudiría *"con toda puntualidad y solo aviso de palabra o escrito"* (8).

Aunque siempre utilizando su aliento o su saliva, los saludadores de las distintas zonas de España empleaban procedimientos diferentes para curar.

Cuenta Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, que los saludadores que él conocía cortaban pedacitos de pan con la boca y mojados con su saliva, los daban al ganado aquejado de la rabia para sanarlo.

También se empleaba el pan mojado con saliva para las personas.

Otros saludadores escupían al enfermo o a los alimentos que iba a tomar.

Los había que embadurnaban los labios del enfermo con saliva y luego le echaban el aliento por toda la piel de su cuerpo.

Fue frecuente que el saludador echara agua en una vasija y escupiera en ella. Luego miraba al fondo atentamente y decía ver al perro y conocer si tenía la rabia. Si era así y había mordido a un animal, le soplaba y escupía en la herida. Si se trataba de una persona, le chupaba primero la mordedura y luego la escupía también.

En pueblos de Toledo, según Ismael del Pan, el saludador pedía un vaso de agua y después de hacer beber a la persona enferma de rabia, mojaba él sus labios durante un rato y con disimulo echaba en el agua un poco de saliva, que quedaba en el fondo del vaso. Esa era la baba hidrófoba que el saludador o saludadora enseñaba diciendo que el enfermo quedaba libre de la enfermedad. A esto se llamaba "sacar la baba" (9).

Había personas que creían que si un saludador mojaba un dedo en su saliva estando en ayunas y hacía una cruz en la herida de una persona mordida por un perro rabioso, se curaba.

Otros saludadores pretendían curar echando sobre la herida de la persona mordida, la ceniza que resultaba de quemar los pelos del perro que la había causado.

Cervantes cuenta en *La Gitanilla* cómo a un herido le aplicaron pelos de los perros que le habían mordido pero fritos en aceite, aunque previamente le levaron las mordeduras con vino y le pusieron también romero verde mascado.

Algunos saludadores untaban la herida del enfermo con sangre del perro rabioso que la había hecho.

Un saludador de Dos Aguas (Valencia) citado por Seijo Alonso, hacía brotar de la herida de la persona mordida una gota de sangre que recogía en una tela blanca que hubiera sufrido muchos lavados y por su color sabía la gravedad del mal. Después lavaba la herida con una hierba de un monte cercano, que probablemente era la betónica. En Jijona (Alicante) una saludadora empleaba la hierba llamada "albarsán". Antes chupaba la herida y "saludaba" un frasco de alcohol o vino con los que la limpiaba después (10).

Se aplicaban también ajos machacados, pero tenían que haber sido sembrados el día de Nochebuena y recogidos antes de la salida del sol tras la noche de San Juan.

Los saludadores estuvieron en general socialmente bien considerados, y muchos de ellos gozaron de buen prestigio por su gracia para curar la rabia.

Catalina de Cardona fue una famosa saludadora al servicio de Felipe II y de personas de la nobleza.

A principios del siglo XVIII, José Méndez, saludador de Villa del Prado, estuvo exento, como los nobles y eclesiásticos, de pagar la mayoría de los impuestos durante años.

El Ayuntamiento de Ibahernando (Cáceres) tomó el acuerdo en sesión plenaria celebrada el 21 de enero de 1894, de animar a los ayuntamientos de los pueblos limítrofes a fin de que todos unidos pagaran a un hombre para que sustituyera en el servicio militar a Felipe Cancho, saludador, porque era "de gran utilidad a esos pueblos" (11).

Por el contrario, otras muchas personas consideraron a los saludadores como unos embaucadores que se aprovechaban de la ignorancia de las gentes.

El canónigo salmantino Pedro Ciruelo escribió a mediados del siglo XVI fuertes críticas contra los saludadores (12):

*"...para encubrir la maldad, fingen ellos que son familiares de San Catalina o de Santa Quiteria y que estas santas les han dado virtud para sanar de la rabia ...y así con esta fingida santidad traen a la simple gente engañada tras sí..."*

Quevedo en *Los Sueños* sitúa a los saludadores en el infierno "condenados por embustidores".

Feijoo en el discurso primero del tomo tercero de su *Teatro crítico universal*, arremete duramente contra los saludadores descubriendo las trampas de que se valían para poder pisar barras de hierro al rojo, meterse en un horno, etc. Cita el fraile benedictino varios fracasos de saludadores que habían elegido ese oficio para vivir sin trabajar, como aquél que decía que "con soplar los días de fiesta ganaba lo que había menester para holgar, comer y beber toda la semana".

Los saludadores que empleaban sólo el poder de su aliento y su saliva para sus curaciones, sin pactar con el demonio, no fueron perseguidos por la Iglesia. Hubo incluso un clérigo saludador en Ariniz (Álava) en 1629.

Algunos de ellos fueron condenados por la Inquisición pero sólo por carecer de licencia o tenerla falsificada, como aquel individuo de Jaén que decía tener título de saludador y al ser procesado en 1776 declaró que se lo había hecho un catalán por cuatro reales (13).

Otros muchos saludadores ejercieron a la vez de ensalmadores, conjuradores, santiguadores, etc. Entre ellos estuvo un saludador manchego, séptimo hijo varón, que actuó de santiguador para intentar curar sin éxito a la reina Mariana de Austria, madre de Carlos II, el cáncer que padecía en 1696. Durante nueve días, por la mañana y por la tarde, santiguaba a la enferma, signándola con un crucifijo y repitiendo cada vez: "Yo te santiguo, Dios te sane".

Todos esos saludadores que empleaban en sus ceremonias oraciones cristianas, persignaciones, estampas religiosas, etc., fueron perseguidos y castigados.

Rodrigo de Narváez, saludador de Jaén, fue juzgado por la Inquisición en 1572 debido a que "por la invocación que tenía de los demonios decía cosas por venir y acertaba en ellas... y miraba las manos y decía lo que entendía de las rayas..." (14).

Las *Constituciones Sinodales del Obispado de Pamplona* de 1590, ordenaban que no se consintieran a aquellos que aplicaban "falsas palabras por vía de medicina".



*El padre Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764)*

Gaspar Navarro, canónigo de la Iglesia de Montearagón (Toledo), aconsejaba a los vicarios generales y obispos que antes de dejar curar a los saludadores en sus diócesis, vieran si lo hacían porque tenían gracia gratis data o si era por pacto con el demonio.

En Aragón fueron castigados muchos saludadores por dedicarse también a la hechicería.

Isabel Gil, vecina de Mira del Río (Cuenca) no sólo era saludadora a mediados del siglo XVIII, sino que se dedicaba también a santiguar y conjurar los ganados de los pueblos próximos al suyo, por lo que fue procesada y castigada (15).

Hacia mediados del siglo XVIII el número de saludadores farsantes y pícaros aumentó de tal forma, que se les prohibió ejercer sus actividades por las autoridades civiles y eclesiásticas.

En Guipúzcoa las Juntas Generales mandaron en 1743, que las justicias de los pueblos impidieran a

los saludadores hacer curaciones y ensalmos.

El Real Despacho de 24 de diciembre de 1755 ordenaba:

*"Que de aquí adelante no se paguen de los efectos de la República maravedís algunos a ningún saludador por salario ni en otra forma, so pena de que lo contrario haciendo, se cargará a los capitulares como a particulares".*

En el Título VIII, artículo 24 de las *Ordenanzas judiciales y políticas del Principado de Asturias* de 1781, se mandaba:

*"A los saludadores como gente ociosa, ignorante o mal instruida en la doctrina cristiana y perjudicial a sus vecinos, que simple o vanamente confían en la eficacia de sus oraciones, deben los jueces perseguirlos por todos medios..."*

El castigo para estos saludadores era de seis meses de prisión, pero saldrían de ella los días festivos a oír misa y ser instruidos en la doctrina cristiana.



En el artículo 25 del mismo título de las Ordenanzas, se exponía:

*“A los que admitan en su casa estas gentes o se aprovechen de sus vanas oraciones y supuestas gracias, se les condena en dos ducados de multa por cada vez que lo hagan”.*

Tres años después el obispo de Oviedo, González Pisador, comunicaba (16):

*“Item por quanto estamos informados que diferentes personas fingiendo tener la gracia de saludadores andan vagas por nuestro Obispado, dándose a este modo de vida con seducción de los pueblos y gente sencilla... mandamos a todos los curas que no permitan en sus parroquias a semejantes saludadores y a éstos que no usen en manera alguna de dicho oficio y fanatismo, so pena de excomuniación mayor...”.*

A pesar de estas órdenes siguieron existiendo saludadores hasta principios del siglo XX.

A fines del XIX había repartidos por diferentes barrios madrileños unos 300, de los que más de la mitad eran mujeres (17).

En la segunda década del siglo XX en algunos pueblos del suroeste de la provincia de Madrid, utilizaban todavía los servicios de saludadores para curar a sus ganados.

No hay duda de que entre los saludadores hubo muchos embaucadores y farsantes, pero también otros que supieron curar la rabia sobre todo los que además de soplar y untar con su saliva, emplearon el alcohol, el vino o ciertas hierbas para limpiar y desinfectar las heridas.

Fray Martín de Castañega que estudió estos temas, reconocía en 1529 la gracia que tenían algunos saludadores para curar (18).

El mismo Feijoo opinó que “posiblemente entre millares de saludadores haya alguno que tenga gracia gratis data curativa de la rabia”.

Aunque la credulidad e ignorancia de la mayoría de las personas era grande en siglos pasados, no creemos que hasta el punto de, con los pocos recursos económicos que en general tenían, pagar durante años a una persona, proporcionarle gratuitamente una vivienda, eximirle del pago de impuestos, etc., si no hubieran apreciado alguna curación en ellos o en sus ganados.

---

#### NOTAS

- (1) ÁLVAREZ DE CALDAS, Juan: *Constituciones sinodales del Obispado de Oviedo*, Valladolid, 1608, Libro V, Título VII.
- (2) LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: “Brujas y saludadores”, *Homenaje a D. José Miguel de Barandiarán*, Tomo II, Bilbao, 1965.
- (3) LÓPEZ TERRADA, M.<sup>ª</sup> Luz: *Las prácticas extraacadémicas en la ciudad de Valencia durante los siglos XVI y XVII*, Valencia, 2002.
- (4) CASTELLANOS, José Manuel: *El Madrid de los Reyes Católicos*, Madrid, 1988, p. 67.
- (5) *Libro de Acuerdos del Concejo madrileño*, Tomo V, p. 290, Madrid 24–7–1514.
- (6) LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: *Op. Cit.*, p. 166.
- (7) AGUIRRE SORONDO, A.: “Los saludadores”, *Cuadernos de Etnografía de Navarra*, número 56, 1990, p. 314.
- (8) LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: *Op. Cit.*, p. 169.
- (9) PAN, Ismael del: *Folklore toledano*, Toledo, 1932, p. 97.
- (10) SEIJO ALONSO, F. G.: *Curanderismo y medicina popular*, Alicante, 1974, p. 209.
- (11) OSUNA, J. M.: *Los curanderos*, Barcelona, 1971, p. 74.
- (12) CIRUELO, Pedro: *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, Salamanca, 1547, Parte III, capítulo VII.
- (13) SÁNCHEZ PÉREZ, J. A.: *Supersticiones españolas*, Madrid, 1948, p. 266.
- (14) ORTEGA RUIZ, A.: *Magas, brujas y hechiceras en la Loma durante el siglo XVI*, Universidad Internacional de Andalucía.
- (15) CIRAC ESTOPAÑÁN, S.: *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva*, Madrid, 1942, p. 63.
- (16) GONZÁLEZ PISADOR, A.: *Constituciones sinodales del Obispado de Oviedo*, Madrid, 1784, p. 297.
- (17) HOYOS SAINZ, L.: *Manual de Folklore*, Madrid, 1985, p. 228.
- (18) CASTAÑEGA, Martín de: *Tratado de Supersticiones y hechicerías*, Madrid, 1946.

# EL DIABLILLO DE SEPÚLVEDA: UN VIEJO RITO QUE SE RENUEVA

Guillermo Herrero Gómez

**D**iez de la noche de cualquier 23 de agosto. La Plaza de España de Sepúlveda permanece totalmente a oscuras. Una multitud se arremolina en los alrededores de la iglesia de San Bartolomé. El vociferante público, mayoritariamente juvenil, reclama la presencia del protagonista del rito. Es la hora del diablillo.

En realidad, no se trata de un único diablillo. Son seis o siete, que se van turnando en su misión. Son personajes inconfundibles. Van vestidos de rojo, portan escoba y llevan adheridas a ambos lados de la cabeza sendas pequeñas linternas para alumbrar su paso entre la multitud. A cada diablillo le acompañan dos escoltas o “diablillos menores”, vestidos de calle o de negro.

Por fin llega el momento más esperado. Puntual a su anual cita, el diablillo surge tras una gran hoguera –encendida un rato antes– y aparece en lo alto de la escalinata de San Bartolomé. Desde la Plaza de España, la multitud le ve, así como a sus dos escoltas, situados a derecha e izquierda. Bajan veloces, zigzagueando 26 peldaños, hasta encararse con los presentes. Escobazo va, escobazo viene, el gentío intenta escabullir los golpes. Carreras anárquicas, sin rumbo fijo, y juerga, mucha juerga. Sepúlveda entera celebra San Bartolomé. Las fiestas “de los Toros” (último fin de semana de agosto) ya están aquí, y el diablillo significa el arranque del jolgorio.

Normalmente, los diablillos salen de dos en dos (con sus correspondientes escoltas). Dan una rápida vuelta por la Plaza de España, intentando sorprender a los presentes, y regresan exhaustos tras la carrera, a descansar un rato. En ese momento, otros diablillos toman su relevo... Y así durante media hora.

Una vez que concluye el rito, se vuelve a encender el alumbrado público, y es entonces cuando se comienza a repartir limonada gratis entre todos los asistentes.

Así se podría resumir un rito, el del diablillo, que se repite en Sepúlveda cada 23 de agosto, y que genera múltiples preguntas sobre su origen, significado y evolución.

## LA JUSTIFICACIÓN

Los textos sobre San Bartolomé (1) cuentan que, estando predicando en la India, el apóstol fue mandado llamar por Polimio, un poderoso rey, que tenía una hija endemoniada. Una vez en la corte, el santo contempló que tenían a la enferma atada con cadenas porque atacaba a mordiscos a cuantos se acercaban a ella. San Bartolomé mandó entonces que librarán a la princesa de las ataduras. Los criados del rey no se atrevían a desatarla, pero el santo insistió: *“Haced lo que os mando; no tengáis miedo; no os morderá, porque ya tengo yo bien atado al demonio que la domina”*. Los criados desataron a la joven, y ésta, en aquel mismo instante, quedó totalmente curada.

Una creencia popular sepulvedana asegura que hay una noche al año, la del 23 de agosto, en la que el apóstol suelta al diablo de las cadenas que le atan, sucediéndose entonces el rito de los “diablillos” que dura largo rato, hasta que, sobre las diez y media de la noche, una última carrera de todos los diablillos juntos cierra el acto. Los diablillos vuelven a subir entonces hasta la iglesia de San Bartolomé, porque se supone “que el santo vuelve a atarles”.

## EL SIGNIFICADO

Entre todas las interpretaciones que se han dado al diablillo, merece la pena destacar la del periodista y estudioso del folklore segoviano, Carlos Blanco (2) quien tras escribir que *“hay quien, empujado por la antigüedad que se supone a la fiesta, la relaciona con algún sangriento recuerdo histórico de la época en que la villa pasaba de manos cristianas a musulmanas o viceversa. Alguna degollina o saqueo*



*protagonizado por las huestes de Almanzor”, continúa diciendo que “lo que parece más probable es que la fiesta no sea más que una representación plástica de la imagen del apóstol que veneran en el templo parroquial, donde aparece San Bartolomé sobre un pedestal, vestido de rojo y sujetando con cadenas a un diablo de cola retorcida”.*

Efectivamente, en el altar principal de la iglesia de San Bartolomé se sitúa una imagen barroca, representando al santo en pie, con un cuchillo en la mano –símbolo de su martirio– y, encadenado a él, un cuerpo de hombre, con cuernos en la frente y cola de serpiente, a quien en Sepúlveda todo el mundo conoce precisamente como “el diablillo”.

## ORIGEN Y EVOLUCIÓN

El origen de la fiesta del diablillo se pierde en la noche de los tiempos. En Sepúlveda nadie sabe, a ciencia cierta, su arranque. Aunque el diablillo parte, el día de San Bartolomé (23 de agosto) de la iglesia dedicada a dicho santo, un templo de origen románico levantado en el siglo XII, parece aventurado vincular el inicio del rito con la época de la construcción del templo, máxime cuando no se han hallado documentos escritos que hagan referencia al mismo.

A fecha de hoy, para conocer la historia del diablillo resulta necesario recurrir a las perso-

nas de mayor edad de la villa de Sepúlveda, que aseguran que sus abuelos ya participaban en el rito. La tradición oral dice que ni durante la Guerra Civil española (1936–1939) dejó de celebrarse.

Según diversos testimonios recogidos a personas de más de 60 años, para los niños del barrio de San Bartolomé el verano giraba antaño en torno a la fiesta del diablillo. Eran los más pequeños quienes se encargaban de ir recogiendo, casa por casa, la voluntad de los vecinos para conseguir fondos con los que financiar las actividades de la fiesta. Entre ellas, quizá la más destacada era la de adquirir pliegos de seda con los que elaborar cadenas que luego servirían para decorar las principales calles de San Bartolomé.

Con el paso de los años, la fiesta fue evolucionando. Varios detalles lo confirman. Las ruidosas cadenas que antaño aprisionaban los tobillos del diablillo desaparecieron de su “diabólica” indumentaria, al igual que las zambombas, que serían sustituidas por escobas. Por otra parte, el número de protagonistas del rito fue incrementándose progresivamente, pasando de uno a seis o siete. El agotamiento con que terminaba el diablillo la actividad puede haber motivado este aumento.

A pesar de estos cambios, y a tenor de lo expresado por la tradición oral, el rito se mantuvo fiel a su esencia. Así, el diablillo ha salido de noche, intentando asustar a la chiquillería, para volver al rato a la iglesia.

En la última década del siglo XX comenzó a plantearse la posibilidad de solicitar la declaración de la fiesta del diablillo como “de interés” turístico o cultural. Sin embargo, y a pesar de que tal anuncio se hizo a la prensa local tanto en 1993 (3) como en 1999 (4), nunca llegó a conseguirse tal objetivo. En tal hecho pudo influir la dificultad de acreditar la antigüedad del rito, ya que al ser popular y no depender su realización de autoridad alguna no se han hallado –hasta la fecha– documentos que atestigüen la fecha de su origen.

Ajena a esta pretensión, la fiesta del diablillo continuó perviviendo como hasta entonces, gracias a la iniciativa de un grupo de jóvenes sepulvedanos, sin apenas contar con apoyo oficial. El bajísimo presupuesto económico de la fiesta impidió la renovación del vestuario utilizado por los diablillos, de forma que en los últimos años presentaban un deteriorado atuendo, compuesto por chándal totalmente rojo, con cuernos y, frecuentemente, rabo.

## NOVEDADES EN EL RITO

La actual corporación de Sepúlveda, presidida por Concepción Monte, ha decidido impulsar la fiesta del diablillo, apostando en primer lugar por una renovación del vestuario que posibilitará en una segunda fase una promoción del rito a nivel nacional. *“Queremos, manteniendo el espíritu primigenio de la fiesta, dignificar el rito, pero respetando el papel que han tenido sus protagonistas, los jóvenes de Sepúlveda, verdaderos culpables de que perviva el diablillo”,* ha señalado la alcaldesa.

La nueva indumentaria de los diablillos ha sido diseñada por el polifacético artista Manuel Gómez Zía. Muralista, escultor e ilustrador, Gómez Zía es director de arte de la empresa sepulvedana “Tuco Naturaleza y Patrimonio S.L.”. Entre su sólida formación destaca una licenciatura en Bellas Artes. Además es diplomado técnico en Cerámica. Ha realizado diversos cursos de Restauración y Decoración, así como de Patrimonio y Jardines Históricos. Buena parte de su obra está vinculada a Segovia y su provincia. Junto a Ignacio Sanz es autor del callejero del casco histórico de Segovia.

En su diseño del traje del *diablillo*, Gómez Zía ha pretendido que sea “continuación de las llamas del infierno”. En ese sentido, el artista quiere que el espectador vea a los *diablillos* “como llamas que se mueven”. *“Manteniendo el color rojo del traje, he buscado un diseño que representase a las llamas”,* ha manifestado Gómez Zía, que ha querido recalcar “el esfuerzo de los chavales que se visten de diablillo, que lo hacen por un instinto heredado”. A la hora de diseñar el traje, Gómez Zía se puso como objetivos que fuera “holgado y cómodo”, para permitir las carreras de los *diablillos*. Finalmente, el artista ha calificado a la del *diablillo* como “una de las fiestas más hermosas de Sepúlveda”, asegurando que, aunque existen otras fiestas en las que aparecen diablos, ninguna de ellas se celebra por la noche.



Paralelamente a esta renovación de la indumentaria, el Ayuntamiento financió en 2008 la restauración de los cabezudos de su propiedad, que hacía décadas formaban parte de las actividades del 23 de agosto en Sepúlveda hasta que su mal estado aconsejó que dejaran de pasear por las calles de la villa.

Por otra parte, nuevos colectivos se implicaron en la fiesta de 2008. Entre ellos cabe destacar la asociación cultural “Arco de la Villa” de Sepúlveda, asociación juvenil “Alcazara”, asociación cultural “Amigos de la Villa y Tierra de Sepúlveda” y las peñas “Las Incas”, “Los Leones” y “Las Hoces”, que organizaron un ambicioso programa de actividades que incluía una exposición fotográfica, un concurso y una conferencia sobre el diablillo.

## EL DIABLILLO EN LA CULTURA SEPULVEDANA

Los sepulvedanos consideran al diablillo como uno de sus símbolos.

Aparece en canciones populares, como en una recogida por José Antonio Linage Conde (5): “A fuer de sepulvedanos , / auténticos castellanos / que nos gusta el buen beber, / el porrón de boca en boca / y el corazón en la mano, / los farolillos al viento, / las penas fantasmas vanos, / al Apóstol festejamos / pero al Diablillo también. De tu tierra estamos hechos, / por tí alientan nuestros pechos, / villa que nos diste el ser, / soberanas tus doncellas, / tu paisaje nuestro techo, / con tus torres y campanas / de nuestra vida en el trecho / al Apóstol festejamos / pero al Diablillo también”.

Su figura está representada en múltiples pinturas de Lope Tablada Martín, uno de los artistas segovianos más notables de finales del siglo XX, con proyección internacional.

E, incluso, cuando el Ayuntamiento de Sepúlveda acometió la reforma de su callejero, denominó una calle con su nombre, “El Diablillo”, en cuya placa se puede leer: “En la víspera de San Bartolomé, el diablo corre de noche por las calles de la parroquia”.

## RITOS SIMILARES AL DEL *DIABLILLO* DE SEPÚLVEDA

En la provincia de Segovia no existe ningún rito similar al del diablillo de Sepúlveda, ni quisiera en pueblos que también celebran la fiesta de San Bartolomé. En la cercana localidad a Sepúlveda de Rebollo se solía decir que el día de San Bartolomé “se desataban los diablos” ya que, al parecer, era frecuente que en tal fecha hubiera tormentas. Pero no se tiene constancia representaciones comparables a la de Sepúlveda.

Posiblemente, el rito más parecido al del *diablillo* que se celebre en España es el que tiene lugar en Jerez de los Caballeros (Bajadoz) el día de San Bartolomé. En esa localidad, el diablo sale a media mañana de la iglesia parroquial, dedicada a San Bartolomé, después de una lluvia de caramelos que cae desde la torre del templo. Los niños que lo reciben llevan pequeñas cruces de madera, previamente elaboradas por sus padres y abuelos. Y las actividades concluyen, ya por la noche, con la “quema del rabo del diablo”.

---

### NOTAS

(1) DE VORÁGINE, Jacobo: *La leyenda dorada*, Alianza Editorial.

(2) BLANCO ÁLVARO, Carlos: *Sepúlveda y el Duratón*, Ámbito, 1997.

(3) *El Adelantado de Segovia*, 25 de agosto de 1993, p. 8.

(4) *El Adelantado de Segovia*, 25 de agosto de 1999, p. 16.

(5) LINAGE CONDE, José Antonio: “La presencia de los santos en Sepúlveda (Segovia)”, publicado en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Actas del Simposium 2/5 – IX – 2008. Estudios Superiores de El Escorial.





# DEL FOLKLORE DE FELECHOSA (ALLER–ASTURIAS): EL BAILE A LO SUELTO

Santos Nicolás Aparicio

## INTRODUCCIÓN

**E**l folklore de un pueblo abarca una amplia gama de manifestaciones de su cultura tradicional. En este trabajo damos a conocer una parte del folklore musical de Felechosa (Aller), centrándonos especialmente en los bailes “a lo suelto” que han llegado hasta nosotros.

La primera referencia escrita que tenemos de los bailes tradicionales de Felechosa aparece en 1952 en el libro, tantas veces ya citado, de Lorenzo Rodríguez–Castellano (1). El autor cuando recoge el término “baitsar” distingue entre “baitsar lo pesao”, que es una especie de jota y “baitsar lo tsixero”, que es un baile más ligero.

En el año 1956, con motivo de las fiestas del Cristín de Collanzo, se formó un grupo de baile para actuar en dicha localidad. El grupo estaba dirigido por Luisa Muñiz Megido (Luisa la d’Ulogio) que cantaba y tocaba la pandereta. Las componentes del grupo eran Magdalena y Conchita de Dalmacio, Pepa de Rosa Santos, Lupe de Angela, Choni y Teresa de Ramirito, María Luisa de Genarín, María de Ofelia, Olga, Nati de Ramira, y Rosario de Ángela.

Años después, en el verano de 1975, otro grupo de amigos aprendieron y ensayaron los pasos del baile “a lo suelto” para ejecutarlos en las fiestas del Carmín. Fueron los maestros del baile Pipe del Ferrero y Luz de Dalmacio, y como panderetera Luisa y también Luz. Bailaron tres parejas formadas por Celina de Crisantos, Mari Sol de Mena, Nieves de Manuel del Relojero, Santos y Joaquín del Maestro, Juan de Oscar y Pablo de Sabino. Después de la misa patronal en la ermita de Felechosa y de la “puya’l remu”, el grupo de danzantes acompañado por todos los asistentes fue recorriendo el pueblo parando en determinados sitios del Barro Cima y del Barro Baxo para interpretar el baile. Aquel mismo día, también bailaron con gran maestría, Pipe Hevia Cortés y Rosa Tejón León (Rosa Tabarnero) en el L.lerón, acompañados por el famoso grupo de gaitas los Carbayones de Oviedo.

Estas actuaciones puntuales han de ser consideradas de gran interés porque permiten proyectar fuera de los límites cotidianos los hechos folklóricos además de ejercer una gran labor de carácter didáctico favoreciendo el aprendizaje de los pasos y toques, prorrogando, de esta manera al menos, su memoria en el tiempo.

Como consecuencia de las anteriores actividades se fueron recogiendo multitud de canciones y melodías para el baile y la danza. En aquel momento todavía existían buenos informantes, quizá los últimos depositarios de la tradición oral. Además de los ya citados Luz, Pipe y Luisa también aportaron información muy interesante María Josarón, Rosaurina del Quempu, Rosaura de Antón de la “carretera” y Carmina Santa.

Por aquel tiempo ya existían medios de grabación que permitieron conservar las canciones tal y como fueron cantadas y tocadas. En estas grabaciones participaron Luisa Megido, Luz Fernández Hevia, Rosaura Rodríguez Suárez y Rosaura Lillo Tejón. Incluso se realizó una grabación de tres minutos de duración en “super 8” del baile denominado “a lo pesao” que hoy día constituye sin duda un auténtico documento audiovisual. Por tanto este artículo se complementará con la edición de un CD–ROM donde se podrán escuchar las audiciones musicales y visualizar el video.

A partir del año 1975 empezaron a surgir por toda la región los llamados “grupos de investigación folklórica” conscientes de la necesidad de recoger, estudiar y mostrar las canciones y bailes tradicionales que todavía permanecían en estado bastante inalterado. Por ello, diferentes autores, grupos y colectivos harán referencia en años sucesivos al folklore de Aller y de Felechosa, según iremos viendo a continuación.

Recientemente tuvimos noticia de la existencia de otra excelente panderetera, y también buena bailadora, que se llamaba María Rodríguez Megido (María Genaro) que a decir de los que la conocieron “tenía manos de plata” para tocar la pandereta. Desde muy pequeña ya tocaba la pandereta en el baile que se hacía

en la antigua escuela del Llerón, siendo después habitual su presencia en los “filorios” que tenían lugar en las casas por la noche. De sus hijas María y Albina recogemos parte de su amplio y variado repertorio.

Para que el trabajo quede completo, mostramos las transcripciones musicales correspondientes a dos de las grabaciones originales. Para esta labor hemos recurrido a Fidela Uría Libano, musicóloga de reconocido prestigio en el campo del folklore asturiano, y a Miguel Nicolás García al que además agradecemos su contribución en la edición final de las partituras.

Finalmente, contamos en este trabajo con la colaboración especial de Covadonga González Muñiz, Cova la d’Angelina, que representa hoy día la continuación de la tradición en el toque de pandereta y de tambor para el baile tradicional. Entusiasta del folklore asturiano ha querido rememorar los cantares a la pandereta para el baile a lo suelto acompañada por su amiga Silvia Gutiérrez González de Yanos. Ellas han dado nueva vida a viejos sonos aportando a la vez su propio estilo y personalidad. Las grabaciones se han realizado gracias al buen hacer de Miguel Nicolás García como técnico de producción y edición de sonido.

## BAILLAR LO PESAO

Así se denomina en toda la parte central y oriental de Asturias a una modalidad de canción que se canta con pandereta y que tiene un compás siempre ternario (3/8 ó 6/8). El baile que se ejecuta recibe diferentes nombres dados por el pueblo: “lo llano”, “lo pesao”, “lo suelto”. Pertenecen todos al ámbito de las denominadas “jotas”, modalidad de baile tan popular y tan extendido por toda la península.

Según diversos historiadores de los bailes tradicionales, la introducción y desarrollo de la jota se haría a partir del siglo XVIII, extendiéndose desde Aragón a toda España. La primera cita con el nombre de jota aparece en 1761 para denominar un baile que se representa en el sainete de Ramón de la Cruz denominado “La junta de los payos” (2).

Eduardo Martínez Torner, en su *Cancionero de 1924*, se refiere al “fandango” como el baile más usado en Asturias. Añade que su ejecución varía muy poco en los distintos pueblos de la provincia, dependiendo solamente de la agilidad que el bailaror tenga para hacer con los pies figuras complicadas. Seguidamente describe los pasos y la melodía (3). Estos fandangos se ejecutan al son de la gaita y tambor, mientras que en los pueblos del interior y de la montaña se realizarían al son de la pandereta o pandero recibiendo el nombre genérico de “bailes del pandero”, como los designan el mismo Torner y también Aurelio del Llano (4).

Nosotros partimos de archivos originales de audio y vídeo, que son variedades locales y personales del mismo género extendido en toda el área de influencia. Creemos que en el toque y sobre todo en las melodías, prima la creatividad y la personalidad de la tocadora-cantadora, aunque la base rítmica y técnica es transmitida por generaciones. Por tanto no podemos decir que exista un “Suelto de Felechosa” (5) o “Un Suelto Ayerán” como los grupos parecen presentarlo al público en general, sino más bien diferentes variantes de un patrón general y que determinados interpretes han tenido la suerte de haber transmitido sus saberes a los folkloristas y a los grupos de Folk (6). El término “suelto” se refiere al baile en general, “bailar a lo suelto”, en contraposición a la otra modalidad, más moderna, de “bailar agarrao” o “valsar”; más adecuado sería titular los bailes tal y como se llamaban según indicamos al principio: “bail.lar lo pesao” o “bail.lar lo l.lixeru”.

El baile se organiza mediante dos filas de hombres y mujeres enfrentadas que realizan los pasos o movimientos en forma de *espejo*, es decir, cuando el hombre va hacia la derecha la mujer va hacia la izquierda. Como consecuencia, cuando se comienza un paso con un pie su pareja lo hará con el contrario. Las filas no evolucionan ni se desplazan por el área donde se desarrolla el baile.

Respecto al desarrollo del baile y a la ejecución de los pasos se sigue el modelo propio de la zona centro-sur de Asturias (7) pero con alguna característica particular. La estructura es la siguiente: PASEO – MUDANZA – PICAOS – PASO DE JOTA – REMATE. El *paseo* o *descanso* se ejecuta con los brazos abajo, realizando movimientos pausados a los dos lados y dura tanto como dura la canción que finaliza con un golpe de pandereta, que es la señal para dar la vuelta y empezar el siguiente paso. Durante el *paseo* tiene lugar el canto de la melodía, detalle característico y propio que lo diferencia de otras jotas de la zona centro-sur. La *mudanza* hace honor a su nombre pues no es la misma en cada módulo del baile dependiendo de las habilidades de los bailarores, conociéndose hasta cuatro diferentes en orden creciente de complejidad. La primera es el *paseo corrido sencillo*, la segunda es el *paseo*

*corrido doble*, la tercera es el *paso corrido doble* más una añadido en forma de *picao* y la cuarta es el *paso corrido por detrás* ejecutado lateralmente. A continuación, después de la vuelta, comienzan los *picaos* que se ejecutan con el *paso adelante* cruzando bastante los pies y apoyando bastante la planta. Entra seguidamente el *trémolo* de la pandereta, sonido característico y adecuado para el *paso de jota* o  *echar el pie*, haciéndose coincidir los pies de las parejas. Para terminar viene el *remate* o *acabar* existiendo diferentes finalizaciones, bien con el *paso atrás* o continuando con el *paso adelante* y resolviendo una salida a un lado avanzando con un paso largo muy airoso, para volver otra vez al *paseo*.

La pandereta es el instrumento percusor fundamental que acompaña a la melodía y que, en base a sus diferentes toques y cambios, dirige la ejecución del baile por parte de los bailadores. La forma de tocarla depende de cada cantadora si bien hay que seguir el compás y el ritmo establecido. Sánchez Andrade (8) analiza dos versiones: una interpretada por Eva Tejedor titulada "Suelto de Felechosa" (2001) y otra ejecutada por Fini Suárez titulada "Lo suelto de Felechosa" (1993), que se han inspirado en el toque de las pandereteras de Felechosa, sobre todo en Luz Fernández Hevia.

Los pitos, castañuelas de pequeño tamaño y de sonido agudo, complementan la parte instrumental. Son usados indistintamente por hombres y mujeres colocándose en el dedo pulgar siendo percudidos por los otros dedos.

Veamos las diferentes versiones de melodías y toques que han llegado hasta nosotros:

**Versión 1ª:** Rosaura Lillo Tejón (de Antón de la "carretera"). Tocaba a dos manos con la pandereta en posición baja.

Toca, toca, pandereta  
que te tengo reventar,  
que lo tienes merecido  
y te lo quiero pagar.  
*Toca, toca, pandereta  
que te tengo reventar.*

**Versión 2ª:** Luisa Muñiz Megido (9).

Aquí me pongo a tocar  
con muchísimo descaro,  
que hago como el caracol  
que con la pelleja pago.  
*Ole, ole, mi morena  
que con la pelleja pago.*

Y allá va la segunda  
que la primera no vale,  
no vale porque ha salido  
del pecho de una cobarde.  
*Ole, ole, mi morena  
del pecho de una cobarde.*

Y allá va despedida  
Jesús que me equivoqué  
que no era despedida  
y la despedida fue.  
*Ole, ole, mi morena  
y la despedida fue.*

**Versión 3ª:** Luz Fernández Hevia (10).

Salir mozos a bailar  
a los de mi pueblo digo,  
que a los que no son de aquí  
a tanto no me determino.  
*Ay, ole, ay.*

El mozo que está en el baile  
parece que está casado,  
trae la chaqueta puesta  
y el chaleco abotonado.  
*Ay, ole, ay.*

Ahora que sale sale  
ahora que sale digo,  
sale la moza encarnada  
con el clavel encendido.  
*Ay, ole, ay.*

**Versión 4ª:** Rosaura Rodríguez Suárez (Rosaurina la del Quempu).

Para ponerme a cantar  
pido a la Virgen María  
que me ayude con su gracia  
que no puedo con la mía.  
*Para ponerme a cantar.*

La primera va con pena  
la segunda con dolor  
ánimo corazón mío  
para cuando es el valor.  
*La primera va con pena.*

La despedida es ahora  
la vuelta no se Dios cuando  
a todos dejo contentos  
a mi corazón llorando.  
*La despedida es ahora.*

Respecto a los cantares que acompañan al baile son cuartetos octosilábicos, con rima asonante, en los versos pares quedando libres los impares. El estribillo o inciso del cantar adopta tres formas conocidas: una añade "Ole, ole, mi morena / último verso", o "Ole, ole, vida mía / último verso", otras dos añaden a la cuarteta el primer verso y, en otro caso añaden el primer verso. Las letras son de creación de la propia cantante o bien de repetición de otras ya escuchadas. Los temas son variados predominando los que se refieren al propio baile y a los bailarines, a asuntos amorosos, a temas morales, religiosos, etc.

**Cantares y más cantares:**

Para ponerme a tocar  
pido a la Virgen María,  
que me ayude con su gracia  
que no puedo con la mía.

Aquí me pongo a tocar  
con muchísimo descaro,  
hago lo que el caracol  
que con la pelleja pago.

La primera va con pena  
la segunda con dolor,  
ánimo corazón mío  
para cuando es el valor.

Y allá va la segunda  
que la primera no vale,  
no vale porque ha salido  
del pecho de una cobarde.

Salir mozos a bailar  
a los de mi pueblo digo,  
que los que no son de aquí  
a tanto no me determino.

Nadie dice viva el baile  
mas yo digo viva, viva,  
aunque no seamos muchos  
formamos buena cuadrilla.

Moreno pintaba a Cristo  
moreno la Madalena,  
morenito el es mi amante  
viva la gente morena.

Salir mozos a bailar  
a los de mi pueblo digo,  
porque yo a los forasteros  
a tanto no me determino.

El ser pobre no es descreito  
pobre fue Nuestro Señor,  
pobre es aquel que no tiene  
honra, conducta y honor.

Saca majito l'araña  
de la puntita del pie,  
que la que baila contigo  
bien resaladina ye.

Anduvístite alabando  
de que te quiría yo,  
y ahora te alabarás  
que tú quieres y yo no.

Tú dices que tienes, tienes  
y en L'Habana también yo,  
si tú levantas la cabeza  
también la levanto yo.

Quisiera verte y no verte  
quisiera hablarte y no hablarte,  
quisiera pegarte un tiro  
y no quisiera matarte.

El mundo es un carnaval  
con careta de traidor,  
quién no la lleva en la cara  
la lleva en el corazón.

Dicen que no tengo amores  
porque no los ven conmigo,  
ande la pluma ligera  
y el correo en el camino.

Salir mozos a bailar  
a los de mi pueblo digo,  
que a los que no son de aquí  
a tanto no me determino.

Salir mozos a bailar  
no gastéis tanta fachenda,



tan buenos son los que bailan  
como los que quedan fuera.

El mozo que está en el baile  
parece que está casado,  
trae la chaqueta puesta  
y el chaleco abotonado.

Ahora que sale sale  
ahora que sale digo,  
sale la moza encarnada  
con el clavel encendido.

Ahora salió a bailar  
el garbo y la bizarría,  
el mejor par de chavales  
que he visto en toda mi vida.

Ayúdame compañera  
a dibujar esta rosa,  
que yo solina no puedo  
dibujarla tan hermosa.

Compañera a ti y a mi  
nos murmuran los ociosos,  
es malicia conocida  
que tienen los envidiosos.

Tengo los amores lejos  
no los veo todos los días  
déjalos que ya vendrán  
a visitarme algún día.

A la mar abajo va  
una naranja en un vaso  
cuanto más lejos de ti  
más te voy queriendo majo.

A la mar fui por naranjas  
cosa que la mar no tiene,  
metí la mano en el agua  
la esperanza me mantiene.

Tengo yo un mandilín blanco  
de flores de primavera,  
el galán que me lo dio  
bien sabe que estoy soltera.

Tengo la cama en el río  
y el agua la va llevando,  
tengo de poner en ella  
y un ramo de contrabando.

Contigo galán contigo  
y contigo hasta la muerte,  
pero con tus padres no  
que me tratan malamente.

Aunque vivo junto al charco  
no me caigo en la laguna,  
aunque soy hija de un pobre  
mancha no tengo ninguna.

Si quieres que vaya  
a visitarte mi dama,  
déjame la puerta abierta  
y una vela a la ventana.

Aunque tus padres no quieran  
y a tu madre le hagas falta,  
yo te tengo que sacar  
por la puerta más alta.

Pajarillo volador  
mucho sabes poco entiendes,  
muchas alas pocas plumas  
y no paras donde quieres.

Si te pesa que te pese  
que en las manos me tuviste,  
cuándo te volverás ver  
en espejo que te viste.

A dónde me diré yo  
que tu amor no me siga,  
si voy a la calle abajo  
si vuelva a la calle arriba.

Quisiera verte y no verte  
quisiera verte y no hablarte,  
quisiera no conocerte  
para poder olvidarte.

El espejo en que me vi  
lo encontré yo muy turbado,  
oh, qué desgracia la mía  
si no encuentro otro más claro.

Subí al cielo, hablé con Dios  
le dije que te quería,  
me mandó que te olvidara  
y le dije que no podía.

Tu fuiste el primer amor  
que me enseñaste a querer,  
no me enseñes a olvidar  
que no lo quiero aprender.

En el primer mandamiento  
me manda Dios que le ame,  
y después de amar a Dios  
a ti primero que a nadie.

Corazón triste andaremos  
por causa de lenguas malas,  
ya no pueden tener el cuerpo  
más negro que tienen las alas.

He visto en raso llover  
y claro ponerse oscuro,  
y vi acabar un querer  
cuando estaba más seguro.

El verte me da muerte  
el no verte me da la vida,

más quiero morir y verte  
que no verte y tener vida.

A dónde estarán los mozos  
que bailan las mozas solas  
teniendo por las paredes  
que se tienen ellas solas.

Si no aciertan a bailar  
señores lo que yo toco  
háganme una contraseña  
que lo dejaré muy pronto.

Dicen que lo azul el gala  
lo colorado alegría,  
vístete de verde amante  
serás esperanza mía.

Prepárate dama hermosa  
quién bien te quiere te avisa,  
que andan moros en la costa  
y no es para ti la dicha.

Si me muero antes que tú  
tengo de pedirle al eterno  
y una ventana a la calle  
para verte desde el cielo.

Si me muero antes que tú  
rézame un Ave María  
por las buenas relaciones  
que tuvimos algún día.

Estas calles no son calles  
esta puerta se cerró,  
este farol ya no alumbra  
nuestra amistad se acabó.

Por qué no vienes a verme  
si sabes que duermo sola  
tengo la puerta cerrada  
con el palo de la escoba.

Dónde estuviste anoche  
que no me viniste a ver,  
escorforé la camera  
y solina me acosté.

De las hijas de mi madre  
señora soy la más fea,  
pero yo tengo una hermana  
que esa lleva la bandera.

Aunque se rían de mi  
de tu risa no me ausento,  
soy tan guapa como tu  
y si digo más no miento.

Dísteme tacha de pobre  
otra que dar no tienes,  
mi sangre no está manchada  
que vale más que tú tienes.

Compañerinas y amigas  
ya podéis considerar,  
que la que toca el pandero  
tendrá ganas de bailar.

Tienes el carro a la puerta  
señal que eres labradora,  
quisiera ser tu criado  
para llamarte señora.

Debajo de tu ventana  
tengo un puñal escondido,  
para matarte traidor  
si no te casas conmigo.

Tienes el pelo rizado  
ya no te coge el sombrero,  
tienes carita de rey  
presencia de caballero.

Dicen que mi amante es feo  
porque es morenito un poco,  
debajo de las estrellas  
para mi como él no hay otro.

Tienes unos ojos nena  
tan a la flor de la cara  
que dicen al sol detente  
y a la luna para para.

Tienes unos ojos nena  
Como ruedas de molino,  
Que muelen los corazones  
como granitos de trigo.

Para qué vuelas tan alta  
paloma si vas herida,  
si cuanto más alta vuelas  
mayor será la caída.

Muy alta la vi subir  
un águila palomera,  
luego la vi bajar  
muy humilde hasta la tierra.

Al salir de Felechosa,  
dejé a mi madre llorando,  
a todos dejé con pena,  
mi corazón suspirando.

Lugarín de Felechosa  
tierra donde nací,  
se me parte el corazón  
al despedirme de ti.

Y allá va la despidida  
y en la despidida un ramo,  
en el ramo una Luisa  
porque Luisa me llamo.

Y allá va despedida  
Jesús que me equivoqué,  
que no era despedida  
y la despedida fue.

La despedida es ahora  
la vuelta no se Dios cuando,  
a todos dejo contentos  
a mi corazón llorando.

## BAILLAR LO LIXERO

Después de la jota o “lo pesao” siempre se bailaba a “lo llixero” (11). Cambia el compás que es 2/4 y el baile se hace más vivo, más ligero. La estructura métrica que se utiliza es la seguidilla. Los pasos son los mismos o muy parecidos pero más brincados dejando más libertad al bailaror a la hora de ejecutarlos. Hay un paso muy característico que es que a la vez de girar sobre sí mismo las parejas, van deslizando los dos pies uno detrás de otro y hacia atrás. Nosotros no pudimos ver el baile entero pues ya entonces estaba bastante perdido a lo que se sumaba la dificultad técnica para interpretarlo.

**Versión 1ª:** Luz Fernández Hevia.

A lo ligero madre  
y a lo ligero.  
A lo ligero madre  
y a lo ligero  
El que no tiene cama  
duerme en el suelo,  
ole morena  
duerme en el suelo  
ole salada  
a lo ligero.

Qué quieres que te traiga  
que voy a Madrid.  
Qué quieres que te traiga  
que voy a Madrid.  
No quiero que me traigas,  
no quiero que me traigas  
que me lleves, sí,  
que me lleves sí.

A lo ligero madre  
y a lo ligero.  
A lo ligero madre  
y a lo ligero.  
Al uso de mi tierra  
toco el pandero,  
ole morena  
toco el pandero  
ole salada  
a lo ligero.

**Versión 2ª:** Rosaura Rodríguez Suárez.

Dios quiso que la vergüenza  
fuese una flor encarnada,  
para que todos la vieran  
la hizo constar en la cara.



*Dios quiso que la vergüenza  
Fuese una flor encarnada.*

Versiones del baile a lo ligero han sido también recogidas y descritas en los concejos de Mieres, Lena y Quiros, recibiendo las denominaciones de "lo ligero", "la ligera", "la saltiguera" etc. En Pendueles, concejo de Llanes, se interpreta a continuación del fandango (12) sin mediar interrupción. En la zona centro de Asturias su equivalente es el saltón o contradanza, acompañado de gaita y tambor.

---

#### NOTAS

- (1) RODRÍGUEZ–CASTELLANO, Lorenzo: *La Variedad Dialectal del Alto Aller*, IDEA, Oviedo, 1952. p. 300.
- (2) CERRA BADA, Yolanda: *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*, IDEA, 1991. pp. 40–41.
- (3) MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, 1920, p. 218.
- (4) DE LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio: *Del folklore asturiano*, IDEA, 1983, pp. 231–234.
- (5) "Lo suelto de Felechosa" – Muyeres. 1993. Interpretado por Fini Suárez del grupo L'Aniciu y "Suelto de Felechosa" de Eva Tejedor Mier, Avilés, 2001. Los dos "suelos de Felechosa", tienen el toque de Luz la de Dalmacio pero el son no es el de ella, si no parecido al de "La jota de Pajares".
- (6) Véase: *Jota de Felechosa* interpretada por el grupo Fonte Fuécara de Pruvia (Llanera) en el disco "Faciendo Estaya", 1997.
- (7) ANDECHA FOLCLOR D'UVIÉU: *El Cancionero l'Andecha: La Jota n'Asturies*, Estructura, pasos y partes, p. 29.
- (8) SÁNCHEZ ANDRADE, Julio: *La Percusión en la Música Tradicional Asturiana*, 2006, pp. 84–85.
- (9) En la "*Magna Antología del Folklore Musical de España*"- 1978, del conocido musicólogo Manuel García Matos, figura con el título de "Baile de la Pandereta" una versión que recuerda mucho el baile "a lo pesao" de Felechosa. El toque es de la escuela de Luisa la de Ulogio y el son está interpretado por una voz masculina que recuerda a Antón Sastre Bilbao, director del grupo de Educación y Descanso de Oviedo en los años 40–60. La primera entrega se publica en 1960, y allí están los dos cantares de Veneranda "Vaquerinos del Gumial" y "Nieve en Valverde". Lo que parece posible es que en esa primera fecha ya hubiera recogido algún cantar de la pandereta en Felechosa y lo publicara después en la segunda edición de 1978.
- (10) ANDECHA FOLCLOR D'UVIÉU en *El Cancionero l'Andecha: La Jota n'Asturies* tiene transcritas otras dos versiones, pp. 503–504 y 531, cantadas por Luz Fernández en 1990.
- (11–12) CERRA BADA, Yolanda: *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*, IDEA, 1991, pp. 43 y 45.



# Folklore y ferrocarril. La paremiología ferroviaria.

## Breve aproximación para su estudio.

Miguel Antonio Maldonado Felipe

Las gentes del ferrocarril han venido manteniendo y conservando, de acuerdo con su singular y variopinta idiosincrasia, un acervo cultural que creo necesario divulgar y poner en valor. Acervo cultural ferroviario que se muestra a través de las formas, maneras, hábitos, usos y costumbres de unas gentes que realmente han protagonizado la verdadera historia del ferrocarril y cuya irrupción en la sociedad peninsular, sobre todo en la rural, produjo una verdadera revolución cultural.

En el presente artículo vamos a hacernos eco, de manera breve, de los contenidos que engloba una de las parcelas de esa singular cultura, y que podemos tildar de paremiología laboral ferroviaria, de la cual haremos un repaso por los refranes, sentencias, consejos, máximas, frases hechas y dichos propios de los diferentes oficios tradicionales del ferrocarril, muchos de los cuales son ya mero recuerdo y que sin embargo, deben de ser rescatados para que entren a formar parte de ese patrimonio inmaterial que es necesario conocer y conservar. Así pues y con relación a la fiscalización de los Interventores en ruta o "revisores", como popularmente se les vino a llamar, encontramos esta máxima de: **"el tren por la vía y las pesetas en pagaduría"** (1) derivando posteriormente en este otro más moderno: **"el tren por la vía y el dinero en tesorería"**, que venían a recordar la necesidad de ingresar la recaudación dentro de las 24 horas siguientes al último servicio, so pena de ser acusados y expedientados por retención de fondos. Más desenfadado y costumbrista resulta éste, en el que se alude a dos interventores en ruta de la residencia de Madrid Atocha, famosos entre el colectivo ferroviario por su postura intolerante y totalmente en contra de "hacer favores", dicho de otra manera: "no se casaban con nadie" a la hora de autorizar viajes sin el preceptivo billete. Con tal razón, sus compañeros ferroviarios les compusieron esta máxima: **"si va Cerdán, no vas, y si va Cepeda, te quedas"**.

El servicio de tracción no ha estado exento de esta paremiología laboral; si bien, enfocada casi siempre sobre el tema de reglamentación y seguridad. Así, con referencia a las órdenes de las señales podemos encontrar dichos como: **"si te encuentras un pimiento, corre más que el viento"** sobre la indicación de vía libre representada por el color verde, o en caso contrario la máxima: **"si te encuentras un tomate, para aunque te mates"**, donde el carácter restrictivo que muestra, pone en valor la orden más taxativa: la parada, identificada por el clásico color rojo que presenta. Además de estos, encontramos igualmente dichos en los cuales se muestra el significado y prescripción de otras combinaciones de colores que presentan las señales, como estos de: **"un pimiento y un limón, anuncio de precaución"** (con referencia a los colores verde y amarillo anaranjado); **"una limonada, anuncio de parada"** (color amarillo anaranjado) o este más reciente de **"blanco y colorado, movimiento autorizado"** (colores blanco y rojo).

A los tiempos del vapor se remontan ciertas frases alegóricas y expresiones coloquiales de tipo chulesco bastante populares entre los fogoneros y maquinistas de la primera mitad del siglo pasado, como la de que: **"en Madrid hay que entrar fumando"**, dando así la impresión, ante propios y extraños, de una fortaleza física y mental extraordinaria, como si no fuera con ellos, sin darle importancia al esfuerzo físico y mental que representaba entrar a la hora en la estación de Madrid Atocha con un tren de viajeros remolcado por una locomotora de vapor. Esfuerzo que sí quedaba patente en este otro dicho: **"llegar a destino con el ténder (2) barrido"**, en el cual se daba fe del trabajo realizado por el fogonero al haberse "paleado" tres mil o cuatro mil kilogramos de carbón durante el viaje.

A modo de consejo citaré esta frase que tantas y tantas veces me refirió mi padre y que era común entre los ferroviarios, en la que se incidía sobre la necesidad personal de estar siempre y en todos los ámbitos de la vida: **"preparado para un descarrilo"**. Dicho que llevado a un contexto menos filosófico derivaba en este otro de que siempre hay que llevar **"la lata del descarrilo"**, referido a la latilla de conservas que todo ferroviario llevaba siempre en su cartera para hacer frente, gastronómicamente, a cualquier anomalía u alteración en su horario de trabajo.



Pósta de época. Foto, anónimo

Otro de los oficios destacados en el mundo del ferrocarril ha sido el relacionado con la circulación de los trenes y maniobras, encontrando al respecto un refrán muy popular entre los factores y jefes de circulación, en el cual se da a entender el ámbito territorial que tenían bajo su directa jurisdicción, y que no era otro que el de la propia estación: **"entre disco y disco, manda el bizco"**, que dicho de otra manera más soez pero bastante común venía a decir igualmente: **"entre cambio y cambio, mandan mis cojones"**. Independientemente del umbral de mando que tuviese encomendado cada categoría profesional o servicio, la circulación ha estado caracterizada, en todo tiempo, por una obsesión común a todos los empleados de los ferrocarriles sin distinción: la "seguridad". Así pues, una máxima socarrona y muy popular entre el personal de circulación era esta de: **"tren parado, ni choca ni descarrila"** al igual que esta otra de: **"tren calzado, tren asegurado"**. Este servicio de circulación ha sido bastante clasista, no sin razón, pues dentro de la tradicional clasificación de categorías se le consideraba personal superior (al contrario de otros servicios considerados subalternos); así pues, ante cualquier situación adversa o poco grata, tanto en el servicio como en la vida cotidiana, se ha tenido una frase categórica que hacía referencia a los dos elementos característicos de este personal: el pito o silbato, y la campana de andén, de modo que a las banalidades e inconvenientes que de forma cotidiana se presentaban, era necesario darles largas o como coloquialmente se decía: **"darles pito y campana"**.

La de Jefe de Estación ha sido, desde los orígenes del ferrocarril, la figura más representativa de éste; si bien, conforme ha evolucionado en el tiempo, esa figura ha sido sustituida en popularidad por la del maquinista. Así pues tenemos algunos dichos referentes a esta figura como éste de: **"el Jefe hace a la estación y no la estación al jefe"**, o este otro que contradice al anterior: **"a razón de la estación, así es el Jefe"**.

Ya que hacemos alusión a las estaciones, señalar que, al igual que en otros destinos, el trabajo se realizaba en condiciones muy precarias con jornadas interminables de más de doce horas y cortos descansos quincenales, de ahí la sentencia de que: **"vas a Castillejo, a dejarte el pellejo"** (3).

Sin dejar el ámbito de las estaciones, destacar que era costumbre darles el nombre del núcleo de población más cercano; si bien, en muchos casos, por motivos político-sociales, su ubicación com-

prendía, por distancias análogas, a dos o más poblaciones como era este caso del dicho recogido de la tradición popular que se expone a continuación: **“Villaseca y Mocejón, dos pueblos y una estación”**, referido a una de las estaciones de la antigua línea directa que unía Madrid con Badajoz. Del mismo modo, la tradición popular ha contribuido, igualmente, a popularizar ciertos trenes a través de dichos que, de manera simpática y socarrona, llevaban aparejados cierta denuncia social, como éste de: **“el tren de Arganda, que pita más que anda”**, o este otro referido al ferrocarril de Olot–Gerona (activo entre 1898 y 1969) en el cual se constata la tónica de retrasos que mantuvo en el tiempo, desde el mismo día de su inauguración: **“el tren d’Olot surt quan vol i arriba quan pot”**, y que traducido viene a decir: *El tren de Olot, sale cuando quiere y llega cuando puede* (4). Y es que en este oficio del ferrocarril, al igual que en el resto: “las costumbres se hacen leyes” y como tales han sido consideradas por el colectivo ferroviario, tanto es así que, hoy en día, se mantiene la máxima de que: **“en la RENFE, no echan a nadie si no es por robar”**. Si bien es cierto que hubo un tiempo en el cual el hurto llegó a justificarse entre los propios empleados, sobre todo entre aquellos pertenecientes a las categorías laborales más bajas, pues con la escasa remuneración que percibían, no se podía mantener a la familia.

El salario de los ferroviarios, en todas las categorías profesionales, ha sido siempre notablemente inferior a los de otras profesiones, así pues como máxima común a todos los servicios se muestra esta de que: **“en casa del ferroviario, el hambre pasa por la puerta pero no entra”**, aludiendo a la seguridad laboral que de manera tradicional ha tenido el oficio; en contraposición a su insuficiente remuneración.

No he de terminar la exposición sin subrayar dos ejemplos bastante gráficos de cómo el mundo del ferrocarril a aportado ciertas frases categóricas que hoy en día, resultan de uso común. Una es la de ir o estar **“lleno hasta los topes”**, con claras referencias al mundo del tren, y otra: **“ser de tercera clase”**, donde se reseña la tradicional distinción que, desde las primitivas compañías ferroviarias, se propició para los viajeros manteniéndose hasta el final de la década de los años sesenta del pasado siglo, cuando fueron suprimidos y retirados de la circulación los vagones de tercera clase, si bien, socialmente, quedó como condición personal, mantenida hasta nuestros días. Y como he comenzado con dichos, acabo diciendo uno muy popular entre los empleados de los ferrocarriles, aquí quedo: **“machacando cuatrienios”** (5).

---

#### NOTAS

(1) Reseñado en el artículo “Mejorando lo presente”, *VÍA LIBRE*, Nº 1, año I, enero de 1964

(2) Carruaje que va unido a la locomotora y lleva el combustible y agua para dotación de la misma.

(3) Se refiere a la antigua estación de Castillejo Añover (entre las provincias de Toledo y Madrid pues cada uno de sus dos andenes principales, poniente y mediodía, pertenecían a una de estas provincias) en la línea general de Madrid a Sevilla, que fue considerada en tiempos como estación de castigo.

(4) Reseñado en el artículo “El Ferrocarril de Olot–Gerona, eje de la comarca de la Garroxa”, *VÍA LIBRE*, Nº 217, año XIX., febrero de 1982.

(5) Fórmula establecida en RENFE para considerar la antigüedad de sus empleados.



# “ Con qué te lavas la cara...” redondillas cortesananas y cuartetas folklóricas (1)

José Manuel Pedrosa

**E**n el Cancionero de [Gabriel] López Maldonado, dirigido a la Illvstrissima Señora, Doña Thomasa de Borja y Enríquez mi Señora, y de las villas de Grajar y Valuerde, y su tierra, que vio la luz en Madrid, “En casa de Guillermo Droy, Impresor de Libros”, donde “acabose a cinco de Febrero. Año de 1586”, pueden leerse esta galante e ingeniosa redondilla y sus cuatro octavas glosadoras:

## Agena

*Que te pones en la cara  
luana, que tan linda estas  
el diablo lleue mas  
que vn poquito de agua clara.*

## GLOSA

*Esse diuino color  
luana quel cielo teadado,  
mata a los hombres de amor  
y a las Damas de cuydado,  
mouida de inuidia clara  
la mas discreta y hermosa,  
jura ques alguna cosa  
que te pones en la cara.*

*Mas tu que saues muy cierto  
donde su verdad alcança,  
de su proprio desconcierto  
hazes donayre y vengança  
aunque las disculparas  
de su inuidia y murmurar  
quando llegues a mirar  
luana que tan linda estas.*

*Veras que no ay quien merezca  
entrar en tu coraçon,  
sin que a ninguno parezca  
uanidad y presumpcion:  
mas dime si holgaras  
que pueda verte y seruirte  
quien jamas ha de pedirte  
el diablo lleue mas,*

*Y que mas ay que pedir  
que este bien, do el bien se suma  
pues no le podra dezir  
lengua, ingenio, mano, y pluma:  
ni de beldad tan distinta  
de quanto el cielo criara  
escriuira mas la tinta  
que vn poquito de agua clara (2).*

Esta redondilla “agena”, es decir, de autor ignorado para el compilador López Maldonado, debió de gozar de cierto grado de difusión y de popularidad en aquellos años postrimeros del siglo XVI, por-



que en el *Manuscrito 22.028* de la Biblioteca Nacional de Madrid, que ha sido datado por la misma época, encontramos esta otra versión, con alguna variante muy ligera (excepto la notoria sustitución del apelativo “luana” por la enigmática y velada “N.”), y con tres estrofas glosadoras totalmente diferentes de las anteriores:

[CANCIÓN]

– ¿Qué te pones en la cara  
N. que tan linda estás?  
– El diablo lleue lo más  
de vn poquito de agua clara.

[GLOSA]

– No puedo creer, a fee,  
que tal llustre y tal color,  
tal tez y tal resplandor  
sea sin algún porqué.  
Sin dubda que puesto has  
oy las manos en la cara.  
– El diablo lleue lo más  
de [vn poquito de agua clara].

De mío me soy sanguina,  
speçial si stoy cansada  
me pongo más colorada  
que vna rosa clauellina.  
– Y el blanque, ¿de qué lo as?;  
que no dio lo mano abara.  
– El diablo lleue lo más  
de [vn poquito de agua clara].

El solimán me enegreçe  
los dientes, y me los dañá,  
la cara toda me engaña  
y el cuero se me endureze.  
Llégate çerca y verás  
cómo no tengo en la cara.  
El diablo lleue lo más  
de [vn poquito de agua clara] (3).

Hace algunos años, en 1992 y 1999, José M<sup>a</sup> Alín (4) llamó la atención sobre la relación de la rondilla glosada por López Maldonado con esta cuarteta atestiguada, por Emilio Lafuente y Alcántara, en la tradición oral española de mediados del siglo XIX:

– ¿Con qué te lavas la cara,  
que tan colorada estás?  
– Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás (5).

y con estas tres cancioncillas registradas en Andalucía muy a finales ya del XX:

– ¿Con qué te lavas la cara  
que tan colorada estás?  
– Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás.

– ¿Con qué te lavas la cara  
que la tienes tan bonita?  
– Me lavo con agua clara  
todas las mañanitas.

– *¿Con qué te lavas la cara,  
que tan bonita la tienes?*  
– *Me lavo con agua clara  
del nacimiento de Vélez (6).*

Fue Margit Frenk (7) quien, en 2003, llamó por primera vez la atención sobre la versión del *Manuscrito 22.028* de la Biblioteca Nacional de Madrid, y quien señaló, por añadidura, la concordancia de la rama de versiones antiguas con otra cuarteta registrada en la tradición oral del siglo XX, esta vez de la provincia de Zamora:

– *¿Con qué te lavas la cara  
que tan rebonita estás?*  
– *Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás (8).*

En las páginas que siguen, voy a intentar ofrecer yo algunas informaciones adicionales acerca de la evolución y de la pervivencia, en la tradición folklórica moderna, de aquellos venerables y preciosos versos del XVI.

A modo de nexo entre las tradiciones vieja y nueva conviene llamar la atención sobre este curiosísimo testimonio, que dejó reflejado en sus escritos autobiográficos don José Mariano Beristain y Souza, eclesiástico mexicano (nacido en Puebla de los Ángeles), ambicioso, inquieto y viajero, que durante una estancia accidental en La Habana, a finales del XVIII, aprovechó para colar sus versos en alguno de los periódicos de la ciudad:

*“El primero comenzó en 1791, hallándome yo por fortuna en aquella ciudad, y en uno de sus números del mes de Octubre ó Noviembre se halla una mal glosa mía, que escribí a la Copla:*

– *¿Con qué te lavas la cara,  
Clara, que tan linda estás?*  
– *Con agua clara no más.*  
– *¿No más que con agua, Clara?” (9).*

No sabemos cuál sería la glosa (mala en su opinión) que escribiría el pintoresco clérigo Beristain a esta canción tan encendidamente galante, ni tampoco en qué lugar o en qué lugares habrían llegado a sus oídos, o quizás a sus ojos lectores, los sones de aquellos versos: ¿en su México natal? ¿En España, donde había desempeñado ya algunos cargos eclesiásticos? ¿En la propia Cuba?

El caso es que su escueto testimonio nos informa de unas cuantas cosas: de que, a finales del siglo XVIII, los versos que en el XVI se agrupaban en el molde de la redondilla seguían fieles todavía a esa estructura versal; de que la generación de variantes era un fenómeno consustancial a la cancioncilla, como demostraría el cotejo con las versiones antiguas y con las modernas; de que el nombre de la dama interlocutora, “luana”, “N.” o “Clara” era, también, de lo más cambiante y antojadizo; y de que a finales del XVIII estaba todavía en plena vigencia la costumbre, o el ejercicio de exhibición de ingenio y galantería, de desarrollar aquellos versos en estrofas (¿octavas todavía?) glosadoras.

Parece que no mucho tiempo después, en la segunda mitad del XIX, todo eso había cambiado ya sustancialmente. A la versión de 1865 publicada por Emilio Lafuente y Alcántara, que ya hemos reproducido, siguieron enseguida las que don Francisco Rodríguez Marín anotó en Andalucía y editó en 1882. El metro de las versiones modernas es el de la cuarteta octosílaba que en los últimos dos siglos ha barrido por completo los pocos restos de redondillas tradicionales que podían quedar, al menos en España (no en Hispanoamérica, donde siguen teniendo alguna representación).

Pero cuidado: sorprende que muchas versiones se ajusten al esquema métrico “*abab*” (con rima en todos los versos), en lugar de al esquema “*-a-a-*” (con rima sólo en los versos segundo y cuarto), que es el habitual en las cuartetos tradicionales en lengua española. Este esquema “*abab*” de muchas versiones folklóricas modernas, aunque sea diferente del esquema “*abba*” de las redondillas antiguas, no deja de presentar unos rasgos de artificio bastante poco convencionales, e insuflando en la canción un estilo algo más sofisticado que el habitual en el común de las cuartetos.

Una de las estrofas (¿de tradición gitana o flamenca, acaso?) recogidas por Rodríguez Marín ha perdido incluso algún verso, y reorganizado toda su materia poética, que gira ahora en torno a un nuevo nombre de mujer: "Marina":

– *¿Con qué te lavas la cara,  
que tan colorada estás?  
– Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás.*

*¿Con qué te lavas la cara,  
ojitos de palomita?  
¿Con qué te lavas la cara,  
que la tienes tan bonita?*

*Marina,  
¿con qué te lavas la cara,  
que la tienes tan dibina? (10).*

A un ensayo (*Coser y cantar. Apuntes para una figura de mujer*) de graciosa finura costumbrista que el mismo Rodríguez Marín publicó en 1933, medio siglo después de que hubiesen visto la luz (entre 1882 y 1883) los *Cantos populares españoles* de los que hemos extraído las versiones anteriores, pertenecen estas líneas, que aportan novedades tan interesantes como la incorporación del nombre de "Dolores" al escogido elenco de las damas mencionadas por las distintas versiones de la canción:

¿Con qué artimañas y secretillos de tocador se obtiene el privilegio del hermoso color del rostro, en que parecen competir los jazmines y las rosas? ¡Mal año para los perfumistas! Con sólo dos ingredientes que nada cuestan: la gracia de Dios y el agua clara. Dícelo llanamente, a la segunda pregunta del enamorado, la misma doncella interrogada. A la segunda digo, porque la primera vez sólo responde bajando los ojos y subiéndole de color, hasta parecer de carmín, la frescas rosas de sus mejillas:

*¿Con qué te lavas la cara,  
ojitos de palomita?  
¿Con qué te lavas la cara,  
que la tienes tan bonita?*

Aquí se ruboriza la muchacha, se le sube el pavo, como dicen en mi tierra, y la pobre calla como un muerto; pero insiste el galán curioso, y ya hay precisión de responderle:

– *¿Con qué te lavas la cara,  
que tan colorada estás?  
– Me lavo con agua clara,  
y Dios pone lo demás.*

– *¿Con qué te lavas la cara,  
que tan bonita la tienes?  
– Me lavo con agua clara  
de los caños de la fuente.*

Pero ¡mujer había de ser la doncellita del agua clara! A veces en el agua, por la noche, al acostarse, deja caer, como al descuido, unos jazmines y unos claveles, pecadillo tan venial, que no hay para qué ocultarlo al amante, si es que pregunta con reiteración:

– *Dolores,  
¿con qué te lavas la cara,  
que tanto te huele a flores?  
¿Con qué te lavas la cara,  
chiquilla, que tan bien hueles?  
– Me lavo con agua clara,  
de jazmines y claveles.*

¿Queréis, en fin, ver admirablemente bosquejado un rostro bellísimo de doncella por un hortelano aragonés? Vedlo:

*Cerecicas de Monzón,  
durandillos de Muriel  
y dos moritas de zarza,  
eso es tu cara, mi bien (11).*

En un buen puñado de las colecciones de canciones folklóricas que han visto la luz a lo largo de los siglos XX y XXI ha quedado documentada de manera insistente nuestra canción, siempre en forma de cuarteta ("abab" y "-a-a"), jamás de redondilla ("abba"), aunque con variantes, desarrollos y estribillos de lo más variado, a veces incluso de lo más original.

Hacer su seguimiento brinda una especie de intensa lección práctica de la compleja poética de la lírica oral, tensada siempre entre los dos polos de memoria y renovación que le imprimen su seña de identidad principal:

*– ¿Con qué te lavas la cara,  
que tan colorada estas?  
– Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás.*

*¿Con qué te lavas la cara,  
ojitos de palomita?  
¿Con qué te lavas la cara,  
que la tienes tan bonita?*

(Castilla) (12)

*– ¿Con qué te lavas la cara,  
que tan colorada estás?  
– Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás.*

(Segovia) (13)

*– ¿Con qué te lavas la cara,  
zumba que te zumba la caneca,  
que tan rebonita estás?  
din don, dale, dale,  
din don, dale, dale ya.*

*– ¿Con qué te lavas la cara,  
que tan rebonita estás?  
– Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás (14).*

*– ¿Con qué te lavas la cara,  
que tan colorada estás?  
– Me lavo con agua clara,  
y Dios pone lo demás.*

(Burgos) (15)

*– ¿Con que te lavas la cara,  
ojitos de palomita  
con que te lavas la cara,  
que la tienes tan bonita?*

*– No me la lavo con nada,  
solamente agua clara  
de la fuente de La Ampiuda,  
temprano por la mañana.*

(La Rioja) (16)

– *¿Con qué te lavas la cara,  
que tan colorada estás?*  
– *Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás.*

– *Mi novia, qué rizos de oro,  
con qué te lavas el pelo.*  
– *Me lo lavo en agua clara  
en la corriente del Ebro.*

(Cantabria) (17)

– *¿Con qué te lavas la cara  
que la tienes tan bonita?*  
– *Me lavo con agua clara  
de la fuente de la ermita.*

(Cáceres) (18)

– *¿Con qué te lavas la cara,  
que tan bonita la tienes?*  
– *Me la lavo con el agua  
que mana de los aureles.*

(Cáceres) (19)

– *Qué te das en la carita  
que tan colorada estás.*  
– *Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás.*

– *Con qué te lavas la cara  
que la tienes tan bonita.*  
– *Me lavo con agua clara  
de los pozos de Peñitas.*

(Toledo) (20)

– *¿Con qué te lavas la cara,  
que tan colorada estás?*  
– *Me lavo con agua clara  
del pozo del Arenal.*

(Ciudad Real) (21)

– *¿Con qué te lavas la cara  
que tan rebonita estás?*  
– *Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás.*

– *¿Dónde te lavas la cara  
que tan bonita la tienes?*  
– *Me lavo con agua clara  
del nacimiento de Vélez.*

*Por la mañana, larán,  
y a mediodía, larán,  
siempre que vienes, larán,  
me lavo la cara, larán.*

(Granada) (22)

– *¿Con qué te lavas la cara,  
que tan colorada estás?*  
– *Con jabón de Hiel de Vaca,  
del que vende Baltasar.*

(Huelva) (23)

*¿Con qué me lavo la cara,  
que tan colorada está?  
Me lavo con agua clara  
y Dios pone lo demás.*

(Canarias) (24)

Conocemos hasta versiones transatlánticas, como esta de Colombia:

*– ¿Con qué te lavas la cara,  
que la tienes tan bonita?  
– ¿Será con agua de rosas,  
cogida de mañanita? (25).*

Igual que conocemos estrofas que tienen un apreciable aire de familia, aunque presenten también discrepancias importantes en relación con las que hemos conocido:

*Dime, morena graciosa,  
con qué te lavas la cara,  
si te lavas con agua  
o con perfume de rosa (26).*

Los documentos que han ido pasando ante nuestros ojos bastan para que nos podamos hacer mejor idea de una de las líneas de evolución más constantes e interesantes que ha seguido la canción tradicional en los últimos cinco siglos, desde que en el XVI quedó conformada una tradición basada esencialmente en las estrofas de cuatro versos (al principio predominantemente redondillas, luego más cuartetas y seguidillas) que rompió y desbancó decididamente los metros de raíz medieval (el céjel y el villancico, sobre todo), y que ha seguido, a grandes rasgos, vigente hasta los inicios del XXI.

Es cierto que el siglo XVI privilegió la redondilla, sobre todo en los círculos de poetas cortesanos y académicos (los que más registros escritos dejaron, por cierto) que gustaban de glosar, en octavas o en décimas bastante artificiosas, versos del repertorio común. Pero también lo es que, a comienzos ya del XVII, la redondilla comenzó un prolongado declive que llevó a su práctica extinción (excepto en algunas raras tradiciones hispanoamericanas) como metro de transmisión folklórica.

Algunas, acaso las que mayor eco y popularidad alcanzaron en su tiempo, se las arreglaron para reciclarse y se acogieron a la forma de la pujante cuarteta que ha dominado el repertorio lírico tradicional en lengua española de los últimos siglos.

La que nosotros hemos analizado en estas páginas es, desde luego, un ejemplo emblemático, entre otros que podríamos haber elegido, de ese proceso. El hecho de que tengamos registros de los siglos XVIII, XIX, XX y XXI (aparte de los del XVI), de que conozcamos variantes españolas y americanas, de que en las versiones con que contamos se aprecien innovaciones interesantísimas (de forma y de contenido, de rima, de apelativos insertos, de escenarios y topónimos aludidos, etc.), de que muchas de sus versiones tengan la muy poco frecuente y bastante sofisticada disposición métrica "abab", distingan a nuestra canción con la categoría de muy original y de especialmente interesante dentro del complejo y abigarrado panorama de nuestra lírica tradicional.

---

#### NOTAS

(1) Este artículo ha sido redactado en el marco del proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, *Digitalización de la Gran Enciclopedia Cervantina*. HUM2006-06393; y como actividad del Grupo de Investigación Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá: CCG06-UAH/HUM-0680. Deseo agradecer el consejo y la ayuda que me han prestado Margit Frenk, José Julián Labrador y Ralph A. DiFranco.

(2) *Cancionero de López Maldonado*, ff. 48r.

(3) *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo XVI (Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid)*, eds. J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y L. A. Bernard, Málaga, Universidad, 2001, núms. 215 y 216.

(4) ALÍN, José M<sup>o</sup>: "Nuevas supervivencias de la poesía tradicional", *Estudios de Folklore y Literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, eds. [y comps.] B. Garza Cuarón, [A. González, ], Y. Jiménez de Báez [y B. Mariscal], México, El Colegio de México, 1992, pp. 403-465, núm. 68; y ALÍN, "Referencias nuevas (andaluzas) de canciones viejas", en Pedro M. Piñero, Enrique Balta-



nás y Antonio J. Pérez Castellano (comps.), *Romances y canciones en la tradición andaluza*, Sevilla, Fundación Machado, 1999, pp. 119–138, núm. 22. Afirma Alín, en este segundo trabajo: “*Todo parece indicar, pues, que se trata del aprovechamiento de un esquema (pregunta / respuesta), más que de auténticas supervivencias. O dicho de otro modo: lo que sobrevive es la parte del cantar que constituye su esqueleto: inicio de la pregunta, inicio de la respuesta*”.

(5) LAFUENTE Y ALCÁNTARA, Emilio: *Cancionero popular: colección escogida de coplas y seguidillas*, 2 vols., Madrid, Carlos Bailly-Baillière, 1865, II, p. 76.

(6) ÁLVAREZ CURIEL, Francisco: *Cancionero popular andaluz*, Málaga, Arguval, 1991, pp. 99, 93 y 215.

(7) FRENK: *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003, núm. 335 bis.

(8) BARRIO Herminio y ESPINA Ángel: “*Tradición oral en la frontera: Calabor (1925–1936)*”, *Revista de Folklore*, 134, 1992, pp. 50–63, p. 55.

(9) TORIBIO MEDINA, José: *La imprenta en México (1539–1821) I (1539–1600)*, Santiago de Chile, Impreso en Casa del Autor, 1907–1912, p. 271.

(10) RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco: *Cantos populares españoles*, 4 vols., Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, 1882–1883, núms. 1292, 1291 y 1293.

(11) BACHILLER FRANCISCO DE OSUNA [seudónimo de Francisco Rodríguez Marín]: *Coser y cantar. Apuntes para una figura de mujer*, Sevilla, Tipografía de Manuel Carmona, 1933, pp. 119–120.

(12) ALONSO CORTÉS, Narciso: “*Cantares populares de Castilla*”, *Revue Hispanique*, XXXII, 1914, pp. 87–427; reed. *Cantares populares de Castilla*, Valladolid, Diputación Provincial, 1982, núms. 415 y 414.

(13) DE LOS SANTOS, Claudia; DOMINGO DELGADO, Luis y SANZ, Ignacio: *Folklore segoviano III La jota*, Segovia, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1988, p. 32.

(14) MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos I Rondas y canciones*, Burgos, Diputación Provincial, 2001, p. 624.

(15) MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero popular de Burgos II Tonadas de baile y danza*, Burgos, Diputación Provincial, 2001, p. 384.

(16) El Villar de Arnedo: canciones, jotas y romances. [http://www.elvillardearnedo.org/Canciones\\_Jotas\\_y\\_Romances.1779.0.html](http://www.elvillardearnedo.org/Canciones_Jotas_y_Romances.1779.0.html)

(17) CÓRDOVA Y OÑA, Sixto: *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 vols., Santander, Aldús, 1948–1949; reed. G. de Córdova, 1980, II, p. 290; y III, p. 227.

(18) GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “*El paso del folklore de unas parcelas a otras*”, *Revista de Folklore*, 40, 1984, pp. 127–135, p. 132.

(19) MAJADA NEILA, Pedro: *Cancionero de La Garganta*, Cáceres, Institución Cultural El Broncense, 1984, p. 87.

(20) BELTRÁN MIÑANA, M<sup>a</sup> Nieves: *Folklore toledano: canciones y danzas*, Toledo, Diputación Provincial, 1982, pp. 206 y 215.

(21) FERNÁNDEZ CANO, José Manuel: *Mil cantares populares*, Ciudad Real, Diputación, 1998, núm. 452.

(22) ESCRIBANO PUEO, M. L.; FUENTES VÁZQUEZ, T.; MORENTE MUÑOZ, F. y ROMERO LÓPEZ, A.: *Cancionero granadino de tradición oral*, Granada, Universidad, 1994, núms. 43 y 69.

(23) GARRIDO PALACIOS, Manuel: “*Recorrido lírico por los pueblos de Huelva*”, *Revista de Folklore*, 201, 1997, pp. 75–82, p. 79. Lleva el siguiente comentario: “*La siguiente, datada en 1916, la recoge Diego Díaz Hierro en su Historia de las calles y plazas de Huelva*”.

(24) BRAVO, Manuel: *Cantares de candil*, Las Palmas de Gran Canaria, Cíclope, 2007, p. 146.

(25) ROZO DÍAZ, Vidal Antonio: “*Algunas Coplas del Departamento de Bolívar*”, en *Revista Colombiana del Folclor*, III, 8, segunda época (1963), pp. 115–135, apud *El abedul*.

[http://www.elabedul.net/Documentos/Temas/Folklor/coplas\\_de\\_bolivar.php#\\_ftn2](http://www.elabedul.net/Documentos/Temas/Folklor/coplas_de_bolivar.php#_ftn2).

(26) BRAVO: *Cantares de candil*, p. 68.



# MITO. CUENTO Y LEYENDA EN EL SIGLO XXI

Fernando Herrero

## I.

**P**uede adaptarse un mito, un cuento, una leyenda, que surgen de siglos pasados a una mirada propia de este Siglo XXI del que han pasado ya ocho años? En los artículos que escribo, en tanto como contrapunto, para esta magnífica revista, examino este fenómeno desde la inmediata realidad. Son los espectáculos operísticos los que proporcionan la materia más interesante, porque es la música la que induce a toda clase de montajes, en interpretaciones a veces de cierta irresponsabilidad en un afán personalista de provocar, en otras de coherencia máxima examinando la ópera a través del psicoanálisis, del marxismo, de las estéticas más variadas. En tres días consecutivos en el Liceo de Barcelona y en el Teatro Real, tres ejemplos fascinantes dan pie a una reflexión sobre la pervivencia de mitos, cuentos y leyendas y su extraordinaria capacidad de transformación.

Escribimos sobre el coro y su importancia en "Leonora" de Beethoven, presentada en versión de concierto. Ahora, en un montaje de "Fidelio", versión definitiva de la misma, la lectura desde el Siglo XXI se hace más compleja. El idealismo de antaño ha ido, salvo excepciones contadas, disolviéndose por lo que las soluciones de los conflictos de determinadas óperas no resultan válidas hoy, sobre todo, si como en el caso de la obra beethoveniana, el triunfo del amor conyugal y la proclamación de la libertad sobre la opresión son los "leit motiv" fundamentales.

Una leyenda fija el personaje de Leonor, vestida de hombre y jugándose la vida para salvar a Florestan, encerrado en un sótano sombrío de la cárcel que gobierna el tirano Pizarro. Se ha constituido en el emblema de la esposa fiel. Beethoven la exaltó en su única ópera fijando su conflicto individual estrechamente unido al eterno conflicto global de los opresores y los oprimidos, en un final positivo que el director de escena cambia haciéndonos ver, con cierta superficialidad, incluidas ocho guillotinas que sustituyen a la que ejecutó a Pizarro, que a un tirano sucederá otro de idéntica o mayor crueldad. Florestan y Don Fernando son a priori sospechosos como futuros tiranos. Discutible en todo caso pero propio del siglo XXI.

La puesta en escena tuvo momentos correctos y otros absurdos, como las escenas de la celda de Florestan a las que hay que acceder bajando por unas altas escaleras, salvo Don Pizarro que surge del fondo, quizás porque resultaba imposible que, estando en silla de ruedas, pudiera salvar el obstáculo.

El ejemplar ciudadano, excelente músico y magistral director de orquesta Claudio Abbado hizo una versión admirable, en lo lírico, en lo dramático y en lo elegíaco. Condujo a una estupenda Mahler Chamber Orchestra con una energía serena e interiorizada asombrosa. Curiosamente al día siguiente veía la interesante película de Martin Scorsese sobre un reciente concierto de los Rolling Stone en New York en el que la energía física de Mick Jagger, Keith Richards y demás se veía acompañada de la del enfebrecido público. Todo externo y apasionante, pero en todo caso inferior a la que se vivía en un Teatro de Ópera en silencio para estallar después en 23 minutos de bravos y aplausos. Un tema interesante desde dos músicas diferentes en una fijación de la energía que desde la forma no puede ser más opuesta, aunque se coincida en ese placer que el divino arte (voz, palabra, música) proporciona.

## II.

Un cuento de Perrault, "Barba Azul", fue puesto en música por Bela Bartok en una ópera de una hora de duración: "El Castillo de Barba Azul", que es una de las obras maestras del género del siglo XX desde el libreto de Bela Balasz. El compositor húngaro firma una partitura ejemplar, que se acomoda a las palabras en un juego de intensidades musicales magistral. El idioma húngaro está potenciado de principio a fin. Un bajo y una soprano son suficientes para expresar, no sólo la soledad de los personajes, sino la del colectivo que había sufrido una guerra monstruosa y parecía intuir la inmediata, todavía más sangrienta y demoledora. En 1918 la obra de Bartok utilizaba el cuento original, uno de los

que deja su impronta mítica –habría que volver a esos textos magistrales que tratan del psicoanálisis de los cuentos del hadas (Vladimir Popp)– tamizado por el simbolismo que había creado Mauricio Maeterlinck, hoy de forma injusta sólo recordado por la ópera de Debussy “Pelleas y Melisande” con texto suyo. El cuento se transforma en una visión interna del ser humano. Ambivalencia amor–soledad, día–noche, luz–oscuridad. Si en “Diario de un desaparecido” la espléndida serie de canciones de Janacek (orquestradas por Gustav Kühn) programadas junto a la obra de Bartok el amor vence a la convención, el nomadismo incierto al quietismo seguro, en “El Castillo de Barba Azul” el final es negativo. No existen muertes pero sí la ruptura de cualquier lazo amoroso entre Judit y Barba Azul. La soledad y la noche eterna son la fatal conclusión.

La curiosidad femenina castigada desde la injusta condena bíblica a la mujer de Lot. Judit quiere abrir las puertas del castillo y Barba Azul va dándole las llaves, resistiéndose casi absolutamente a la que abre la séptima. Van sucediéndose las sorpresas, los espacios misteriosos que se desvelan, tal vez desde la visión personalísima de Judit, que los describe. Torturas, lágrimas, sangre, jardín... la mujer quiere conocer, el hombre, Barba Azul, tal vez el del cuento, quiere amar.

La Fura dels Baus y Jaume Plensa llegan a una depuración absoluta entre los temas musicales. Todo está vacío y la oscuridad reina. Minimalismo en “Diario de un desaparecido” con los cuerpos desnudos como afirmación del camino del amor elegido frente a la estéril seguridad. El nomadismo de la gitana abre una nueva perspectiva vital al campesino y la existencia de un futuro vástago lo ratifica. El “desaparecido” no lo será tanto, pero sí en cuanto a su entorno vital anterior al que renuncia. Judit y su curiosidad y la psicopatía de Barba Azul en busca de la perfección del amor concluyen en la soledad de las personas, en la oscuridad del castillo que representa el alma del dueño. Obra genial la de Bartok, extraordinario montaje con las imágenes potentes de Jaume Plensa. Buen trabajo de Pons y los cantantes. Una hora y media de sensibilidad esencial, con la importantísima circunstancia de la utilización de dos lenguas peculiarísimas: el checo y el húngaro, que en estas óperas del Siglo XX representadas en el XXI adquieren especial trascendencia en el momento social y político en que vivimos. En un mundo globalizado escuchar esos dos idiomas unidos al canto supone todo un toque de reflexión, mucho más cuando el logro estético del espectáculo tiene una gran altura. El cuento de Perrault tiene así una lectura profunda y compleja que en ningún caso lo desvirtúa.

### III.

“Tanhauser”, la primera ópera romántica de Wagner. Conflicto entre el amor carnal y el espiritual. Trovadores medievales que forman un clan estéril y aristocrático (que luego Wagner transformará en los Maestros Cantores burgueses). El mito de la Venusberg y el castillo de Wartburg, tienen en la obra una solución acomodaticia (siempre ese peculiar cinismo del compositor que niega la relación sexual y la castiga, aunque personalmente hiciera todo lo contrario) que las direcciones de escena rompen en ocasiones. Así ocurrió en el montaje de Harry Kupfer presentado en Madrid, con dirección musical de Baremboin en el que la exaltación religiosa era subvertida desde un viento desolador que quitaba toda grandeza al final. La versión del Liceo de Robert Carsen es todavía más arriesgada. Sustituye el concurso de canto por una exposición, a los trovadores por pintores contemporáneos, la orgía de la Venusberg por una pulsión masturbatoria de los sujetos contra los lienzos mientras Tanhauser pinta a Venus desnuda. Una escenografía sobria y oscura que en el II acto se convertirá en una blanca y luminosa sala de exposiciones. Al final, desde la lobreguez del espacio en el que Tanhauser cuenta su fallido viaje a Roma y la inaceptable conducta del Papa, unirá a Venus y Elizabett en un solo ideal de mujer (lo espiritual y lo sexual) que triunfará en la Galería del II acto, ahora con obras maestras de la pintura colgadas en sus paredes. No mueren Tanhauser ni Elizabett y la leyenda sobre la santa de Hungría y los testimonios sobre Tanhauser, personaje histórico por otra parte, son subvertidos, a mi juicio magistralmente, sin cortar ni cambiar una sola nota de la partitura y sólo unos cinco minutos la estructura dramática.

Desde esas dos leyendas que se entrecruzan, la representación del Liceo recupera esta ópera para el Siglo XXI, tras un análisis coherente que utiliza los signos escénicos con precisión. Los personajes, incluidos los peregrinos, cargan con los cuadros y después de su perdón en Roma vuelven sólo con los marcos, como si se hubieran desprendido de sus pecados. En el desarrollo de la representación se

atiende a un sinnúmero de detalles, a veces difíciles de percibir y que hubieran requerido más de una visión, desde el vestuario a la situación de los personajes y coro en el espacio y la sabia utilización de la luminotecnia. Esta modernización de la ópera no necesita imágenes de provocación y funciona de forma armoniosa y coherente. El capricho se ha subordinado a las exigencias de una dramaturgia específica y no se ha impuesto en ningún momento. Incluso la aparición de las paredes llenas de cuadros resulta fluida y natural, como esa fusión del eterno femenino en un lienzo que pudo causar graves problemas en otros momentos. El arte hoy mismo, tiene censores que intentan destruir aquello que no se considera política, social o estéticamente correcto.

Esta visión escénica contó con una dirección musical de Sebastián Weigle volcada a lo lírico y explicativo, aunque a la Orquesta, mal general de los conjuntos españoles, le cuesta encontrar el sonido adecuado en los momentos en los que se requiere potencia y brillantez. Magníficos los coros, movidos magistralmente por Carsen y un espléndido nivel vocal con un Peter Seiffert, especialista ya en estos tenores románticos que encarnó a un Tanhauser humano y dubitativo que al final conquista por las glorias del arte creador y personal.

En el Teatro Real se dio, en el comienzo del año 2009, una magnífica versión musical, con un reparto casi idéntico al de Barcelona, con la excepción de Christian Gerhagr, de gran nobleza de expresión en todo su importante papel. Un Wolfran de gran categoría. López Cobos, en una de sus últimas apariciones como director titular consiguió una gran versión.

El montaje de Ian Judge fue en lo dramático, canónico, siguiendo al pie de la letra la tesis wagneriana con victoria de lo espiritual sobre el amor carnal. Más afortunada en la técnica de la representación, con paneles, puertas y un móvil circular que permitían diversos espacios matizados por las luces y colores del vestuario, rojo, blanco y verde. Tuvo continuidad el espectáculo y la leyenda surgió sin conflictos, aunque en la desleída Venusberg, con desnudos modosos y casi a oscuras, se tuvo la sensación de que todo era artificial y casi ridículo y que las orgías en escena casi nunca resultan.

Mitos, leyendas, cuentos... La posibilidad de trasladar el pasado al presente y hacerlo revivir desde diversas opciones es apasionante. La cultura no puede limitarse a la simple reproducción de una obra, debe incidir en desvelar sus secretos. Si desde el punto de vista técnico el descubrimiento de la luz eléctrica fue decisivo para las representaciones teatrales, por ejemplo, las nuevas ciencias del conocimiento a partir del psicoanálisis y otros fenómenos, permiten incidir en el subconsciente de los autores. Si en Beethoven no existen problemas para plasmar sus ideas humanistas, en Janacek, Bartok y Wagner las cosas son más complejas. Las representaciones del Liceo, han incidido en una versión moderna y no tradicional de unas obras de gran calidad musical y dramática. Las arriesgadas puestas en escena en ningún caso han influido negativamente en la materia sonora, más bien nos han iluminado en sus significaciones. El contexto de lo popular no se pierde en estas transformaciones que pueden ser polémicas pero que mantienen una coherencia sin fisuras.

Estas zonas exentas de la vulgaridad dominante, mucho más frecuentadas de lo que pudiera parecer a pesar de los precios tan elevados, mantienen los hechos artísticos más relevantes del pasado y acogen interpretaciones del presente. La cultura es a la vez tradición y renovación. El sustrato antropológico constituye una fuente inapreciable para desde él, ir significando los procesos evolutivos. Del cuento de Perrault, o las leyendas del Wahnfried o Santa Isabel de Hungría se desarrollan interpretaciones literarias, pictóricas o musicales que a su vez, en un continuum son vistas de forma plural por los artistas posteriores. La transformación, el desarrollo de los elementos folklóricos o míticos les da una mayor fuerza y la interrelación entre lo plural y lo culto es el mayor signo de riqueza, como lo prueban estos ejemplos del momento inmediato.



# Cultura propia



**Caja España  
Obra Social**



La tuya, la nuestra. La que propiciamos cada día con nuestras actividades culturales en todos los ámbitos del arte, la música, el teatro, el cine, los foros y conferencias, la literatura y el tiempo libre. Para todos, desde los más jóvenes hasta nuestros mayores. Como siempre, damos soluciones.

[www.cajaespana.es](http://www.cajaespana.es)

**Caja España**   
OBRA SOCIAL |

