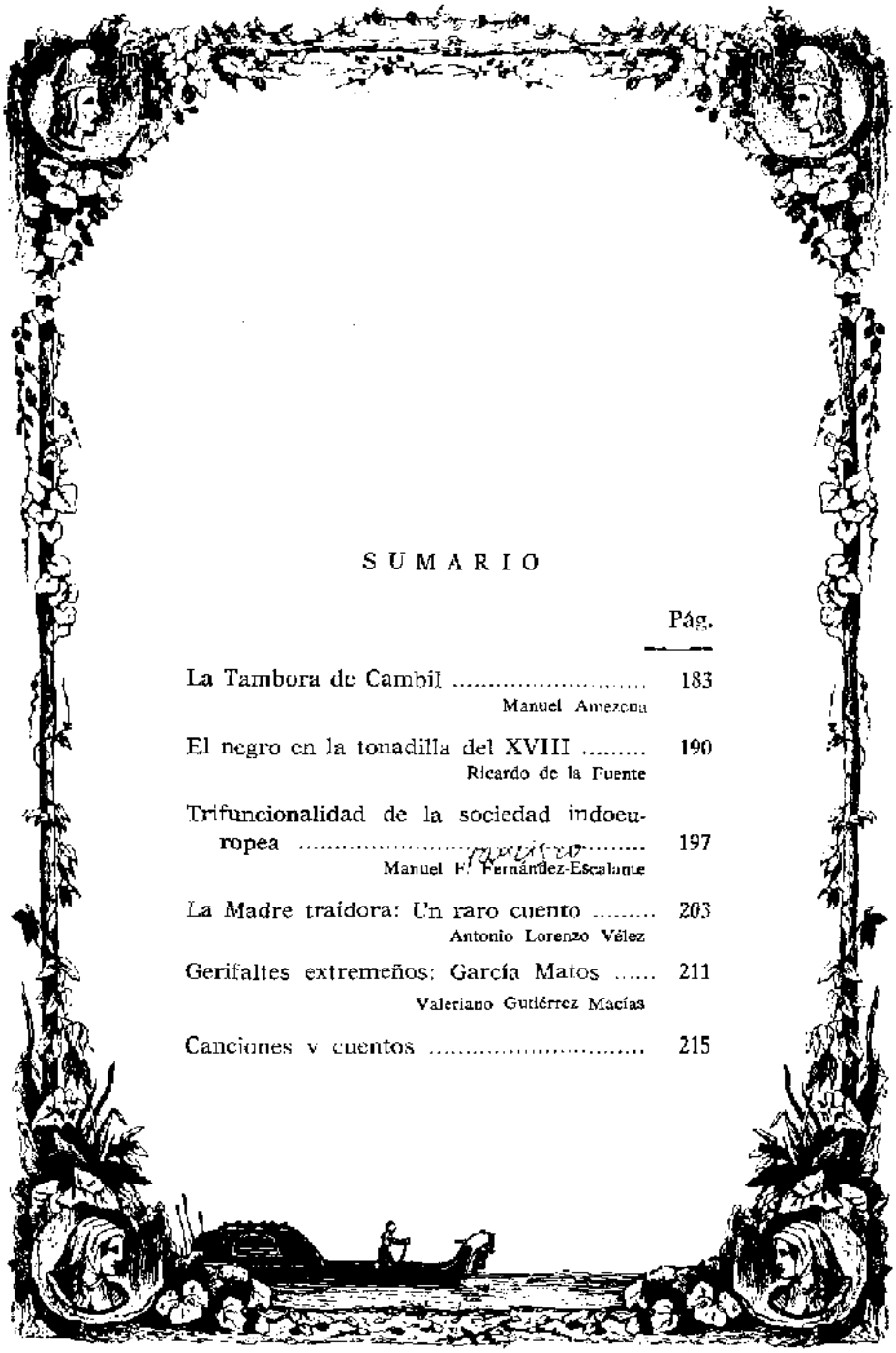
Revista de FOLKLORE

N.º 48

Editorial

Llega un año más, y con éste van cuatro, el momento de hacer un balance sobre lo conseguido en el período de tiempo que ahora se cierra. Dentro de un tipo de publicación especializada como la nuestra, es difícil realizar una labor de creación literaria al estilo de otras revistas, muy atractivas tanto por su contenido como por su formato e impresión. En cualquier caso, el «pie forzado» que condiciona los temas aparecidos en Revista de Folklore es tan amplio y complejo, que nos permite albergar en estas páginas colaboraciones cuya relación con la etnografía no siempre es próxima, aunque sin duda existe. Nuestra pretensión de ir cubriendo algunas parcelas poco tratadas o estudiadas en el ámbito de estas ciencias humanas se va cumpliendo poco a poco; muy lentamente por la escasez (que todos lamentamos) de especialistas en los distintos géneros que tales materias abarcan. Este es un momento y un lugar adecuados para, no sólo hacer votos, sino esfuerzos en orden a conseguir que día a día se vayan uniendo a las tareas de investigación y estudio de todas estas cuestiones, aquellos jóvenes que sientan la necesidad de vivir plenamente su presente con un conocimiento lo más amplio posible de su pasado comunitario. La contemplación de comportamientos y pautas de conducta pretéritos puede abrirnos un camino hacia la introspección y la comprensión cabal de nuestros problemas reales. Ese propósito y el de servir de cauce o comunicación entre individuos que participan de una misma afición, nos guían a la hora de abordar el quinto año consecutivo de publicación. Bueno será agradecer, a todas las personas y entidades que han hecho posible este pequeño milagro, su aportación y esfuerzo en esa tarea colectiva.



S U M A R I O

	Pág.
La Tambora de Cambil ..... Manuel Amezcua	183
El negro en la tonadilla del XVIII ..... Ricardo de la Fuente	190
Trifuncionalidad de la sociedad indoeuropea ..... Manuel F. Fernández-Escalante	197
La Madre traidora: Un raro cuento ..... Antonio Lorenzo Vélez	203
Gerifaltes extremeños: García Matos ..... Valeriano Gutiérrez Macías	211
Canciones y cuentos	215

EDITA: *Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.*
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1984
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
ASESORA: Centro Etnográfico de Documentación.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1960 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1984.

"LA TAMBORA DE CAMBIL":
Su origen y vinculación con las viejas cofradías

Manuel Amezcua

Bajo las altas y abruptas rocas sobre las que estuvieron las poderosas fortalezas de Cambil y Alhabar —últimas defensas de los árabes en la frontera de Granada y Jaén—, empiezan en la ribera del río que por entre las rocas viene, las huertas de la Moraleda, que llegan hasta la Mata Bexid.

Tienen todavía, a pesar de las transformaciones impuestas por los cultivos modernos, el aspecto de aquellos días en que las labraban los moros, para obtener de los morales que en ella eran la principal riqueza, la hoja que abastecía ricos criaderos de gusanos de seda, de aquella seda famosa que, aún en las postrimerías del siglo XV, daba nombre a las huertas de Alí-Cambili [1].

De tal guisa describía Alfredo Cazabán, hace algo más de medio siglo, una de las estampas más pintorescas de uno de los pueblos que, asentado en las estribaciones de Sierra Mágina, dice más de la calidad de esta comarca jiennense.

A Cambil se llega (que no se pasa) tras seis leguas, en su mayoría de camino montuoso, que la separan de la capital del Santo Reino a su mediodía. Camino de la Reconquista y del romancero que serpentea entre chaparros y olivos en continuo ascender hasta el alto del *Arco de Cambil*, desde donde ya se aprecia la blancura de sus primeras casas, como reflejo de la nevada cumbre del Almadén.

A Cambil se la conoce bien por su historia (el próximo año celebrará el V centenario de la toma de sus fortalezas, que según el Deán Mazas [2] sirvieron de medio para la conquista de Granada), y más recientemente, y por el entusiasmo de algunos de sus vecinos, por sus peculiares fiestas de la Aurora, que ellos llaman *Tradición de la Tambora*, y que celebran desde tiempo inmemorial en honor de la Inmaculada Concepción.

Si tú, viajero o escudriñador de las viejas costumbres, te decides a visitar esta lucida villa en la tarde del 7 de diciembre para asistir a la salida de la Tambora, seguramente tendrás que hacer alto junto a los demás visitantes en el Arco de Cambil, y es que es cosa obligada que los cambileños te reciban y te den su bienvenida con el ceremonioso ritual con que se acostumbran a hacer las cosas en esta sierra. Mi buen amigo Julián Ozaez, cicerone amable e ilustrado, a quien te aconsejo conozcas tanto como a su pueblo, me explicaba así el extraño recibimiento:

La música se va a la Moraleda, y toda la gente espera allí a que el autocar cargado de naturales venidos de otras tierras y otros forasteros den señales de vida. Estos se paran en el arco y tiran un cohete diciendo que ya están allí. Nosotros tiramos otro diciendo «que estamos aquí, que estamos esperando». Tiran ellos otro cohete y dicen «que vamos pallá, que estamos inmediatamente en el pueblo». Nosotros le tiramos otro y le decimos que «aquí los esperamos».

Entran los visitantes en el pueblo, y la banda de música empieza a tocar, en señal de bienvenida, mientras les acompaña hasta el hostal.

En la actualidad, la fiesta de la Aurora cuenta con un programa elaborado por una comisión de vecinos, con la colaboración de la Corporación municipal, de cara especialmente al visitante. Así, a los actos propios de la tradición se han unido una velada literario-musical en la tarde del día 7 y un almuerzo al día siguiente, patrocinado por el Ayuntamiento, consistente en un buen potaje de habichuelas aderezado con abundancia de chorizo y morcilla de esta tierra.

La Tambora sale por tres veces en la madrugada de la Purísima: a media noche, a las cuatro y a las seis de la mañana, para desembocar en el Rosario de la Aurora, que tiene lugar por las calles del pueblo al despuntar el alba. A la tradición le viene el nombre por la gran tambora con que el grupo de auroros se acompaña en estas despiertas matutinas. También acompañan las coplas de la aurora

con otros instrumentos, pero sobre todo por un multitudinario coro compuesto por la mayor parte del vecindario y, en especial, por los más jóvenes.

EL ORIGEN DE LA TRADICION

Conocida es la vinculación que existe entre las diferentes fiestas del Rosario de la Aurora y la Orden de Santo Domingo, como propagadora que ha sido desde hace siglos de esta popular devoción, una de las pocas que, de origen tradicional, han encontrado cabida en la liturgia romana.

Podemos afirmar sin temor a errar que no hay en nuestros pueblos tradición festiva relacionada con el Rosario de la Aurora que no esté respaldada por la existencia, en ocasiones en tiempos pretéritos, de alguna cofradía del rosario. Y es que los frailes dominicos cuidaron mucho, especialmente en los siglos XVI y XVII, de fomentar la fundación de estas cofradías en las parroquias aprovechando sus predicaciones en misiones cuaresmales, novenas y fiestas.

En Cambil la tradición parecía un tanto peculiar, porque, a lo que la gente recuerda, fue la Cofradía de Animas, que desapareció en la última guerra, la encargada de organizar esta fiesta de la Aurora, y es que hay que remontarse algunos años atrás para encontrar la presencia de su cofradía rosariana.

LA COFRADIA DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

Los primeros testimonios escritos de esta cofradía de Cambil datan de 1599, siendo su prioste Alonso Ruiz de Bedmar [3], y de la importancia que alcanzó en otro tiempo son muestra los numerosos bienes que tenía como fruto de donaciones piadosas y la abundancia de documentación registrada en antiguos inventarios del archivo de la parroquia.

Aunque no conocemos el acta de su fundación, debió de tener lugar ésta en el último tercio del siglo XVI [4], y podemos adivinar la mano de algún fraile dominico del Convento de Santa Catalina, de Jaén, que verificara la fundación en la parroquia, en alguna de sus predicaciones, con abundancia de público, divulgando las excelencias del rezo del rosario y las numerosas indulgencias que tenía concedidas por bulas pontificias. Después nombraría capellán para inscribir a los cofrades,

bendecir los rosarios, enseñar los misterios y predicar las indulgencias del rosario. En la iglesia, dedicada a Nuestra Señora de la Encarnación, la imagen de Nuestra Señora del Rosario, como hoy, tenía capilla propia, condición indispensable que ponían los padres predicadores para la fundación de la cofradía, donde se guardaban también los enseres propios de ésta.

El gobierno de la cofradía se componía de un prioste, un mayordomo y varios oficiales y diputados, los cuales velaban porque se cumplieran los fines de la institución. Una de las obligaciones de los hermanos era la de pedir limosna en ciertos días del año, al anochecer, por las calles del pueblo, y el dinero resultante, unido a la cuota anual que pagaban los hermanos, servía para costear la fiesta que organizaban el 6 de octubre en honor de su Patrona la Virgen del Rosario, que servía a su vez de acción de gracias por los resultados de la feria de ganados celebrada unos días antes [5]. Suponemos que sería en esta solemne celebración cuando tendrían lugar las despiertas que los hermanos de la cofradía del Rosario realizaban para su asistencia al rosario de la aurora, trasladándose posteriormente a la fiesta de la Inmaculada por razones que después expondremos.

En 1831 la iglesia parroquial de Cambil fue víctima de cierto robo de alhajas sustraídas de la mayor parte de los altares y capillas que integraban el templo. Del altar de Nues-

tra Señora del Rosario se echó de menos una lámpara de plata; la corona de la imagen apareció violentada y caída hacia un lado, que no le quitaron por estar clavada a la cabeza; sí lo hicieron con un cetro de plata del grueso de un dedo y de más de una cuarta de largo, los manteles manchados de aceite y barro, y en el suelo dos medias lunas dobladas, como para troncharlas; también un estandarte de la cofradía sin la cruz de plata, que era de tamaño regular[6]. Por estos años los efectos de la desamortización, de la que no se vería libre ninguna cofradía de Cambil, debieron de dar lugar a su decadencia y total desaparición, ya que ni los más ancianos del pueblo tienen memoria de su existencia.

Pero como secuela de tan arraigada costumbre, continuó celebrándose la fiesta de la Virgen del Rosario, que por este tiempo ya era titular del patronazgo de la villa, junto al Cristo del Mármol. Tampoco desapareció la costumbre de despertar a los devotos para el rosario de la aurora, que se encargó de organizar la Cofradía de Animas y que acabó por incorporarla a su repertorio de actividades.

LA COFRADIA DE LAS ANIMAS DEL PURGATORIO

En las primeras anotaciones del único libro de actas que se conserva de esta cofradía, su fecha en 1871, aparece una relación de los efectos recibidos por cierta herencia[7]. Entre otros artículos, aparecen algunos instrumentos de acompañamiento: *panderos, esquilones, platillos, cascabeles, campanillas, cencerros,* y además otros que parecen propios de la desaparecida cofradía del Rosario: *2 arcas grandes, 2 tazas para pedir, 1 estandarte deteriorado con cruz de plata, 1 lámina con marco de hojalata, 1 pellejo para el vino de cabida para 2 arrobas, 6 libros de la cofradía, 9 libros de la cofradía, 12 onzas de cera.*

Junto a este legado heredó, como hemos dicho, la costumbre de procesionar el rosario en el amanecer de la fiesta de octubre, que probablemente trasladaría a la Inmaculada por ser más cercana a la Navidad, que era cuando esta cofradía organizaba casi todas sus actividades.

La Cofradía de las Animas del Purgatorio es de todas las de Cambil la que más ha perdurado a lo largo del tiempo. Su fundación apunta a los primeros años de la erección de su parroquia, apareciendo sus primeros datos históricos en una carta de poder otorgada por la cofradía en favor de su prioste en el año 1548, ante el escribano Melchor de Raya[8]. Su junta de gobierno se componía de los siguientes miembros:

Prioste: Juan González Romano.

Alcaldes: Pedro Martínez Domedel y Juan Pérez de Málaga.

Mayordomos: Fernán Sánchez de Castillo y Hernán Pérez de Rejas.

Otros hermanos eran Gaspar de Casas, Pedro Ruiz, Luis López Delgado, Alonso Ruiz de Torres y Francisco Hernández.

El instituto de la cofradía consistía en la promoción de cultos y oficios religiosos para la constante memoria y auxilio de las ánimas que padecen penas en el Purgatorio, obligando a los hermanos a pedir limosna para costear la novena que anualmente se celebraba por las ánimas, además de los oficios que debía realizar por los hermanos difuntos, a quienes acompañaba durante todo el tiempo que duraba el funeral.

La importancia que en otro tiempo tuvo esta cofradía se refleja en las numerosas veces que aparece durante los siglos XVII y XVIII en testamentos de vecinos devotos y fundaciones de memorias y censos a su favor, como nos viene a demostrar la gran cantidad de beneficios registrados a mediados del setecientos en el catastro de Ensenada[9].

La primera gran dificultad para su supervivencia la encontraría poco más de medio siglo después con la desamortización de Mendizábal. La incautación de sus bienes, unida a la prohibición de la demanda de campo, crearon una situación desfavorable, que se vio agravada por la escasez de estos años y el enfriamiento del fervor religioso de los fieles, motivado por los acontecimientos políticos del momento, que hicieron imposible su subsistencia, no habiendo nadie que se prestase a asistir a cabildo ni quien se pusiese a su frente.

En 1845, siendo prior de la parroquia don Diego Alférez, puso de manifiesto su intento de revivir la cofradía imponiéndole ciertas cargas pero nadie salió a pedir, pagando apenas alguien con dificultad las dotaciones y funerales, siendo —según palabras del propio prior— más negligentes los más ricos [10].

Un año más tarde, y tras un acuerdo con la Corporación municipal, presidida por su alcalde, don Miguel de Castro y Castro, se intenta nuevamente impulsar la cofradía, contribuyendo decididamente tanto los curas de la parroquia, con su desinteresada prestación a la celebración del culto, como las personas de más representación de la villa. Debió de tener su origen por estas fechas aquella tradición que el cronista de la villa nos ha narrado en alguno de sus artículos sobre la Tambora:

> *Nos han contado viejos cambileños, amantes de las tradiciones, que a finales del pasado siglo y principios del actual, debió de perderse la costumbre según la cual, en la Cofradía de las Benditas Animas del Purgatorio, de Cambil, había un alcalde que tenía ciertas especiales prerrogativas.*
>
> *«El Alcalde de la Cofradía», que así se llamaba, en virtud de tales prerrogativas, hacía que en las fiestas de la Aurora las personas más pudientes económicamente de Cambil, contrajeran determinados compromisos con la cofradía, tales como ir personalmente con un cántaro a recoger agua a las fuentes, o barrer la calle, o realizar otros trabajos modestos, subalternos, propios de las criadas. Aquellas personas elegidas por el alcalde de la cofradía para estos menesteres, tenían la obligación ineludible de cumplir el compromiso o, en caso contrario, habían de pagar una cantidad de dinero estipulada previamente, cantidad esta que ingresaba en las arcas de la cofradía y que, como el resto de los donativos recibidos, se destinaba para los sufragios con los que sacar almas del Purgatorio* [11].

No sería ésta la única fórmula utilizada por la cofradía para sacar el dinero. Otras no menos originales darían lugar a unas curiosas escenas y costumbres que se repetirían por todo el suelo de la comarca. La más importante era la cuestación que realizaban los hermanos el 24 de diciembre por las calles del pueblo, acompañados de la Tambora y cantando las conocidas coplas de ánimas:

> *Dale, por amor de Dios,*
> *limosna de caridad*
> *a las ánimas benditas,*
> *que Dios te lo pagará.*

También salían pidiendo por los cortijos del término y aceptaban no sólo dinero, sino cualquier producto del campo o la matanza que se les ofreciera. Estos productos, recogidos en una gran canasta, se exponían al cabo de dos o tres días bajo el centenario álamo de la plaza para ser vendidos. Existía la creencia de que había que contribuir a la cuestación de los animeros con parte del marrano, para que así no se malograra la matanza, por lo que no era extraño que muchos de los vecinos guardaran el mejor espinazo para las ánimas.

Con el dinero resultante de esta colecta se costeaba la novena que tenía lugar en la iglesia parroquial, en cuyos oficios se cantaban algunas letrillas alusivas al estado expiatorio de las almas en el Más Allá:

> *Cuán terribles son mis penas;*
> *piedad, cristianos, piedad...*

Al salir de la iglesia, el cristiano se topaba con un hermano de las ánimas, que, sentado junto a una mesa, recibía las limosnas de los fieles en un ceverillo colocado junto a una calavera humana, metida en su cajeta, cuyo semblante deslumbraba por el contraste con el paño negro sobre la que se colocaba.

Por entonces eran famosos los *bailes de ánimas* que estas cofradías organizaban también con fines económicos; esta vez no para sacarle el dinero al beaterío, sino a la más jocunda juventud. Lola Torres apuntaba en una conocida revista jiennense de hace veinte años esta costumbre tan extendida en otro tiempo:

> *Otra costumbre muy graciosa que se guardaba en muchos pueblos, como Cam-*

bil y Larva, era que después de salir por las calles cantando y pidiendo para las ánimas, se organizaba, al terminar, un baile en casa del hermano mayor de la cofradía, donde los mocicos o mozuelos ofrecían una cantidad de dinero por bailar con la mocica que les gustaba, haciendo una puja en la que el que más daba, ese bailaba con ella, y el dinero se ingresaba en el cepo de las ánimas. Y se daba el caso frecuente de ofrecer dinero —con toda intención— por bailar con una muchacha que estuviese en la reunión, con el fin de sacarle a éste todo el dinero posible, que lo daba para evitar que otro bailara con su novia. Si alguno se negaba a pagar, le obligaban a bailar solo con un candil colgado de la cintura, por delante, y como solía amoscarse de la burla, raro era el día que no salían del baile a garrotazos, costumbre que siempre se esforzaron en suprimir los párrocos [12].

EL ORIGEN DE LA TAMBORA

Es difícil, si no imposible, precisar cuándo fue incorporado este instrumento que tanto ha trascendido para la conservación de esta tradición cambileña. Soy de la opinión de que bastante tardíamente.

En la comarca de Sierra Mágina, donde está muy extendida la costumbre de procesionar el rosario al amanecer, se vienen utilizando los más variados instrumentos para acompañar los cánticos en las despiertas de la aurora. Casi siempre son los clásicos de cuerda: guitarras, laúdes y bandurrias, a los que se unen el triángulo o las campanillas, como antiguamente lo hacía la Hermandad del Rosario de Noalejo y aún hoy lo hacen los campanilleros de Campillo de Arenas y Carchelejo. En Mancha Real *la Monidura* se acompaña de clarinetes y violines. Supongo que en Cambil también se utilizarían instrumentos de cuerda cuando el acto fuera realizado por un reducido número de hermanos de la cofradía del Rosario con comisión especial para ello. Pero el gusto por el trasnoche, sobre todo de la gente joven, debió de originar la masiva asistencia al acto, que unido a la particular disposición urbanística del pueblo, obligó a incluir en la orquestación instrumentos de más resonancia, instrumentos de percusión: panderos, sonajas, campanillas, cascabeles, etc. Quizá a alguien se le ocurrió la idea de incorporar una gran tambora que marcara el ritmo de la música al coro multitudinario, no siendo raro que a partir de este momento comenzara a hablarse de *la salida de la Tambora.*

Lo cierto es que actualmente, en que está incorporado plenamente este instrumento, se hace difícil conseguir que la gente cante estas coplas a una voz, dificultoso por la intrincada disposición de cuestas, esquinas y callejones o, quizá también, por la especial disposición de algunos concurrentes al usar de los humores de Baco para combatir los rigores de esa madrugada plenamente invernal, que hace muchas veces acabar la función no en..., sino *como el rosario de la Aurora.*

Desde que desapareciera la cofradía de Animas, ha sido la familia Almagro la que ha velado por la continuidad de esta tradición. Actualmente, con el apoyo de la Corporación municipal, se intenta la creación de una Cofradía de la Aurora que se encargue de la organización de esta fiesta y, particularmente, de esta costumbre en toda su pureza.

CANCIONERO DE LA AURORA

A la Aurora venimos buscando
que dicen que anda por este lugar
recogiendo rosas y jazmines
para los devotos que van a rezar.

Llegad y escoged
esa rosa fragante y hermosa
que pintó la Aurora contra Lucifer.

Alegría y más alegría
que van clareando los rayos del sol,
porque dicen que ha nacido el Verbo,
Hijo de María, la Madre de Dios.

Hermanos, venid; hermanos, llegad,
a rezar el Rosario a la Aurora
si el reino del Cielo queréis alcanzar.

Es María la caña de trigo;
San José, la espiga, y el Niño, la flor,
y el Espíritu Santo es el grano
que allí está encerrado por obra de Dios.

Tened atención
que a los pies de la Aurora María
rindió la cabeza el fuerte Dragón.

En la Plaza Mayor de Sevilla
la rueda de un coche a un niño pilló
y su madre, triste y afligida,
el escapulario del Carmen le echó.

Y se levantó,
y se levantó el niño diciendo:
la Virgen del Carmen me favoreció.

En la Plaza Mayor de Sevilla
hay un desposorio que se puede ver,
que se casa la Virgen María
con el Patriarca señor San José.

Hermanos, venid; hermanos, llegad...

La cadena del Santo Rosario
es una cadena de mucho valor,
que con ella se sube a los Cielos
a hablar con María, la Madre de Dios.

Llegad y escoged...

Al balcón de los Cielos se asoma
la Aurora brillante de la Emperatriz,
y los Angeles cantan a Gloria
al ver al Rosario que empieza a salir.

Hermanos, venid; hermanos, llegad...

A la una o las dos de la noche
estaba San Cristóbal en medio del mar,
con el Niño de Dios en los brazos
diciendo valerme, que no puedo más.

Tened atención...

Al abrirse la puerta del Templo,
a la mano derecha repara y verás
nuestro Padre Jesús Nazareno
que con la Cruz a cuestas al Calvario va.

Hermanos, venid; hermanos, llegad...

En la cueva de la Penitencia
Santa Rosalía su pelo cortó,
y el demonio le daba combate
y ella se consuela con llamar a Dios.

Tened atención...

Hermanicos, venid con silencio,
porque a Jesucristo lo van a enclavar
y a los golpes del duro martillo
le tiembla la carne a su Majestad.

Hermanos, venid; hermanos, llegad...

Un devoto por ir al Rosario
por una ventana se quiso arrojar,
y la Aurora María le dijo:
detente, devoto, y por la puerta sal.

Hermanos, venid; hermanos, llegad...

San Francisco se perdió una tarde,
sus hijos gloriosos le van a buscar,
se lo encuentran en el Paraíso
recogiendo rosas del Santo Rosal.

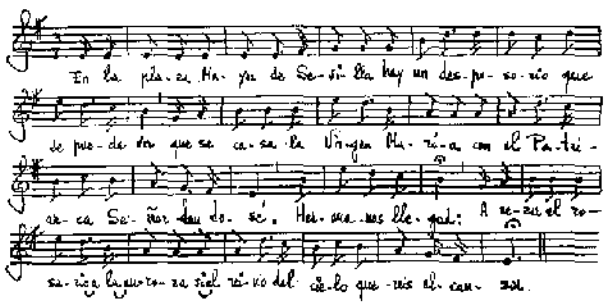
Tened atención...

En tu puerta está la campanilla
pidiendo limosna si la quieres dar,
para hacerle a la Aurora una ermita,
que no tiene templo donde habitar.

Hermanos, venid; hermanos, llegad...

Al Santísimo Rosario tocan
con lengua de plata y pito de marfil,
las ventanas del Cielo se abren
al ver el Rosario que empieza a salir.

Llegad y escoged...



COPLAS DE ANIMAS

A las Animas Benditas
no hay que cerrarles la puerta,
que diciendo que perdonen
ellas se van tan contentas.

Dale, por amor de Dios,
limosna de caridad
a las Animas Benditas,
que Dios te lo pagará.

Tu padre dice llorando:
¡Ay!, hijo del alma mía,
da por Dios una limosna
que me abraso en llamas vivas.

Dale, por amor de Dios...

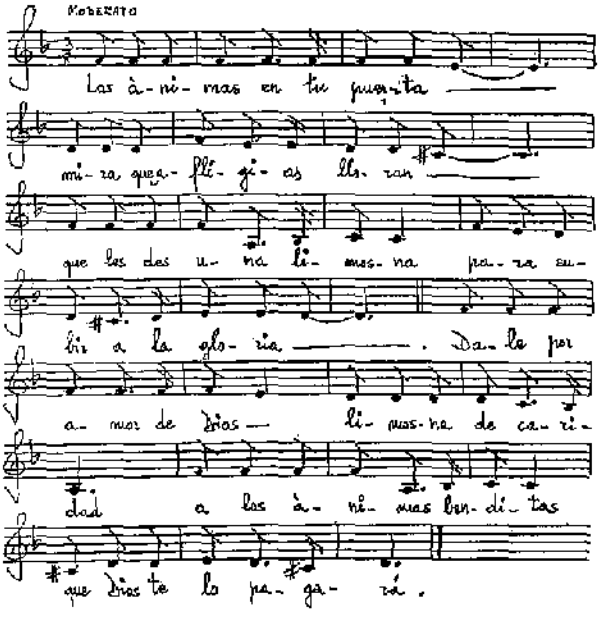
Las Animas en tu puerta
mira qué afligidas lloran,

que les des una limosna
para subir a la Gloria.

Dale, por amor de Dios...

Si tu padre y madre vieras
en llamas vivas arder,
les dieras una limosna
por no verlos padecer.

Dale, por amor de Dios...



Anotó la música de las canciones Manuel Pérez Garrido.

---

1 Rev. Don Lope de Sosa, año 1925, p. 77.

2 MARTINEZ DE MAZAS, José: Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén. Jaén, 1794, p. 110.

3 Archivo Histórico Provincial de Jaén. Leg. 6.978, folios 54 al 61.

4 Por este tiempo fueron fundadas la mayoría de las cofradías del Rosario de la comarca, como la de Noalejo en 1583, Mancha Real en 1590 y las de Campillo y Carchelejo, que ya existían a comienzos del XVII.

5 RIERA Y SANS, Pablo: Diccionario geográfico... Barcelona, 1882. Vol. III, p. 253.

6 A. H. Diocesano de Jaén. Sección de Criminal. Cambil. Leg. s/n.

7 OYA RODRIGUEZ, Vicente: En torno a la Tradición. Programa de las fiestas de la Aurora de 1982 (Cambil), p 4.

8 A. H. Provincial de Jaén. Leg. 6939.

9 A. H. Provincial de Jaén. Libro 7659. Existe copia coetánea de este libro en el Archivo Municipal de Cambil.

10 A. H. Diocesano de Jaén. Arciprestazgo de Huelma. Caja 3, documento núm. 166.

11 OYA RODRIGUEZ, V.: En torno..., p. 6.

12 Rev. PAISAJE. Año 1965, p. 2.917.

EL PERSONAJE DEL NEGRO EN LA TONADILLA ESCENICA DEL SIGLO XVIII

Ricardo de la Fuente Ballesteros

1. La tonadilla es una pieza teatral de carácter literario-musical que alrededor de 1750 logró una fortuna, en nuestros escenarios, tan apoteósica como efímera. Comenzaron por ocupar los intermedios teatrales en las representaciones de comedias, para conseguir, con el tiempo, la independencia, merced a la mayor extensión que alcanzaron. La popularidad que obtuvo esta forma teatral fue debida al elemento popular que la informaba, ya fuera por la colección de tipos de época (el currutaco, el cortejo, los majos, el abate, ...), por los elementos folklóricos que contenía (la viuda, el médico, ...), o por las canciones tan españolas como la seguidilla, la tirana o el polo. Esta forma desaparece a principios del XIX, justamente cuando este ingrediente popular, que era su esencia, se pierde con la influencia de la música italiana y los compositores de este origen[1].

Si intentásemos clasificar las tonadillas temáticamente tendríamos desde satíricas a mitológicas, paródicas o como en nuestro caso, farsas, pues tal es la etiqueta que más conviene a las obras hoy encausadas.

Entre el caudal de personajes insertos en las tonadillas tenemos muchos extranjeros: italianos, franceses, ingleses, holandeses, ..., sobre todo los dos primeros. Entre los esclavos, los negros no eran los únicos en aparecer, sino que también son utilizados los moros, ampliamente representados, como los primeros, en nuestro siglo áureo, de los que esperamos poder ocuparnos en un próximo artículo. Otra comunidad marginada, la de los gitanos, está suficientemente documentada en la tonadilla según demostramos en otro artículo. Asimismo, aparecen personajes de otras regiones distintas a la madrileña, como el ga-

llego, el valenciano, el catalán, ... Todas estas figuras se suelen caracterizar por un tratamiento cómico y tipificador, junto con una utilización del lenguaje en forma de jerga, o incluso utilizando su idioma, pero corrompido por el castellano con el fin de provocar la risa.

El corpus *a considerar es el siguiente: una tonadilla a tres de Esteve* El capitán y los negritos *(1875), otra a tres de Luis Misón* Los negros *(1761) y la de Antonio Rosales* La jitanilla en el coliseo *(1776)*[2].

Lo que nos proponemos en este trabajo es caracterizar el personaje del negro lingüística y literariamente en estas obras.

2. El negro en la historia y en la literatura españolas.

La esclavitud negra en España está atestiguada ya en la época preromana, pues los tartesios, fenicios, cartagineses, romanos y árabes hicieron uso de ellos[3]. *Con los viajes y expansión portuguesa por Africa, la afluencia de negros a la Península es constante desde el siglo XV. Antes del primer viaje de Colón al Nuevo Mundo había en España un considerable número de esclavos africanos, que se multiplicarán en las primeras décadas del siglo XVI. El historiador de la esclavitud en Castilla, Antonio Domínguez Ortiz*[4], *asegura que a finales del siglo XVI se encuentra en su cénit la presencia de negros en España, siendo su número entre 100.000 y 300.000, la mitad de los cuales se asentaba en Andalucía.*

A fines del siglo XVII el número de esclavos comienza a disminuir, debido a las muchas manumisiones, por el traslado a las colonias de América de gran número de ellos y por su absorción en la raza blanca. Según Castellano: «los portugueses —los principales abastecedores de negros— suspendieron este comercio al separarse de España aquel país. Los que entraban de contrabando adquirían precios tan subidos que sólo la gente rica podía permitirse el lujo de tenerlos. Quedaban bastantes moros y berberiscos en el siglo XVIII, pero los negros iban desapareciendo rápidamente (...). El último esclavo negroide del que tenemos noticia, venido probablemente de las Antillas con su amo, recibió su libertad en 1821»[5]. *Por una Real Orden del 29 de marzo de 1836 la importación de esclavos en España se prohibió.*

Los rastros que han dejado estos pobres esclavos en la historia no son muchos, no así en la literatura y arte, donde se utilizaron con regular profusión. La iconografía del negro, esporádica en el arte medieval, se multiplica en los siglos XVI y XVII, ya sea representando a criados (Veronés), ya sea como Rey Mago en la Epifanía. En el Barroco, como señaló J. A. Gaya Nuño[6], *el contraste del negro con el blanco resultaría un motivo muy grato, así tenemos los ejemplos de Juan Bautista Mayno, Murillo..., y, sobre todo, el interés de Velázquez. Por citar un ejemplo cercano a nosotros, en el Museo Nacional de Escultura Policromada de Valladolid podemos ver un bajorrelieve anónimo del siglo XVI que representa el brutal milagro de San Cosme y San Damián, consistente en cortarle una pierna a un negro y trasplantársela a su amo blanco; o también un tríptico flamenco de fines del siglo XV, en madera negra de nogal, que contiene un Baltasar de evidentes rasgos negroides.*

El tipo del negro en la literatura española hay que retraerlo a las Coplas a los negros y negras, *de Rodrigo de Reinosa*[7], *como primera muestra, del que luego sería personaje popular en el teatro de la primera mitad del XVI. Así lo vemos aparecer cinco veces en la obra de Diego Sánchez de Badajoz:* Farsa theologal, Farsa de la hechicera, Farsa de la ventera, Farsa de la Fortuna *y* Farsa de Moysén[8]; *en los pasos de Lope de Rueda; en la* Comedia Tesorina, *de Jaime de Güete; en la* Segunda Celestina, *de Federico de Silva; en la* Comedia Pródiga, *de Luis de Miranda. De todas formas, el tipo se representa por vez primera en la poesía portuguesa, así en el* Cancionero Geral *de la segunda mitad del XV, y fue introducido por Gil Vicente en algunas obras*[9]. *Durante el siglo XVII fue un tipo ampliamente documentado en nuestro teatro: Luis Quiñones de Benavente, Lope de Vega, Tirso de Molina, Felipe Godínez, Calderón de la Barca... En el campo novelesco tenemos también muchas muestras de la presencia del negro, aunque sin estar caracterizado lingüísticamente; por citar un ejemplo, Cervantes lo muestra en* El celoso extremeño *y en* El coloquio de los perros.

En el siglo XVIII el negro aparece más esporádicamente, sobre todo en cuanto al tratamiento jergal. Lo cual no obsta para que Ramón de la Cruz lo saque en algún sainete, como en La fingida Arcadia *o* El adorno del nacimiento, *o Diego de Torres y Villarroel en el* Sainete y baile de negros, *donde, por cierto, el uso del personaje es episódico y ambiental, pues los negros no dicen ni una sola palabra, simplemente se dedican a bailar.*

3. Rasgos lingüísticos.

a) Vocalismo.

Con frecuencia se elimina el diptongo, aunque en estos textos no es una característica constante: queren (quieren), ben (bien), seguendo (siguiendo)...

Hay una vacilación de las vocales átonas: sen (sin), haberidades (habilidades), mesmo (mismo), dispertar (despertar)...

b) Consonantes.

Hallamos una eliminación de rasgos portugueses, tan corriente en el guineo de nuestro teatro del siglo XVI[10], *por ejemplo* l>n *en el artículo y pronombre:* na, an, ...; *o la nasalidad, aunque hay que recordar que son rasgos que se daban como excepción; o la conservación de la* f-.

La dental sonora oclusiva o fricativa se muestra inestable con un paso de d>r: *manrado y manraro* (mandado), re (de), resacomorara (desacomodada), ... *También* d>l: palece (padece), haberidades (habilidades), ... *La* -d *se puede perder:* uté (usted), mercé (merced). *Igualmente hay pérdidas de la* d *en* manan (mandan) *y* tare (tarde).

El yeismo es un rasgo general del habla de negros, que coincide con el dialectalismo andaluz que se desarrolla a partir del XVI y hoy extendido a gran parte del castellano. Este sonido lateral palatal debía resultar un fonema extraño para ellos, como demuestra su generalización en todos los textos. Por otro lado, este sonido es muy inestimable y es sustituido por una medio palatal /y/, como ocurre en amplias zonas de España a partir del siglo XVIII[11], *y que hoy es mayoritario, dado que la oposición /l/ / /y/ no era muy rentable. Ejemplos:* hayo (hallo), tonadiya, tantiya, yegarme, salchichiya, cortiniya, beya, ..., *pero también* neglilla *—posiblemente por corrección inconsciente del copista o del mismo autor—. Son interesantes también los casos de* deciya (decirla), contaya (contarla), *que suponen la asimilación de la* r *en* l *típica del XVI, y que subsistió sólo en el Mediodía como vulgarismo*[12]. *Estos ejemplos debemos interpretarlos de dos formas, o bien como una sujeción del modelo diciochesco a la forma lingüística del negro en el teatro anterior, o bien la influencia del andaluz sobre esta habla de negros, no sólo por esta característica, sino por otras que tienen en común.*

Por lo que respecta a las laterales, debemos señalar el paso de l *a* r *como un uso no general:* Catarina (Catalina). *En textos anteriores se podía encontrar como cualidad muy extendida, entre otras cosas porque coincide con una tendencia propia del castellano.*

Muy frecuente es la caída de uno de los elementos de un grupo consonántico: bancos (blancos), guta (gusta), detás (detrás), pobe (pobre), ...

La vibrante r *tiene un resultado peculiar —el* laleo— *al transformarse en* l, *que es uno de los rasgos más caracterizadores para intentar remedar la lengua del guineo:* neglilla, lulor, ponerme, melcé, ... *La* —r *tiende también a desaparecer:* recebí, tocá, ...

Junto a este peculiar uso de la r *el otro más común y extendido como ejemplo del ha-*

bla negroide es el cecco: cz, zegura, zu, cazar'éme, azí, pucz, caza, ..

La velar j *—aunque en algunas zonas podría vacilar la articulación— puede cambiar, por ejemplo en* Los negros *pasa a* y: Yezú (Jesús), Yuzepe (Jusepe), *aunque también* mujer, gitana, *etc. Este uso está testiguado en Lope de Rueda. De todas formas, el cambio más habitual es el de* j>s, *como se documenta en Sánchez de Badajoz. Claro está que el sistema fonológico en el siglo XVIII es substancialmente diferente al de los dos siglos anteriores, sobre todo en el sistema de sibilantes* [13].

La -s *desaparece generalmente, aunque sólo ocurre así en* El capitán y los negritos: nacimo, morirá, hablemo, ...

Algunos cambios consonánticos parecen asistemáticos, y la única razón para su uso sería el mostrar la falta de pericia en la práctica idiomática de los negros, a fin de reforzar el carácter cómico. Veamos: jortejar (cortejar), mercechita (mercedita), Franchica (Francisca), Flanchiquiya (Francisquilla), quiara (criada). *Este último ejemplo puede deberse a la dificultad de articulación de* cr, *además del ya visto* d>r.

c) Cambios fonéticos esporádicos.

No abundan demasiado, pero hay ejemplos de prótesis en aventarse (sentarse), aplancha (plancha).

Un caso de paragoge lo tenemos en mercede (merced). *También el caso de* capitano, *que se puede interpretar como intento de hacer una terminación según el paradigma de masculino, típica realización de hablante inexperto. También hay una razón fonética, la tendencia a agregar una vocal final a las palabras que terminan en consonante.*

d) Morfosintaxis.

La falta de artículo determinado que presenta el negro portugués hace que este elemento sea uno de los más característicos a la hora de remedar el habla del negro. Las soluciones eran diferentes, desde la ausencia del artículo, hasta la falta de concordancia, pasando por un lo equivalente a la, los, las, *que sería un artículo portugués arcaico, cuyo uso se conserva en el criollo caboverdiano* [14]. *Este es el uso que presenta la tonadilla de Esteve:* lo quisiyo, lo neglo, lo blanco, lo usía, lo dineriyo, ... *Aunque en los casos de plural podía tratarse de una concurrencia con el fenómeno ya visto de la pérdida de la* -s.

El género y el número en el afrocriollo no exigen cambios en la forma del sustantivo, como en castellano, de aquí que cuando el negro habla nuestra lengua cometa muchas equivocaciones. Una de éstas sería la ultracorrección, con marca de género innecesaria, en capitano; *otra el cambio de género en* melonas, chocolata; *o el uso analógico del género en* cabaya *(por* yegua), *o en la concordancia de un adjetivo invariable con el sustantivo* bata de coloras. *Veamos ahora algunas faltas de concordancia en el número: «Que zemo todo lo neglo / lo mismo que un zelafín», «Aunque nacimo en Angola / y la cara negla está / todo lo balco me quiere / por la calle jortejar».*

Por lo que se refiere al verbo, ya vimos cómo se suele perder la -s, *o el tomar el singular por el plural. Pero un error frecuente es la utilización de las formas analógicas donde debiera de aparecer la forma normativa irregular al paradigma:* sabo, poneré...

La conjunción y *puede convertirse en* e, *como documentamos en una ocasión, aunque lo más frecuente en la tradición del personaje era que las formas de* e *dieran* i, *como en Reinosa.*

Un caso digno de señalarse es el de Lo que su mercé no mande, *que en realidad quiere decir lo contrario, es decir, se trata de una afirmación, no de una negación, de innegable fuerza cómica y documentada también en textos anteriores.*

Desde un punto de vista estilístico mencionaremos la tendencia exagerada al diminutivo, tendencia, por otro lado, común al castellano coloquial. Como ejemplo pueden verse algunos de los casos consignados en el apartado de yeísmo.

e) Léxico.

Pocas son las palabras propias de negros con que nos hemos topado, algunas de las cuales no hemos podido identificar y que pensamos sean debidas a la imaginación del escritor, que se conforma con que una palabra suene a africano. También puede haber otra razón para la introducción de estos vocablos. La importancia de la música en la tonadilla puede provocar la adaptación de la letra a aquella, de forma que estas voces vienen muy bien al compositor. Pero no es éste el caso de palabras como zamba *y* cumbé *que documentamos en los textos.* Zamba *o* samba *proviene de* semba, *un paso de las danzas negras designadas como* batuque *en Brasil* [15]. *Por lo que se*

refiere a cumbé *es otro baile de negros. Esta palabra está vinculada a la raíz bantú* ngoma *(tambor), cuya variante es* nkumba, *de la que deriva la forma atestiguada* [16].

Después de haber examinado los rasgos lingüísticos que informan los textos propuestos, debemos concluir que éstos nos presentan un habla marginal del negro enraizada en la tradición del tipo, con los tres rasgos más habituales: el cambio r>l: *el yeísmo y el* ceceo. *El texto más completo de los tres es* El capitán y los negritos. *La simplificación en el habla guinea que encontramos en las otras piezas coincide también con la existente en el Siglo de Oro, ya Quevedo decía: «Si escribes comedias y eres poeta, sabrás guineo en volviendo las rr ll, y al contrario: como Francisco,* Flancisco; *primo,* plimo.» [17]. *El que los usos lingüísticos no sean totalmente sistemáticos indica que lo única que desea el escritor es mostrar la falta de habilidad en la expresión del personaje para provocar la risa entre el auditorio.*

4. Caracterización del personaje.

El negro que aparece en nuestras letras es, normalmente, un personaje cómico-grotesco. Pero también hay una dignificación literaria del mismo, como lo demuestran El valiente negro en Flandes, *de Andrés de Claramonte,* Juan Latino, *de Ximénez Enciso, los negros de las comedias de santos* [18], *de Lope de Vega* —El negro del mejor amo, Antíobo de Cerdeña *y* El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo—, *o el atípico Muley de* Las misas de San Vicente Ferrer *atribuido a Fernando de Zárate y que tiene algo del Otelo shakesperiano* [19], *o en el siglo XVIII* El negro sensible, *de Comella.*

Pero el personaje que aparece en las tonadillas no es así, sino que sigue el modelo y patrones dictados por los pasos y entremeses. Es una figura cómica y plana. Dada la cortedad de las piezas y su función de mero entretenimiento sólo podía ser así.

Generalmente, el personaje es presentado como proveniente de alguna región africana. De esta manera, en La jitanilla en el coliseo *los negros son de Guinea, o en* El capitán y los negritos *son de Angola:*

Aunque nacimo en Angola
y la cara negla está,
todo lo blanco me quiere
por la calle jortejar.

Estos versos nos introducen en otro rasgo, frecuentemente repetido, la pretensión de belleza por parte de muchos personajes negros.

La ostentación de nobleza, normal en nuestro teatro áureo, es sustituida por un motivo más jocoso, la aseveración que no son negros ni esclavos:

¿A Yuzepillo le dice ezaz cosaz?
¿Pienza zomoz negloz o esclavoz?
Pues, no; señolita. Ze engaña
Mi padle fue Yucepillo,
Yuzepe me llamo.
Yuzepe me abuela
e Yuzepe ze llama me abuela.

Un motivo muy repetido es el de los negros enamorados que conciertan el matrimonio. Veamos un ejemplo que pone de manifiesto, además, la intención cómica de las situaciones.

NEGRO

Casémonos, Flanchiquilla,
que yo soy un buen muchacho,
y sólo camisa y diente
es lo que yevaré blanco.
.....

NEGRA

Si me caso has de complarme
una bata de coloras
con aquella cola larga
que palece a la pendona
(.....)

NEGRO

Chitita, cayando,
que el amo lo oirá
y con la bastona
nos sacudirá.

NEGRA Y NEGRO

¡Za! ¡Za!
Y al pobre moreno
y le dolerá.
(.....)

NEGRA Y NEGRO

A mí no te yegues.
¡Apáltate allá,
que con tu neglura
me puedes manchar!

Pero el motivo más tipificador del negro era su carácter alegre, su sentido del ritmo, su facilidad para el baile. Y esta es la imagen desarrollada en casi todas las piezas. Se les representa bailando y cantando aires negroides, con estribillos canónicos como «¡Ay negli gurugú! / ¡Ay negli gurugá!», y siempre con las sonajas, como elementos imprescindibles de acompañamiento:

Alegrémonos, neglillos,
con el baile y la sonaja,
que en la casa de la novia
tomaremos chocolata.
Achí, achí,
que todo lo neglo
bailan lo cumbé.
Etc.

Cuando no cantan un aire propio,, como las seguidillas, se buscan una disculpa:

Cantemo zeguidilla
como los bancos,
porque también los neglos
nos alegramoz.

Elementos que no hemos encontrado en estas tonadillas, pero corrientes en la tradición del tipo son: los insultos que suelen emplear, las procacidades con que se les suele adornar y la sensualidad que les acompaña.

Un último rasgo sería el de sujección a los blancos, ya sea como esclavos o criados, que aquí se mantiene.

En conclusión. Estos pobres personajes son herederos del bobo o el simple de la farsa. El poco interés que el autor tiene por estos esclavos se puede poner en evidencia por la falta de nombre para designarlos, simplemente es el Negro o la Negra; y si se les da nombre es para favorecer un error que pueda provocar la risa. La comicidad es lo importante, y ésta se engendra por las situaciones ridículas y la jerga empleada, por la caracterización lingüística que hemos estudiado. El público se regocijaba con las humillaciones y torpezas de estos tipos, como en Los negros, *donde Yuzepiyo, que quiere que la mujer blanca tome como criada a la* morena, *de la que está enamorado, y la presenta de forma irrisoria, diciendo que nunca hace lo que la mandan y que lo que más la gusta es estar en la cama... Estamos ante una comicidad primitiva y simple, donde el espectador siente una sensación de superioridad ante lo que ve en las tablas. Es la risa conservadora ante aquellos que no pertenecen a la ideología dominante.*

---

1 Cfr. José Subirá, *La tonadilla escénica, I, Concepto, fuentes y juicios. Origen e historia,* Madrid, Tipografía de Archivos, 1928; del mismo, *La tonadilla escénica, II, Morfología literaria, Morfología musical,* Madrid, Tipografía de Archivos, 1929. Según Subirá, en las obras citadas, tras la aparición y los albores de la tonadilla hay tres etapas en su evolución: 1) Crecimiento y juventud (1757-1770). 2) Madurez y apogeo (1771-1790). 3) Hipertrofia y decadencia (1791-1810).

2 Estas tres obras fueron editadas por Subirá, la primera en *Tonadillas teatrales inéditas,* Madrid, Tipografía de Archivos, 1932, pp. 192-7; las otras dos en *La tonadilla escénica,* III, *Transcripciones musicales y libretos,* Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, pp. 109-11 y 65-6, respectivamente. Las tonadillas editadas por Subirá constituyen la décima parte de las que todavía permanecen en el Archivo Municipal de Madrid.

3 Cfr. Ch. Verlinden, "L'esclavage dans le monde ibérique médiéval", *Anuario de Historia del Derecho Español,* XII, 1935, pp. 358-62; R. del Arco, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega,* Madrid, RAE, 1941, p. 618 y stes.; José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos,* México, 1939; A. de Castro, "de la esclavitud en España", *La España Moderna,* 1892, IV, XXXVIII, pp. 128-149; J. M.ª Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII,* Madrid, Cátedra, 1976, pp. 225-6; etc., para la presencia del negro en la sociedad española.

4 Cfr. Antonio Domínguez Ortiz, "La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna", *Estudios de Historia Social de España,* II, Madrid, 1952, pp. 367-428.

5 Vid. J. R. Castellano, "El negro esclavo en el entremés del Siglo de Oro", *Hispania*, XLIV, 1961, p. 56.

6 Vid. J. A. Gaya Nuño, "Negros en el arte de Occidente", *Goya*, núm. 107(Marzo-Abril, 1972, pp. 296-300.

7 Vid. Frida Weber de Kurlat, "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI", *Romance Philology*, XVII, 1963, pp. 380-91.

8 Cfr. Miguel Angel Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Anejo núm. 3 del Anuario de Estudios Filológicos, 1982; también la edición y prólogo de las *Farsas* de Diego Sánchez de Badajoz, hecho por J. M.ª Díez Borque, Madrid, Cátedra, 1978.

9 Vid. P. Teyssier(*La langue de Gil Vicente*, París 1959.

10 Para los rasgos lingüísticos del negro vid. las siguientes obras: M. Alvarez Nazario, *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974; E. Veres d'Ocón, "Lope de Rueda y los juegos idiomáticos renacentistas", *Estilo y vida entre dos siglos*, Valencia, Bello, 1976, pp. 33-64, y en el mismo libro "Las jergas de los moros y de los negros en el teatro de Lope de Rueda", pp. 157-85; Frida Weber de Kurlat, "El tipo cómico del negro en el teatro pre-lopesco. Fonética", *Filología*, VIII, 1962, pp. 139-68; E. de Chasca, "The Phonology of the Speech of the Negroes in the Early Spanish Drama", *Hispanic Review*, XIV, 1946, pp. 321-39; Germán de Granda, "Sobre el origen del *habla de negro* en la literatura peninsular del Siglo de Oro", *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispánicos y criollos*, Madrid, Gredos, 1978, pp. 216-233; Francisco Marcos Marín, "Cuatro muestras de hablas marginales en una hoja suelta del Carmelo de Valladolid", *Folklore*, núm. 0, 1981, separata; etc. Queremos citar aquí la tesis doctoral inédita de Luis Antonio Santos Domínguez, *Las hablas marginales en la literatura española: morisco, guineo y vizcaíno*, que creemos supondrá un trabajo fundamental sobre el tema.

12 Vid. E. Alarcos Llorach, *Fonología Española*, Madrid, Gredos, 3 ed., 1961. Para una ampliación del fenómeno y una anterior fechación a la actualmente aceptada vid. el reciente artículo de Ralph Penny, "The Peninsular Expansion of Castillan", *Bulletin of Hispanic Studies*, LX, 4, 1983, pp. 333-8.

12 Vid. Rafael Lapesa, *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 8.ª ed., 1980, p. 391-2 y 504-5.

13 Cfr. Rafael Lapesa, *Op. cit.*, y aquí una amplia bibliografía.

14 Vid. M. Alvarez, *op. cit.*, p. 117.

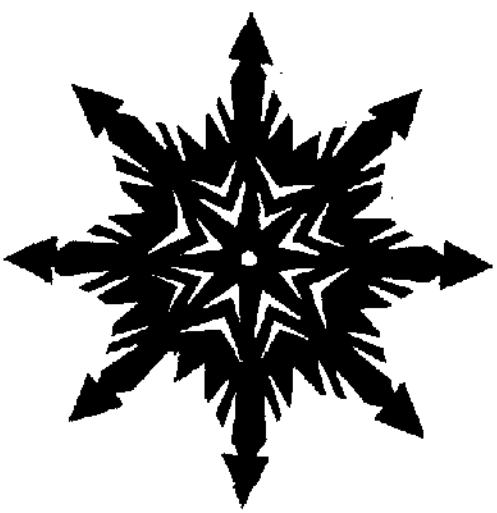
15 Vid. M. Alvarez, *op. cit.*, p. 315.

16 Vid. M. Alvarez, *op., cit.*, párrafos 69, 205, 221, 222.

17 Vid. Francisco de Quevedo, *Obras satíricas y festivas*, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos 56, 1937, edición de J. M.ª Salaverría, p. 143.

18 Sobre estas comedias de santos y otras en que Lope utiliza el negro(vid., el interesante trabajo de Frida Weber de Kurlat, "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación", *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 695-704. Para el personaje del negro una bibliografía apresurada sería: H. J. Becco, *El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII*, Buenos Aires, Ollantay, 1951; H. Jason "The Negro in Spanish Literature to the End of the *Siglo de Oro*", *Atenea*, II, 1965, n.ª 3-4, pp. 13-21; J. R. Castellano, *Op. cit.*; y las obras ya citadas de Frida Weber de Kurlat.

19 Vid. David M. Gitlitz, "La angustia vital de ser negro, tema de un drama de Fernando de Zárate", *Segismundo*, n.ª 21-22, 1975, pp. 65-85.



La conformación trifuncional de la sociedad Indoeuropea vista desde un ancestral cuento pasiego

Manuel Francisco Fernández-Escalante

Damos por suficientemente probado, a través de la exposición de ejemplificaciones y simbolizaciones —comparatistas o no—, la teoría, *correspondiente a una demostrada praxis*, del reparto trifuncional de la sociedad indoeuropea, realizada fundamentalmente por Georges Dumézil según es de sobra conocido. Siguiendo, y constatando, su "idea-motivo", vamos a ejemplificar, a tenor de un antiguo cuento pasiego, probable reflejo o superviviente de un conjunto de relatos aún más antiguo, la existencia, *latente* [1] de la ideología trifuncional en este viejo pueblo celta habitante del valle del Pas, en el corazón de Cantabria, los cuasi míticos pasiegos, protagonistas de tantos chistes y anécdotas a ellos atribuidos por el resto de los cántabros, de los cuales, casi hasta la fecha, estuvieron un tanto culturalmente distanciados, según *creo haber mostrado en otra* sede, por su menor y tardío acceso al proceso de cristianización si los comparamos al resto del pueblo cántabro [2].

Hasta hace pocas décadas era consabido para el común de los cántabros la existencia-pervivencia entre los pasiegos de prácticas y "supersticiones" paganas de repercusión al menos inquietante —entre los clérigos menos informados o paisanos menos cultos— con respecto a la uniformización cultural cristiana digamos oficial y deseable. Hoy, por fortuna, este recelo ha desaparecido, en parte por una mejor información, en parte también por la lenta *mas al parecer inexorable* extinción de estos reflejos paganos. Sirvan las siguientes páginas como testimonio de este "no-tan-pasado" pagano pasiego cuyo fondo no puede atribuirse sino *al común céltico de todos los demás cán*tabros.

El mismo G. Dumézil nos ha prevenido que, así como es posible *y factible hallar en la Re*ligión, la Literatura y el Derecho de los pueblos indoeuropeos huellas indubitables no sólo del efectivo trifuncionalismo de la sociedad correspondiente sino incluso del "reconocimiento" de esta realidad como deseable y propugnable por los pueblos que la adoptaron como *regula vitae* para existir y prosperar, también en este sentido nos advierte asimismo Dumézil que es más fácil detectar la huella teológica o literaria-épica en unos pueblos indoeuropeos que en otros. Así, de los indoeuropeos occi*dentales como serían los celtas —o de algu*nos de los orientales europeos como los eslavos— podemos trazar conjeturas o hipótesis más o menos brillantes —a la ley de la ana*logía—, aunque no nos confirmen científica*mente la existencia teorizada y "teologizada" de este reparto trifuncional con la nitidez y aproximación científicas verificables para otros pueblos indoeuropeos como escandinavos, germanos, romanos, nartos, indo-iranos o indos. Ni aun con la relativa que poseemos con respecto a los griegos.

Un apoyo más, un rasgo más, para las hipótesis en pro de la acreditación de la trifuncionalidad "esperable" —como el planeta desconocido aunque intuido y previsto por el "hue-

co" que en el espacio homólogo ofrecían sus hermanos para los astrónomos renacentistas— entre los pueblos celtas, homólogos asimismo a los demás indoeuropeos, será el análisis estructural-intencional de este relato que a continuación reproduzco y que sólo quien conozca la irreductible y arquetípica vocación ganadera del pueblo pasiego —renuente como indoeuropeo prototípico a doblar el espinazo sobre la azada— podrá apreciar en su aparente abscóndito significado [3].

—¡Buenos días, Juan Isteban!

—¡Buenos días, tillu! (a)

—¿A quí vienes, Juan Isteban?

—A lo que vengu, vengu, tillu.

—¿Y a qué vienes, hom? (b)

—A buscar la Mariona.

—Pues si tú quieris y ella quieri...

—¿Y Ud., qué nus va a dar, tillu?

—La bella, el bellu (c), la guerreña, el guerreñu (d), la vaca pinta y el prau juntu casa.

—¿Y el pirriu? (e)

—¡Ay, no hiju no!, que si me lleváis el pirriu me lleváis la vida.

—Entun pues (f), no me casu ni cun ella ni cun naidi.

—¡Adiós, tillu!

—¡Adiós, Juan Isteban!

CANCION: Arre, arre vaca pinta no te lleve Satanás, jui (g) a buscuá (h) la Mariona y me la he dejau atrás.

—¡Miri, padri, cómo canta Juan Isteban, el del Rujiu! (i)

—Aquí ha estao a buscuati.

—¿Y Ud. qué le diju, padri?

—Pues que si tú quirias y él quiría...?

—¿Y Ud. qué nus va a dar, padri?

—La bella, el bellu, la guarreña, el guarreñu, la vaca pinta y el prau juntu casa; pero él parece que quería el pirriu, y si me lleváis el pirriu me lleváis la vida.

—Entun pues, no me casu ni cun él ni cun naidi.

—Anda mujer, anda, y dili que güelva (j) con mil demonius y mediu.

¡Juan Isteban, el del Rujiuuu!

¡Güelvi, güelvi, que ya nos da mi padre, la bella, el bellu, la guerreña, el guerreñu, la vaca pinta y el prau juntu casa, y el pirriu para cuidar el prau.

¡Ijujúúú...! (k)

—Mira, Mariona, sube arriba y trae dos manteconas y dos bororonas (l), y por el quiciu d'esta puerta que ya estáis casaus.

(a) *tillu:* tío.

(b) *hom:* hombre.

(c) *bella, bellu:* ternera, ternero.

(d) *guerreña, guerreñu:* cerda, cerdo.

(e) *pirriu:* perro.

(f) *Entun pues:* entonces.

(g) *jui:* fuí.

(h) *buscuá:* buscar.

(i) *Rujiu:* Rubio, pelirrojo.

(j) *güelva:* vuelva.

(k) *Ijujú o jisquio:* Grito o relincho, que expresa, según su tono, distintos estados de ánimo, y no es lo mismo su modalidad en Cabcérniga que en Pas o en Iguña. En la recitación original del cuento el narrador reproducía este relincho como si se tratase del mismo protagonista.

(l) *bororonas:* tortas de harina de maíz.

En la breve —y tan deliciosa como socialmente archisignificativa— acción del cuento quedan arquetipificados *tres* personajes, cada uno de los cuales representa una función de las *tres* fundamentales acreditadas por Dumézil en la Sociedad indoeuropea, de la cual los pasiegos, por su pasado céltico, son pueblo tan representativo como el que más.

El Padre, dueño de la hija y del poder de concederla, representa por su don de consejo y de prudencia —su negativa a desprenderse del perro, guardián de ganado y símbolo de prestigio, no puede ser más representativa de su posición social-funcional— a la primera función, la del gobierno y el consejo, aunque imperfectamente, pues le falta ya, por su edad, la capacidad "sancionante" para defender su propiedad agraria, pecuaria y familiar. Por eso estos tres grados de propiedad necesitan un nuevo dueño, joven, que pueda defenderla —segunda función—, inequívocamente representada por el joven aspirante a la mano de la hija y subsecuente defensor de ella y todos sus bienes añadidos. No puede ser más evidente que la joven hija Mariona —el aumentativo es también denotante, sabemos, desde la *Ilíada* por lo menos, la importancia entre los indoeuropeos de la estatura en la mujer como madre de varones correspondientemente altos y fuertes— junto con sus bienes dotales representan la tercera función, producción-reproducción, agrado y placer [4].

En el cuento se comprueban tesis harto conocidas para los lectores de Dumézil. Sabemos por sus páginas [5] que los dioses representantes funcionales en las Teologías indo-iranias se presentan por parejas (Mitra-Varuna..., etc.), parejas en las que uno de los elementos —refiriéndonos ahora a primera función— simboliza la faz "suave" del Gobierno: el Consejo, los buenos augurios, el contrato, etc., mientras el otro implica y rubrica la faz terrible de toda potestad, el mantenimiento de la ley y el castigo de los transgresores. En Roma se comprueba asimismo, en la dualidad Júpiter-Dius Fidius, la ambivalencia de esta primera función. Pues bien, la presencia del padre, "el Tillu", es decir, el varón de edad más que madura, simboliza con bastante exactitud el elemento de primera función que anda menesteroso de su par funcional capaz de aportar la fuerza imprescindible —capacidad de sanción— para la perfección funcional *sancionadora* de esta primera función. Perfección que —en nuestro relato— se realizará con la entrada del nuevo joven amo, el cual comienza por exigir el símbolo de su parigualdad con la donación del perro —la más dolorosa para el viejo—, símbolo del "dominium éminens" sobre las tierras y ganados; complementariamente, la entrega del *pirrio* —¿el rojizo?, ¿el brincador?— remacha la posesión y disfrute de la hija por el joven y nuevo amo [6], otra de las propiedades, aunque no la más preciada se supone, y se connota, del viejo.

Asimismo se comprueba la "intuición profunda" de Dumézil sobre la interdependencia y permeabilidad funcionales con el consecuente tránsito del joven pretendiente, a través del matrimonio y la dote anexa, de segunda a tercera función, sin abdicar por supuesto de aquélla, a la que su juventud le obliga, siendo previsible su ascenso a primera función, la del gobierno del fundo, con la edad y la desaparición, por la misma causa, del viejo posesor de tierras, hijas y pecunia [7].

Se observa también la ambivalente relación del padre con tercera función en cuanto dueño y posesor de bienes de producción y reproducción —tierra, hija, ganados—, sin perder por ello su faceta como legislador, mostrada en la pretensión de imponer condiciones, sensatas y moderadas por otra parte, como se ha visto, lo cual avala su papel funcional, en el trato por el que entrega su hija al joven pretendiente y futuro amo de todo su caudal de bienes, de los cuales ha cedido ya al conceder su hija —y junto con ella—, la parte más sustancial. Muestra también su prudencia —primera función— al terminar por conceder lo que tal vez —y piénsese en la clara concomitancia con los sucesos que provocan el rapto de Emer por Cuchulain— hubiera terminado por ocurrir con el rapto material de la hija, cuya voluntad ya ha sido previamente raptada por la galanura del

pretendiente[8]. La inexistencia de hermanos jóvenes, dato que el cuento permite entrever, dejaría sin venganza la posible ofensa, y ante esta perspectiva, la prudencia —primera función— del viejo dueño le induce a ceder incluso en la condición suspensiva de la pertenencia del perro, símbolo evidente de su poder pecuniario, de dueño de ganado —tercera función— y también de su patronazgo moral sobre la casa y la familia, a partir de ahora compartido con el joven heredero, cuyo papel de príncipe consorte es patente[9].

Como tema anexo, y siempre en la indubitable línea del ancestro indoeuropeo de los pasiegos auténticos, puede señalarse la importancia del patrilinealismo entre éstos cuando se denomina al pretendiente —a manera de patronímico alegórico— como "el del Rugío", es decir, el hijo de uno apodado "el pelirrojo", color por otro lado denotante no sólo entre los celtas, sino entre otros indoeuropeos[10]. Vale tanto como decir González o Pérez —hijo de Gonzalo o de Pedro—, es el linaje paterno lo que en este caso cuenta, no el de la madre; lo mismo, sin ir más lejos, en Rodrigo Díaz de Vivar o en Ulises Laértides de Itaca[11]. Nos falta, lástima, el locativo, de Juan Isteban, el del Rugío, es decir, el caserío o pueblo de procedencia. Tal vez el cuento no nos lo anota, por ser de sobra conocido, un Juan Isteban, hijo del *Rugío*, en los valles y montes habitados por los célticos pasiegos. Si nos hubiera dicho el narrador "Juan Isteban el del Rugío de San Roque", por ejemplo, sus señas de identidad —y, por tanto, de distinción, es decir, de nobleza—, hubiéranse plasmado casi tan nítidas como las de Rodrigo Díaz de Vivar o las de Ulises Laértides de Itaca[12].

En el cuento pasiego que tan esquemáticamente hemos analizado desde la perspectiva trifuncional de la Sociedad indoeuropea late un eslabón más de la cadena que une a los habitantes del alto Pas con sus antepasados celtas. No era otra nuestra intención sino así subrayarlo[13].

Prometemos en cualquier caso, a más de todo lo ya dilucidado *supram*, unas próximas consideraciones sobre la curiosa importancia del perro en el ámbito cultural-cultual de algunos pueblos indoeuropeos —sugeridas y al socaire del cuento que hemos glosado—, entre los cuales, y desprendiéndose del significado del mismo, están obviamente los célticos pasiegos[14].

---

1 En el sentido de Mz. Pdal, a través de su ejemplar demostración en pro de la fantástica virtualidad de latencia del intramundo histórico y su recóndita capacidad de tradición por encima de períodos de aparente oscurecimiento. (Vid: Mz. Pidal: "*El estado de latencia en la vida tradicional*", en "Revita de Occidente", 2.ª época, núm. 2, 1963, págs. 129 y sgs.).

2 Me remito a lo dicho en mi "*Paganismo en Cantabria en los umbrales de la Edad Barroca*" (Valencia, Gráficas Soler, 1979), en que constato cultos paganos célticos y veneración de robles entre los pasiegos.

3 Reproduzco el cuento tal como lo transcribe Fernando Gomarín Guirado en las "*Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sáinz"*", Institución Cultural de Cantabria, Santander, Vol. V, 1973, págs. 216 y sgs. Las notas aclarativas de los llamados modos dialectales, clasificarlas con letras y no con números para así diferenciarlas de las mías, son del mismo Gomarín. Me permito tan sólo animarle desde aquí a investigar la celteidad de voces como "bello-bella" presentes en nombres celtas como el del caudillo *Bello-vesius* o el tan conocido para nosotros de *Bellunte* (Tritines Bellunte), *Belluno, Bellona*, diosa de la guerra, etc., o diminutivos pirenáicos, *Bellet, Bellés*, etc. Asimismo, el Guerreñu < Guerrennius > Grennius < Krennius, que valdría por el "el greñudo, el de crines o crennes, el hirsuto", etc. Evidente presentación del Guarrennius > Guerrennius > Guerreñu en su estado salvaje. El topónimo Guerenniu > Guereñu (y Guereña) se constata en el norte hispánico (Alava) y certifica un pasado céltico. Lo mismo para el *Gueren-di-ain* de Navarra traducible por "el lugar o paraje de jabalíes". Hay un río Guareña o Guereña, afluente del Duero, cuyo nombre aludiría a ser abrevadero de jabalíes (guarreñu) o, metafóricamente, a la bravura torrencial de alguno de sus tramos ("blancas crines del mar" es metáfora acreditadada en los bardos irlandeses). Hay también dos lugares *Guareña*, en Avila y Badajoz. Cabría también investigar si el rápido matrimonio "por el quicio de esta puerta" indica un apreciable residuo del culto al dios Janus, dios rubio —janus — como trato en otra sede y que tantos picos tiene dedicados a su nombre en Cantabria, generalmente con función liminar. La ausencia, se supone por innecesaria, de sacerdote o mago especializado de primera función para confirmar el matrimonio —dependiente empero en esencia según queda claro de la preexistente voluntad de ambos jóvenes—, avala aún más el rol de primera función que atribuimos, como se irá viendo, al viejo pasiego, el cual se autoconsidera, como el cuento muestra, legítimo oficiante de la sintética aunque suficiente ceremonia matrimonial, "por el quicio de la puerta", eso sí. Es decir, "por Janus", o en su nombre o por su nombre, se deduce aún brumosamente venerado en las distintas fases de transmisión de la paradigmática historieta.

4 Recuérdese como Agamenon (*Illiada* 1-106) compara su presa de guerra, Criseida, con su esposa legítima, Clitemnestra, de la cual dice no descaece ni en linaje, ni en estatura, ni en belleza. Reprimo apenas la tentación de relacionar estas tres exigencias denotantes en la mujer de un noble atio con simbolizaciones de la composición trifuncional de la sociedad indoeuropea. La belleza obviamente alude a tercera función, la estatura a segunda y el linaje a la primera.

5 Cfr. Georges Dumézil: *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*. "Latomus", Bruxelles (Berchem), 1958, págs. 34 y sgs. En relación con esta complementariedad intrafuncional nos aclara Dumézil, "au sein de la première fonction Varuna a plus de affinité pour la seconde, violente et guerrière; Mitra pour la paisible prosperité qui fleurit grace a la troisième" (págs. 38-39). La caducidad del viejo amo que sólo alcanza a desempeñar la mitad del par intrafuncional que exige el sol de primera función, reclama la presencia de su complemento intrafuncional, el nuevo y joven amo procedente de segunda

función, el defensor futuro del fundo y sus habitantes, que, como se ve, conoce sus derechos funcionales lo mismo que, deduciblemente, los deberes inseparables de tales derechos. Eticidad = equilibrio entre responsabilidades y beneficios. La moraleja (pues no existe diminutivo pasable para la voz *eticidad*) del cuento rezuma por todos sus ingenuos poros y no puede ser más Kantiana, seguramente "avant la date", ni más impregnada de la ética funcional de los indoeuropeos, de su ética de servicio a la totalidad social.

6 Recuérdese la relación de Ulises con su perro Argos, guardián de la casa y único en reconocerlo entre todo el ámbito del *óikos*. Ni siquiera la fiel Penélope ha sabido *reconocer* a su "legítimo" dueño y defensor del fundo. La forzada cesión por el viejo pasiego del perro ante la insolente, en apariencia, petición del joven pretendiente implica su abdicación como defensor del territorio patrimonial y los bienes anexos, así como su circunscripción a tareas específicas de primera función, como el consejo y la prudencia, pero despojado de la faz decisoria de la misma; comprensible falta dentro de la presentación "por pares intrafuncionales", según la observación de Dumézil acerca de los representantes teologales de primera función, como hemos ya señalado *supram*.

7 En una comunidad tan reducida como la granja familiar supuesta para el cuento analizado —bastante menor que una "*Hofansiedlung*" de Tönnies y los demás clásicos de la *Gemeinschaft*— la interfuncionalidad transitiva y transitoria de los personajes masculinos resulta obligada y el previsible tránsito de segunda a primera función del joven pretendiente brote del nódulo mismo del ingenuo correlato del cuento, así como el rol cambiante de tercera y segunda función a primera del viejo dueño al no poder cumplir ya el rol dominador-defensor —y viceversa— del conjunto posesorio hija-ganados-tierra.

De ser dueño de ganados por otra parte y defensor de los mismos a raptor de los del vecino no media más de un paso. El propio Dumézil así atinadamente lo ha observado en relación con la grey de jóvenes pastores (*Grex iuvenum*) que rodea al fundador de Roma y pasará a componer su personal séquito de guerreros (*L'Héritage indo-européen a Rome*, París, 1949, pág. 149, ss.). Los dueños de ganado —se deduce— son también sus defensores en una etapa rudimentaria de especialización funcional por la escasez de habitantes de la Comunidad. Este tránsito posesor-defensor en el orte del Estado romano ha sido reflejado con agudeza por el romanista F. Camacho (*Economía y Sociedad en la leyenda de la fundación de Roma*, en *Sodalitas*, Granada, 1980, 1-57 ss.). Para la relación *Iuvenes*-defensores me remito a lo dicho en mi libro "Del Derecho Natural de los Héroes al de los hombres", Granada, 1981; en relación a esta referencia págs. 39-40). En un nódulo económico-social tan reducido como el denotado por nuestro cuento se comprueba, con sorprendente paralelismo, esta inferencia de Dumézil.

8 Sugiero se anote el paralelismo entre el pragmático ritual bretón de aceptación del aspirante por parte del padre de la novia con la escueta respuesta del viejo pasiego: "Si tú quieres y ella quiere"; prudente conclusión ante la eventual amenaza del rapto como solución a una artificial barrera opuesta a la *voluntad* de ambos jóvenes. También significativa la referencia "al quicio de la puerta" como alusión al dios Janus con tanta predicación en Cantabria y tantos picos, que sirven de mugas liminares, a su nombre dedicados. Me remito, y reitero, a lo indicado en nota 3. Me interesa destacar la ingenua "celtejidad" que contiene el impagable y archisignificante relato.

9 Vid, en Cirlot: "Diccionario de símbolos tradicionales", la importancia de la llegada del joven príncipe como regeneración y esperanza frente al viejo régimen del caduco rey. Por lo que respecta al nombre *pirriu* aventuramos una relación con *Pyros* (fuego) —rememórese el acreditado apodo de *Pirracas* para los gatos pelirrojos (Pirrakés) y la frecuencia de los perros canelos entre los pastores pasiegos—. Tampoco puede descartarse la relación con el céltico *pir-pir* que alude a lo que bulle o brinca, o, en la orografía, a varios picos agudos en sucesión colateral ante el espectador. De ahí, según dije en otra sede, el nombre *Pir-aenneos*, es decir *Picos-hermanos* o gemelos. Hay conocidos personajes indoeuropeos con tal nombre. *Pirro*. Reyes históricos y héroes mitológicos. ¿Es en este caso homólogo de *Xanczos*?

10 Recuérdese la frecuencia con que la Iliada refiere expresamente al color del cabello de los héroes, "el rojizo" Archilles" —*Xanczos Achilleus*—, Ayax, Menelao, etc. Me remito a lo dicho en mi libro "Del Derecho Natural de los héroes al de los hombres", Granada, 1981, sobre la relación entre el cabello rubio-rojizo —*Xanczos*— y la capacidad de mando en la sociedad indoeuropea. Expresamente he tratado esta relación en mi ensayo: "Sobre el concepto y origen de la voz sanción", Córdoba, 1982.

11 He tratado sobre la conformación análoga de las señas de identificación personales entre los indoeuropeos en un trabajo enviado hace dos años para el volumen homenaje a los noventa años fecundísimos de don Claudio Sánchez-Albornoz, y que presumo de pronta aparición. En él subrayo la importancia del linaje paterno entre los indoeuropeos españoles y los helenos. Ya lo hice en mi libro "Del Derecho Natural de los héroes al de los hombres", Granada, 1981.

12 La identificación del personaje no queda perfeccionada o completada hasta conocer su procedencia local. Así procedencia patrilineal y procedencia sulariega se complementan para encuadrar al personaje y otorgarle "reconocimiento", es decir "nobleza". SANGRE Y SUELO, según conocida expresión, dan la medida, para esta época histórico-temporal de la sociedad indoeuropea, de la virtualidad social de una persona que aspira —*Hegel dixit*— a ser libre, es decir, que opta a "personaje". En el caso del Cid no puede quedar todo esto más claro. Evóquense las constantes identificaciones en el Poema, y particularmente en momentos álgidos o críticos —"Io so Ruy Díaz, de Vivar Campeador"—, que de sí mismo, como personaje, proclama el héroe castellano. La Historia y la Geografía se unen para calificar, y encuadrar, al *personaje*.

13 Decíamos de la aparente insolencia del pretendiente (vid. nota 6) al exigir o poco menos el perro, el *pirriu*, símbolo del dominio sobre la casa y los campos, y en efecto no es tal insolencia sino buen sentido lo que el pretendiente muestra si examinamos su actitud, en apariencia ávida, bajo la perspectiva de la teoría trifuncionalista de Dumézil, a través de unos párrafos, que vienen cual anillo al dedo para nuestros propósitos, extractados de su obra primo citada (págs. 28-29). En su decurso se detiene Dumézil sobre el tradicional y espinoso tema de las preferencias electivas —es claro como ya vio Scheler que nos definimos por lo que elegimos— para analizar en primer término, y como obertura paradigmática, el prototípico "caso París". Colocado el fatal hijo de Príamo ante la espinosa cuestión de elegir entre tres diosas, evidentes representantes funcionales, París, un pastor no lo olvidemos, elige "mal" y como última consecuencia de tal errada elección se producirá la destrucción de su patria, Troya, y de su familia. Lo cual, por otra parte, nos llevaría a considerar si las tres diosas, y no sólo la convencionalmente adscrita a ella, Venus, aspiran, muy femeninamente, a figurar en cabeza simbólica de tercera función. La leyenda no puede ser más expresiva al respecto. Ahora bien, y volviendo a nuestros pasiegos, no siempre el acosado elector elige "mal", en contra de valores y valoraciones prioritarios por decirlo así, y Dumézil invoca en este paso la autoridad de Gerschel y su recolección de relatos y tradiciones suizas, austriacas y alemanas, en principio no dependientes de la leyenda griega, que suelen mostrar a un joven, se sobreentiende pastor, escogiendo —pero en estos casos "bien"— ante *tres* ofertas netamente funcionales (riqueza, poder, amor, en cualquiera de sus variantes) donde sólo la elección del bien simbolizado de primera función garantiza a quien lo alcance por la justa elección un destino plenamente "bueno".

Pues he aquí como, punto por punto, corresponde esta clarificadora clasificación de Gerschel-Dumézil a nuestro joven

pasiego —con seguridad pastor— que no se conforma con los bienes y símbolos de tercera función —ganados y muchacha— sino que exige el símbolo de la autoridad y del dominio moral sobre la casa, al par que la fidelidad a la misma: el perro, rehusando desdeñosamente los en apariencia apetecibles bienes de tercera función, lo que demuestra su buena casta. Como resultado obtiene el símbolo —y a corto plazo el contenido funcional y ético— de la primera función, además, y ésto por añadidura, también los bienes apetecibles —quien puede lo más puede lo menos—, que van implicados en la tercera función, pues que de la segunda él mismo es el propio representante. ¡¡Cuán admirables conexiones entre todos estos ítems indoeuropeos revela el presente e increíblemente salvado del polvoriento olvido de los siglos, cuento pasiego!! Enésima reproducción tal vez de un tipo de historieta encaminada a glosar, en el mundo cultural de los indoeuropeos, las bondades del reparto trifuncional de la vida social. Sobre ello, la prioridad valorativa y la jerarquización entre las tres funciones por el orden que hoy nos resulta evidente.

14 En el margen de las anteriores reflexiones, y por cerrar una polémica consabida, me permito recordar la profunda aversión que el mundo musulmán ha sentido y siente por el perro —símbolo de fidelidad al *óixos*, así como guardián del fundo y pecunia entre los indoeuropeos—, segundo animal inmundo para ellos después del cerdo y cuyo contacto obliga a cierto tipo de abluciones purificativas. Tampoco pudiera decirse que entre los judíos históricos el fiel cánido haya tenido mucho mejor ambiente. Los audaces propulsores del simpático infundio sobre el origen semítico-religioso de los pasiegos debieran haber tomado en cuenta estos datos —entre otros muchos como su tradicional y notoria afición al manjar tocino, por ejemplo, o su vieja veneración por los robles— antes de propalar, de total buena fe, por supuesto, tan pintoresca hipótesis. Como hemos dicho en el texto volveremos en muy próximo intento, complementario del presente, sobre el respetado y codiciado *pirria* de nuestro inestimable cuento.

"LA MADRE TRAIDORA"
Un raro cuento tradicional en el Estado español

Antonio Lorenzo Vélez

En un reciente viaje realizado en agosto de 1983 por el sur de la provincia de Salamanca (Sierra de Francia) y por el norte de la de Cáceres (comarca de Las Hurdes), tuvimos la oportunidad de recoger romances y cuentos tradicionales, cuyo posterior análisis nos hizo observar la importancia del cuento que vamos a transcribir [1]. En efecto, en el pueblo cacereño de Riomalo de Abajo —límite con la provincia de Salamanca—, don Bartolomé Zancas González, de 58 años, nos narró un cuento que aprendió de su padre y que nos extrañó por su temática. Al comentar con nuestro amigo don Julio Camarena —experto investigador y conocedor de los relatos orales— los resultados de nuestra encuesta, nos señaló la importancia del relato recogido, ya que las muestras de este cuento en el Estado español son muy escasas, como luego veremos. Nuestro interés se vio acrecentado por el tema central de la narración: la madre, como cómplice de la muerte de su hijo. Si bien es frecuente en los relatos orales la figura de la madrastra como enemiga de los hijos de la anterior mujer, no lo es tanto el papel de la madre como instigadora y cómplice en la muerte de su propio hijo. Pero pasemos, sin más dilación, a la transcripción del cuento tal y como nos fue narrado.

«LA MADRE TRAIDORA»

Esto eran unos señores que tenían sólo un hijo, y el padre era cazador. No se dedicaba a otra cosa más que a la caza. Y ya cuando el hombre era bastante viejo —que no podía andar—, cogió al hijo un día —que ya era mayor— y le dijo:

—Mira, vente conmigo que hoy vas a ir donde yo iba siempre de caza, y de aquí en adelante no vas a pasar.

Le llevó donde terminaba el terreno de cacerío y dice:

—Mira, de aquí en adelante no vas a pasar nunca porque hay muchos leones y fieras, y si pasas de aquí pa alante te comen y te matan; así que de aquí pa alante no pases.

Y ya cuando murió su padre, pues un día iba de caza —él siempre iba de caza aonde le decía su padre y se volvía p'atrás. Pero un día dice:

—¡Bah! Yo voy a pasar delante, a ver lo que hay por allí.

Y pasó un poco más adelante y se encontró con una cueva donde divisó que había dos leones pequeños. Y se los cogió y se los llevó a casa, y le dijo a su madre:

—Estos dos leones que traigo me los va usté a cuidar como si serían hijos de la casa, que me tienen que ser muy útiles para mí.

Bueno, pues la madre les echó de comer y se le hizon muy grandes —¡como leones y nada más!—. Cuando ya un día se vio preparao con los dos leones y el caballo, dice:

—¡Ahora ya no hay quien me acometa a mí en nada!

Se cogió y se fue a divisar campos y tierras y todo. Con que ya que iba a la sierra alante —en una montaña—, se vio a un palacio donde habitaba un gigante. Y al llegar donde el gigante cogió —y le daban ideas de matarlo—, pero dice:

—No; matar a un hombre dormido es pecao mortal.

Cogió y le dio así con la escopeta —con los caños de la escopeta—, y se levantó el gigante a matarlo al mozo, pero le echó los dos leones y lo dejaron destrozao. Entonces cogió y le dice:

—¡Trae pa acá las llaves del palacio!

Le cogió las llaves y vio too el palacio como era. Y estaba rodeado de todos los manjares que podía haber en el mundo para comer y beber, y de todas las comodidades. Entonces el gigante se arrecogió en una habitación y él cogió las llaves y le candó la habitación y lo dejó allí y se marchó pa su casa. Y le dijo a su madre:

—Mamá, he visto un palacio con un gigante que le he echao los leones y lo he quedao

destrozao. ¡Eso sí que hay ahí comodidades, manjares y de todo lo que puede haber!

Dice su madre:

—¡Ah, pues vámonos pa allá!

—¡Pues mañana nos vamos!

Coge a su madre, con el caballo y los leones, y se marcharon al palacio del gigante. Entonces él se iba todos los días de caza, y el gigante —como había quedao tan mal— se quejaba, y su madre fue a ver lo que había allí y le dice:

—¿Qué es lo que le pasa a usté, que se está quejando?

—Pues nada, que el otro día vino su hijo por aquí y me echó los leones que trae y me ha quedao destrozao, pero si usté me curase con una medicina que tengo yo ahí, pues sanaría pronto.

—¡Pues eso está hecho!

—Coja usté una botellina que verá usté ahí llena de medicinas y me va a dar por las heridas que me hizo y en seguida voy a sanar.

Conque lo estuvo curando y sanó en seguida. Entonces ya se hizon novios y pretendieron de casarse —y se casaron— y vivían allí ¡pues encantaos de la vida! Pero una vez

el gigante quiso tomar venganza y le dice un día a la mujer:

—¿Sabes lo que vamos a hacer? Que tu hijo nos estorba a nosotros. Tenemos que mandarlo a un sitio donde vaya y no vuelva.

—¿Y cómo vamos a hacer para hacer eso si es el hijo mío, y además con los dos bichos que tiene no hay quien le meta mano?

—No te apures, que ya lo mandaremos donde vaya y no vuelva.

Bueno, pues total, que la convenció. (Ya ves lo que pasa con las mujeres, y encima dicen que quieren mucho a los maridos y a los hijos. ¡Mira que son malas!) Cogió y le dice:

—Mira, le vamos a ir a un palacio que abre las puertas a las doce de la noche y sólo está cinco minutos abierto. Cuanto tarde más allí se queda encantao pa toa su vida, y él se queda allí y nosotros viviremos felices. Tú te vas a hacer la mala. Cuando venga, tú te estás quejando y yo lo mando allí y él ya no vuelve.

Conque cuando llega por la noche de la caza, se estaba su madre en la cama y le dice:

—¿Qué le pasa, madre?

—¡Pues qué me va a pasar! Que me he puesto enferma y si fueras donde te va a mandar el gigante, pues en seguida que sanaba.

—¡Hombre, yo por usté hago lo que sea necesario, y donde quiera que haya ir, voy!

—Pues mira —le dice el gigante— vas a ir a tal sitio, que hay allí un convento. Cuando vayas allí coges y pinchas con la lanza y las puertas se abren. Allí verás un pilar que sale con tres chorros de agua como una fuente. Llévate esta botella, la llenas, y luego te sales y la traes aquí. Cuando le demos con esta agua sanará tu madre.

Pues así lo hizo. Se coge y se va directamente pa allá y se vio un palacio donde habitaba un señor que estaba ciego —era sabio—. Tenía tres hijas que estaban siempre en el balcón, y le dicen a su padre:

—Papá, ahí viene un señor con un caballo y dos perros como si serían dos leones.

—Pues ahora cuando se acerque al palacio le decís que ate el caballo a la puerta y que suba aquí.

Coge el caballo y lo ata a la puerta y dejó los leones junto al caballo y se subió arriba.

—¿Dónde vas, mozo?

—Pues voy a tal sitio que me ha mandao el gigante, que está mi madre enferma y me ha dicho que si voy al palacio junto a lo último de la sierra, que hay un pilar de agua de medicina que sana con aquella agua.

—Sí, el agua es muy buena —le dice el sabio— pero tienes que hacer lo que yo te mande, porque si no allí te quedas encantao. El palacio se abre a las doce, pero sólo está cinco minutos abierto. En cuanto se cierren las puertas te quedas tú encantao con el caballo y los leones y no vuelves a salir más de allí. Haciendo lo que yo te diga, sales.

—¿Y que tengo que hacer?

—Pues mira, cuando llegues allí y a las doce en punto se abra, tienes que llegar antes y tener atao al caballo y a los leones fuera del convento. En vez de llevar la botella que te ha dao —porque igual te tiras diez minutos o quince pa llenarse—, lleva esta jarra y entras corriendo, la llenas y te sales, y afuera a llenar la botella. Cuando vengas, pues te vienes para acá que tenemos que charlar un poco y eso.

Bueno, pues eso hizo. Se fue pa allá y al abrirse las puertas llenó la jarra y afuera llenó la botella.

Le dijo el señor a las hijas:

—Cuando venga el caballero pa acá, el agua que trae se la cambiáis por otra; le dais la que tenemos nosotros a él y la que trae él la quedáis aquí.

Bueno, pues después que comieron y estuvieron allí charlando, le cambiaron el agua las mozas y ya dice:

—Bueno, me voy que ya tengo que ir adonde mi madre.

—Sí, márchate, que ya volverás por aquí otro día.

—Sí, ya volveré con frecuencia.

Se marchó y le dieron el agua a la madre y como no estaba enferma, enseguida sanó.

—¡Ay que ver! —decía el gigante—, mira que tiene poderío este hombre que donde quiera que va, viene. Ahora sí que le vamos a mandar a donde vaya y no vuelva. Mañana te vas a hacer otra vez la mala —le dice a la madre— y cuando venga lo vamos a mandar a donde vaya y no vuelva. Ahí sí que no tiene salvación.

Con que un día vuelve a hacerse la mala y le dice:

—¿Qué es lo que le pasa a mi madre otra vez?

—Pues que ha vuelto a caer enferma —dice el gigante— y si tu fueras a donde yo te dijera, pues sanaba.

—¡Yo voy donde haga falta! Por mi madre corro a donde haga falta.

—Pues vas a ir a tal sitio, a otra montaña a donde habita una fiera. Allí vas a ir y lleva esta lanza que te voy a dar y la fiera, cuando tú llegues a la cueva, se va a venir a ti y cuando abra la boca le picas en el lao derecho, la matas y la abres, la sacas el sebo y la traes pa acá la manteca y con ella le damos y sana tu madre.

—Bueno, pues eso está hecho.

Conque él se cogió el camino e iba por donde siempre, por donde estaba el sabio. Y las chicas, como siempre, estaban en el balcón, le dicen:

—¡Papá, ya viene el caballero del agua del otro día!

—Pues decirle que suba pa acá otra vez, que tengo que charlar con él.

Conque va pa allá y dicen:

—Oiga usté, señor, que ha dicho mi padre que suba.

—Ahora mismo.

Subió pa arriba y dice el sabio:

—¿Dónde vas, caballero?

—Voy a tal sitio, que está mi madre otra vez enferma y me ha mandao el gigante que tengo que traerle la manteca de la fiera que está en la cueva de tal.

—Bueno, eso está bien. Y, ¿qué herramienta llevas pa matarla?

—Pues una lanza que me ha dao el gigante.

—¡A verla! (—o sea, no es que la viera, la tocó el ciego) y dice:

—Eso no vale para nada. Esto cuando le piques se dobla y te traga ati y no vuelves más pa acá. Toma ésta que es de acero puro y cuando llegues donde la fiera, ella va a abrir la boca y tú le picas en el lao izquierdo, le picas el corazón y ya está muerta. Le abres, le sacas el sebo y te vienes otra vez para acá.

Bueno, pues así lo hizo. Se fue a la cueva y salió la fiera con la boca abierta; cogió la lanza, se la mete al lao izquierdo, la mató y le sacó la manteca.

Y el sabio le dijo igual a las mozas:

—Vosotras, cuando venga, yo lo entretengo a hablar conmigo y le cambiáis la manteca que él trae por la que tenemos nosotros, que ésta tiene que servir pa salvarlo a él.

Así hizo, fue para allá y estuvo charlando y luego dice:

—Ya me voy, que tengo que ir a curar a mi madre.

—Pues márchate. Pero mira, antes te voy a decir la última solución que vas a tener: tu madre no está enferma, que la hace poner enferma el gigante y a ti te va a matar.

—Y, ¿cómo me va a matar a mí, si yo con los leones no hay quien me meta mano?

—Pues con los leones y sin ellos te van a matar, por engaño. Pero cuando te maten les dices que todos los cachos que hagan de tu cuerpo lo echen en un saco y que te echen por las montañas y que te coman las fieras. Ahora vas a dejar el caballo que tú traes aquí y te llevas el mío, que éste como ya sabe el camino viene aquí y el tuyo se queda aquí y te llevas el mío.

Pues así lo hizo, cogió el caballo del sabio y se fue a casa y le dio la manteca, pero como no estaba enferma la madre, pues enseguida que sanó (bueno, eso es un cuento, pero podía ser en el caso que hubiera sido verdad, pero no lo es).

Entonces un día le dice el gigante a la madre:

—A éste no lo matamos ya de ninguna forma, de no hacer una operación que vamos a hacer. Te haces otra vez la mala y yo le digo que te da asco de ver comer los leones y que hay que encerrarlos mientras comemos. Y él se lo va a creer y cuando ya los haya encerrao yo me encargo de matarlo. Es la única solución de matarlo. Si no, no hay forma de matar a este tío.

Pues así lo hizo. Viene el hijo un día de la cacería y se estaba quejando otra vez su madre, y dice:

—¿Qué le pasa a mi madre?

—Pues que otra vez está enferma.

—¿Y por qué está enferma tanto?

—Porque es que dice que le da asco de ver comer a los leones y a caído enferma por eso.

—Pues eso tiene buena solución: los encerramos mientras comemos.

Conque encierran los leones en una habitación que le dijo el gigante y cuando los encerró se le tiró encima y lo mató. Entonces cuando estaba con las ansias de la muerte dice:

—Lo primero que vos ruego es que cuando me hayáis matao y me hagáis hecho pedazos, me metáis en un saco, me lo prendéis al caballo y que me coman por ahí las fieras y los bichos. No quiero que me enterréis.

—Pues mejor para nosotros —dice el gigante—.

Y así lo hizo. Lo ataron encima del caballo con el saco atado y lo echaron por la montaña. El caballo, como era del sabio, se fue al palacio. Cuando ya le vieron venir las señoritas por allá, le dicen:

—Papá, el caballo que llevó el caballero viene con un saco encima por tal sitio.

—Pues abrirle las puertas, que entre pa adentro y el saco me lo subís aquí arriba a onde estoy yo con lo que traiga.

Cuando el caballo llegó, ya tenía las puertas abiertas. Entró dentro, cogieron el saco y lo subieron arriba. Entonces dice el sabio:

—Saliros las tres un momento afuera y luego volvéis a entrar.

Cogió el sabio, desató el saco y llenó una artesa que tenía allí, como un baño, y echó los pedazos que llevaba hechos del mozo y llamó a la mayor:

—¡Entra tú pa dentro!

—¿Qué es lo que desea, papá?

—Nada, más que ¿te quieres casar con esta carne ?

—¡Usté está loco, yo con esa carne! ¿Quién se va a casar con una poca de carne?

—¡Bueno, bueno, si no quieres, salte de ahí!

Conque llamó a la mediana:

—Y tú, ¿te quieres casar con esta carne?

—¡Uste está loco!, ¿cómo me voy a casar yo con esa carne?

—Bueno, bueno, si no quieres, salte de aquí —le dijo el padre—.

Conque llamó a la más pequeña y dice:

—¿Y tú?, ¿te quieres casar con esta carne?

—Sí, y ¿qué tengo que hacer para eso?

—Pues te lo voy a decir lo que tienes que hacer: coges y la extiendes en la bañera. Si esta pieza lo corresponde al brazo, se la pones al brazo; si otra le corresponde al muslo, se la pones al muslo; si la otra le corresponde a la espalda, se la pones a la espalda y «si bien lo dejas, bien lo encontrarás».

Conque la chica lo fue uniéndolo pieza por pieza, según lo había hecho pedazos y cuando ya lo tenía formao le dice:

—¡Papá, ya lo tengo formao!

—Pues ahora le vas a dar con el agua que trajo por todas las heridas, bien dao con el agua y le vas a dar con la manteca, bien frotao todas las heridas y lo dejas. Cuando ya lo tengas preparao con el agua y la manteca lo dejas.

Conque ya lo dio con las dos cosas y dice:

—¡Ya acabé, papá!

—Pues ya lo puedes dejar. A las veinticuatro horas vienes aquí.

Y volvió la chica y dice:

—¿Qué tengo que hacer ahora?

—Pues lo mismo que ayer, le vuelves a dar con el agua y la manteca, que a los tres días envivece.

Así fue. A los tres días fue la chica y le dice:

—Papá, ¿sabe usté que ya se mueve la carne?

—Pues eso es porque está enviveciendo.

A los tres días se puso de pie de un salto el mozo y dice:

—¿Dónde he estao yo?

—Pues has estao —le dice el sabio— hecho cachos y ahora ya estás hecho un hombre otra vez.

—Pero, ¿qué es lo que han hecho de mí?

—De ti han hecho que estabas matao y te han hechos cachos y vinistes aquí en un saco y ahora ya estás compuesto y hecho un hombre como antes.

—Y ahora, ¿qué quieres que hagamos? —dice el ciego—.

—Pues yo lo que quiero es tomar venganza. Quiero hacer lo que hizon conmigo: matar al gigante y matar a mi madre.

—¡Hombre!, que tu madre no tiene la culpa de que te matara el gigante!

—Tan cómplice fue ella como él. Así que a los dos quiero matarlos.

—Pues mira, de la forma que los vas a matar te voy a decir lo que tienes que hacer: lo primero, no dejarte ver, porque si te dejas ver entonces sí que te matan y ya no vuelves más. Te tienes que ir por la parte de atrás del castillo y allí tienen a los leones metidos en una habitación. Vas a llevar tres panes calaos en vino y se los echas por la ventana a que lo coman, porque si les abres la habitación, con el hambre que tienen, te devoran a ti mismo ellos. Después que se hayan comido los tres panes en vino, les abres las puertas y ya vas a donde ellos, que ellos estarán comiendo un guisao de carne y en la última tajada estarán porfiaos: que la como el uno, que la coma el otro! Cuando ya estés con los leones allí, toma cinco alfileres —le dio cinco alfileres— y le clavas el primero en el dedo gordo y le dices que te saque los ojos del sabio fulano de tal, que le sacaron en tal día y en tal año; y te van a sacar unos de perro. Entonces le clavas otro alfiler en el otro dedo y te va a sacar unos castaños, azules, en fin... de perros, gatos... —los míos son negros—, y a la última dejas el dedo corazón sin pinchar. La última se la clavas allí y cuando le hayas clavao la última, te echas fuera porque prende a arder el castillo y se quema todo —todo queda hecho en cenizas—. Al caballo no lo puedes coger porque se va a hacer cenizas con el castillo, así que tú te echas fuera con los leones y ya te vienes pa acá.

Así lo hizo. Cogió y le echó los panes calaos en vino a los leones. Y después que los alimentó les abrió las puertas y se fue ande el gigante y la madre.

—¡Hola, ya está aquí el que matasteis! (se quedaron los dos blancos como esa pared) y ahora, ¿qué queréis que haga con vosotros?

—Pues, lo que te convenga —le dice el gigante—, porque ya no podemos hacer más contigo.

—Pues yo quiero hacer lo que habéis hecho vosotros conmigo, pero para que veais que soy más bueno que vosotros, na más que os pido que me deis los ojos del sabio fulano de tal, de tal sitio.

—¡Ah!, ese es el que te ha salvao a ti —dice el gigante—. ¡Si lo sé, no hubiera comido más pan!

Coge y le pinchó el alfiler y le saca los ojos de un perro, y dice:

—No, estos no son los ojos del sabio, a buscarlos!

Le clava la otra, cuando le trae los de un gato.

—¡No, estos no son, que los suyos son negros!

Y la última se la clavó en el dedo corazón —cuando ya tenía los ojos del sabio— y se echó fuera y arrancó a arder el convento y se quemó todo y él se fue con los leones y el caballo detrás de él a allá, y se casó con la hija más pequeña que tenía el sabio. Y vivieron felices y a nosotros nos dieron con los huesos en las narices.

De este cuento —comenta el ilustre investigador Stith Thompson[2]—, existen numerosas versiones registradas en los países bálticos, Rusia y los Balcanes (particularmente en Rumanía, donde Schullerus anota veintidós versiones). Asimismo es conocido en Africa del Norte, Brasil y en el cercano oriente, siendo raro en la Europa occidental. Thompson asigna al cuento de *«la madre traidora»* (el lo llama *«el príncipe y los brazales»*), el número 590 de su tipología (T. 590), y señala su similitud con el tipo 315 (T. 315) conocido por *«la hermana infiel»*.

Para poder establecer las oportunas correspondencias entre la tipología del investigador norteamericano con nuestro texto del norte de Cáceres, vamos a exponer el resumen que propone en su obra *«El Cuento folklórico»*. En la página 161 dice, respecto a la *«hermana infiel»* (T. 315):

Un hermano y una hermana han sido prometidos a un espíritu del agua (a algún otro tipo de monstruo), después que entran al servicio del monstruo, la hermana se casa con él y complota contra su hermano.

Por su parte, el argumento de *«el Príncipe y los brazales»* o, más genéricamente, *«la madre traidora»* (T. 590), es el siguiente:

Un muchacho que viaja con su madre, encuentra un brazal (o un cinturón azul) que le da fuerza sobrenatural. Encuentran hospedaje donde un gigante, que persuade a la madre a casarse con él. Más tarde la madre se une al gigante para tramar contra el muchacho. Ya sea el oponente del joven su madre o su hermana, se hace una serie de atentados contra su vida. Debido a su fuerza, vence al gigante. La madre o la hermana fingen estar

enfermas y envían al muchacho en busca de leche de leona. Debido a su fuerza logra no sólo conseguir la leche, sino traer a los leones y soltarlos contra el gigante. Asimismo, lo envían a buscar unas manzanas mágicas que crecen en el jardín del hermano del gigante. Estas manzanas le darán sueño para que los hermanos puedan matarlo, pero los leones lo protegen. Al despertarse de su sueño mágico, rescata a una princesa del castillo del gigante, se casa con ella y viven en el castillo hasta que ella va donde su padre, un lejano rey. El regresa donde su madre y ella lo engaña diciéndole el secreto de su fuerza. Le roba el cinturón, ciega al muchacho y lo deja al garete en un bote. De este peligro lo rescatan los leones, que le devuelven la vista con agua mágica que le han visto usar a animales con este fin. Con el tiempo recobra su cinturón, se venga y trae de nuevo a su esposa.

Como podemos observar, la narración que presentamos pertenece al T. 590 de la clasificación de Aarne-Thompson. En la tradición oral española solamente se hallan documentados —que sepamos— los siguientes textos (en su mayoría relacionados con *«la hermana infiel»*) :

— Una versión titulada *«Hierro, Plomo y Acero»*, recogida en el pueblo pacense de Alanje por Sergio Hernández de Soto, que incluye el tema de la *«hermana infiel» seguido de «el dragón asesino»* (T. 300), lo que es frecuente en las versiones de la Europa Oriental. Es el cuento XXI de sus *«Cuentos populares de Extremadura»*. Biblioteca de Tradiciones Populares Españolas, Tomo X, pp. 249-257. Madrid, 1886.

— Versión titulada: *«La serpiente de siete cabezas»*, recogida por doña Cipriana Alvarez Durán —madre de Demófilo— e incluida en *«El folk-Lore Andaluz»*, dirigido por Machado y Alvarez; pp. 357-361, Colección Alatar. Madrid, 1981 (reedición de la sevillana de 1882-83). Esta versión presenta alguno de los motivos de *«la madre traidora»* y concluye con *«el dragón asesino»*.

— *«Cuento del gigante»*. Recogido por Julio Camarena Laucirica en Albacete y publicado en *«Narria»* [3]. Pertenece claramente al tipo 590.

— Dos versiones inéditas, recogidas —como la anterior— por Julio Camarena. Una en Tomelloso: *«la venta de las tres mujeres»* y otra en el partido judicial de Infantes: *«La fuente de Hungría»*. Los dos relatos pertenecen a la provincia de Ciudad Real.

— Algunos elementos de la *«hermana traidora»* aparecen en el cuento 157 de la colección de Espinosa [4].

Hasta aquí las versiones registradas en el Estado español. Omitimos los relatos que, sobre el tema, se encuentran documentados en América Latina, así como las versiones brasileñas y portuguesas.

Tanto en el tipo 315 como en el 590 se observan una serie de elementos comunes, lo que en principio hace difícil discernir si se tratan de un mismo tipo de cuento, con las consabidas variantes de la hermana o la madre traidora o, por el contrario, se tratan de narraciones diferentes con elementos comunes. No obstante, algunos elementos suelen aparecer en ambos relatos. En efecto, en la *«Venta de las tres mujeres»* el objeto mágico es una espada que el héroe logra arrancar de una roca —a semejanza de *«Excalibur»* en la leyenda artúrica—; en nuestra versión, son los perros los que le ayudan a vencer al gigante. Igualmente es significativo el motivo del ciego con las tres hijas, elemento constante en el tipo 590, que aconsejan al héroe en el cumplimiento de las tareas difíciles que le han sido encomendadas por el gigante para «curar» a la madre. En resumen: a pesar de la existencia de algunos elementos comunes en los tipos que comentamos y teniendo a la vista las escasas narraciones documentadas en el Estado español, parecen tratarse de dos tipos diferentes de cuentos, al menos en el Estado español —aunque con elementos comunes—, y ello por varias razones:

— En el tipo 315 se deja ciego al héroe; en el 590, en cambio, se le descuartiza.

— En el tipo 315 suelen ser animales agra-

decidos los que curan la ceguera del héroe; en el tipo 590, por el contrario, son los objetos sustraídos previamente al héroe (el agua vital, la manteca...) los que posibilitan la resurrección del protagonista.

— En el tipo 315 suele desarrollarse habitualmente el episodio del «vencedor del dragón» (tipo 300), lo que no ocurre en el tipo 590.

Respecto a los motivos folklóricos que aparecen en nuestra versión son ampliamente conocidos en otras narraciones: la resurrección por ordenación de miembros (E. 30); con la intervención del agua de la vida (E. 80); la ceguera del sabio, que representa el mundo de la videncia —recordemos los ejemplos de los profetas y patriarcas como Tiresías, Jacob, Isaac..., etc.—.

Por otra parte, sabemos que una de las formas de la muerte temporal consistía en descuartizar el cuerpo o cortarlo en pedazos. Este hecho tiene una gran importancia en muchas religiones y mitos, así como en el cuento maravilloso. El hecho de que el descuartizado siempre vuelva a la vida, indica el carácter temporal de la muerte, ya que dotaba de un poder rejuvenecedor así como potenciaba la creación de un hombre nuevo. Lejos de intentar hacer un análisis de los motivos que aparecen en los tipos que hemos comentado, creemos que la versión presentada contribuye a esclarecer, al menos en parte, el todavía oscuro campo de los cuentos de tradición oral conservados en el Estado español.

---

1 La versión fue registrada juntamente con Paloma Esteban.

2 THOMPSON, Stith: *"El cuento Folklórico"*. *Universidad* Central de Venezuela, 1972 (pp. 161 y ss.).

3 *"Narria"* núm. 27 (provincia de Albacete). Universidad Autónoma de Madrid, 1982 (pp. 31-33).

4 Es el titulado "Dos almas en pena" (pp. 391-397). *"Cuentos Populares Españoles"*. ESPINOSA, Aurelio M. C.S.I.C.; Madrid, 1946 (Tomo I).

Gerifaltes extremeños
El eminente folklorista Manuel García Matos

Valeriano Gutiérrez Macías

Manuel García Matos fue una de las personalidades más destacadas de Extremadura y de España en el campo del folklore y la musicología. Nosotros lo incluimos, por su importancia extraordinaria, entre los gerifaltes extremeños. Aunque no pretendemos descubrirle a los lectores, sí nos consideramos en la obligación de recordar su ínclita figura y los hitos principales de su existencia, refiriéndonos con toda concreción a su obra imperecedera.

La actualidad de García Matos la apoyamos en la reciente aparición de su "Cancionero".

Nace en la bella ciudad de Plasencia el día 4 de enero de 1912, y efectúa su formación musical con Joaquín Sánchez Ruiz, Maestro de Capilla de la catedral de dicha ciudad. A los dieciocho años de edad funda en ésta, y dirige, la MASA CORAL PLACENTINA, constituida por ochenta voces mixtas. Casi simultáneamente inicia sus viajes a las zonas rurales, pueblos y aldeas del norte de la Alta Extremadura, con el objeto de buscar y recoger el folklore musical y poético de tales zonas, las que, hasta entonces, nadie había explorado en ese sentido.

El trabajo lo lleva a efecto en las Escuelas Nacionales, donde reúne a los conocedores del material folklorístico. Ante la importancia de la riqueza de la documentación lograda en dichos viajes, persevera en ellos, continuándolos, al tiempo que comienza a elaborar el documental con vistas a su posible publicación. Y con destino a la agrupación artística local, ya citada, crea un repertorio coral de canciones seleccionadas entre las que va recogiendo y que él mismo armoniza. Transforma entonces dicha agrupación artística en coros folklóricos, *los que, bajo el nombre de COROS EXTREMEÑOS, han sobrevivido hasta los actuales días y llegado a cosechar importantes premios nacionales, por sus magníficas actuaciones en la más varia geografía.*

Orientando decididamente sus actividades profesionales hacia la investigación del folklore musical, el año 1941 se traslada a Madrid, la villa y Corte, donde dedica su tiempo, fundamentalmente, a profundizar en el estudio de tal ciencia en las obras y textos que, relativos a ésta, puede hallar en las principales bibliotecas de la capital. A la vez, en el Real Conservatorio de Música presta su ayuda como profesor auxiliar al catedrático de Folklore del mismo P. Nemesio Otaño, director que es también. García Matos es llamado para colaborar al crearse dentro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas el Instituto Español de Musicología, colaboración que ejerció hasta la década de los setenta.

En 1945 obtiene el PRIMER PREMIO NACIONAL DE FOLKLORE en concurso abierto por la Vicesecretaría de Educación Popular del Ministerio de Cultura.

El año 1951, y por jubilación del P. Nemesio Otaño, es nombrado oficialmente catedrático interino de Folklore del Real Conservatorio de Música de Madrid.

En 1958 obtiene por oposición la Cátedra de Folklore de dicho Real Conservatorio de Música, que interinamente desempeñaba desde 1951 y que ocupó hasta su fallecimiento.

En enero de 1966 es requerido por el director general de Bellas Artes para proponerle ser director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, proposición que declina por hallarse en tales fechas siguiendo un régimen de curación de una dolencia física que le aquejaba.

En el mes de septiembre de 1968, la dirección de la Real Academia Superior de Arte Dramático y Danza de Madrid, le pide que se encargue interinamente de la Cátedra, recién establecida en el centro, de Historia del Folklore y de la Danza, propuesta que aceptó, regentándola hasta el año 1970.

En 1955, la Delegación Nacional de Cultura de la Sección Femenina del Movimiento le confía la empresa de hallar un sistema adecuado para escribir o coreografiar las danzas populares de España, y, tras conseguirlo, da comienzo a la realización práctica de tal escritura y publicación, por regiones, de la misma. Idea el distinguido placentino un sistema original y empieza a coreografiar con él la danza folklórica española. Independientemente de este perfil biográfico, se registran las publicaciones hasta ahora efectuadas.

En octubre del mismo año, 1955, la firma "Hispavox", de discos, le confía la dirección y realización de una obra discográfica que, auspiciada por el Consejo Internacional de la Música (UNESCO), recoja en amplia selección antológica, e interpretada por las gentes mismas de los medios populares y aldeanos, los más característicos y significativos cantos y músicas que en el folklore de las regiones españolas se hallan. Con muy escasa diferencia de tiempo, le es propuesto el mismo encargo por las casas "Philips" y "La Voz de su Amo". Acogióse a "Hispavox" y comenzó en seguida la tarea. El año 1960 ve la luz la Antología Primera.

En diciembre de 1964, la Junta Directiva de la Sección Musical de la Sociedad General de Autores de España, acuerda nombrarle asesor de la misma para "la revisión de los fichajes que contengan temas musicales de carácter popular o folklórico no identificados". Cumplió su misión con toda su vocación.

En enero de 1967, García Matos fue nombrado asesor nacional de música y folklore de la Sección Femenina del Movimiento, asesoría que, en el año 1970, se vio precisado a abandonar por carecer del tiempo necesario para atenderla con la debida eficacia y por el alto sentido de la responsabilidad que poseía.

En junio de 1968, la Universidad de Puerto Rico, deseando fundar dentro de su Centro de Investigaciones Sociales, de la Facultad de Ciencias, una "Sección de Investigaciones del Folklore Portorriqueño", le propone que acepte el encargo de acudir a la isla a "preparar y formar" al grupo de profesores designados para llevar tal sección y en ella trabajar. Aceptado que hubo la propuesta, dióle cumplimiento el verano de aquel mismo año.

Bien podría decirse que García Matos, a lo largo de una gran parte de los años que van de 1942 a 1967, no cesó en la labor ilusionada de salir a las provincias de España e investigar y recorrer la canción y músicas populares. Llevó a cabo esos trabajos visitando absolutamente todas las regiones españolas, incluidas, claro es, las Islas Baleares y las Canarias.

El total de documentos musicales recolectados, con sus textos poéticos correspondientes, hasta la fecha, pasa de diez mil, los que, publicados un día en selección de los más destacados y significantes, llenarán veinticuatro o veintiséis volúmenes de más de doscientas sesenta páginas cada uno. Actualmente obra ese documental repartido entre los archivos del Instituto Español de Musicología, y los de "Hispavox" y en los propios del autor.

También, durante los años mencionados, el prestigioso investigador pronunció conferencias sobre el folklore musical en colegios y centros culturales de diversas ciudades de España, incluidas las de Madrid y Barcelona.

Asimismo actuó de presidente de jurados y en casos, además, como consejero, en concursos internacionales y nacionales de folklore y danzas folklóricas verificados en España.

Participó en congresos de folklore y otros, llevando a ellos, casi siempre, diversas comunicaciones o ponencias o estudios relativos a los temas propuestos.

Por iniciativa suya, en 1952 y del 22 al 29 de junio, se celebró en Palma de Mallorca el primer congreso internacional de folklore habido en España. Intervino activamente en su organización, inaugurando la sesión de apertura.

No pocos títulos y nombramientos aureolaban la vida artística del profesor García Matos.

En 1944 es nombrado miembro correspondiente de la Sociedad Folklórica de México. En 1951 le es otorgado el título de socio de número de la Asociación Española de Etnología y Folklore. En 1955 le es concedido el título de Miembro Numerario del Instituto de Estudios Madrileños.

En 1961 es nombrado Miembro del Executive board *del International Folk Music Council de Londres.*

También, en 1961, es nombrado miembro de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos, del "Centro Cultural Jerezano".

En 1963 es nombrado miembro de la comisión española del Comité Internacional de la Música en la UNESCO.

En 1964, el ministro de Educación del Japón otorga el Disco de Oro a la "Antología del folklore musical de España" (volumen I), realizada por M. García Matos y que, en dicha nación, fue editada en aquel mismo año por la firma "Nippon Columbia, Co. Ltd.".

En 1968 es nombrado consejero del Centro de Estudios de Música Andaluza y del Flamenco, bajo el patrocinio de la UNESCO (Madrid).

En 1969 es nombrado asesor de la Sección de Investigaciones del Folklore Portorriqueño, de la Universidad de Puerto Rico.

El mismo año 1969 es nombrado miembro del Consejo Asesor de la Música (Orden Ministerial de 13 de mayo).

El 3 de marzo de 1972 es designado miembro del Jurado Calificador del Departamento de Música para las convocatorias de estudios científicos y técnicos en España y en el extranjero, de la fundación "Juan March".

García Matos falleció en Madrid el 26 de agosto de 1974.

Cuando la muerte le sorprendió tenía entre sus manos varios trabajos de investigación; entre ellos, el "Estudio y análisis de toda la obra de Manuel de Falla", que ya había publicado algunos trabajos. Asimismo preparaba para su publicación un interesante estudio sobre algunos instrumentos musicales populares, de los que también hay ya algunos publicados.

Sentía una inmensa pasión por la investigación de todo lo popular, que, unida a su gran capacidad de trabajo, le procuraba un inmenso caudal de notas y datos para sus futuros y próximos trabajos si la terrible Parca no le hubiera llegado tan prematuramente. Su desaparición constituyó una pérdida irreparable para Extremadura y España.

Como colofón de este ensayo, incluimos el epílogo de un trabajo publicado en la "Revista de Ideas Estéticas", núm. 126, Madrid, 1974. Título: "Un insigne folklorista español: Manuel García Matos", debido a don José Subirá, académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la actualidad ya fallecido. Dice así:

"Para finalizar esta biografía, trazaré sintéticamente el perfil humano de tan eminente personalidad. Creo que a tan eminente folklorista ningún otro amigo le conoció tan a fondo como yo mismo, pues desde que le traté se entabló una amistad que sería fraternal muy pronto. Durante muchísimos años su visita de los viernes a mi hogar constituía un inolvidable encanto, y tanto por parte de él como mía, resultaban imprescindibles, interrumpiéndolas únicamente las vacaciones estivales, aprovechadas por él para reanudar sus correrías folklóricas a través de todo el país, y por mí, para tejer trabajos musicológicos en la paz campestre de Las Planas de Vallvidrera, frente a la bella mole monstserratina. Y al meditar ahora sobre lo muchísimo que aquel hombre valía, puedo resumirlo en siete preciosas cualidades cuyo conjunto forma un perfil humano verdaderamente ejemplar: idealismo, ingenio, sabiduría, nobleza, bondad, sinceridad y sencillez. Reunidas en un solo individuo, todas ellas forman el más perfecto retrato psicológico del inolvidable amigo don Manuel García Matos."

BIBLIOGRAFIA

Libros y estudios monográficos

LIRICA POPULAR DE LA ALTA EXTREMADURA, Unión Musical Española (Madrid, 1944).

CANCIONERO MUSICAL DE LA PROVINCIA DE MADRID, 3 volúmenes, Instituto Español de Musicología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Barcelona-Madrid, 1951, 1952 y 1960, respectivamente).

DANZAS POPULARES DE ESPAÑA. *Castilla la Nueva, I*, Sección Femenina del Movimiento (Madrid, 1957).

DANZAS POPULARES DE ESPAÑA, *Extremadura, I*, Sec. Fem. del Movto. (Madrid, 1964).

DANZAS POPULARES DE ESPAÑA, *Andalucía I*, Sección Femenina del Movto.

CURIOSA HISTORIA DEL TORO DE SAN MARCOS EN UN PUEBLO DE LA ALTA EXTREMADURA, en "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares", Consejo

Superior de Inv. Cient., Tomo IV, Cuaderno 4.º (Madrid, 1948).

CANTE FLAMENCO. ALGUNOS DE SUS PRESUNTOS ORIGENES, en "Anuario Musical", Inst. Esp. de Mus., vol. V (Barcelona, 1950).

CATALOGO DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES IGORROTES CONSERVADOS EN EL MUSEO ETNOLOGICO DE MADRID —con la colaboración de M. Schneider—, en "Revista de Antropología y Etnología", Instituto Bernardino de Sahagún, del Cons. Sup. de Inv. Cient., IV (Madrid, 1951).

FOLKLORE EN FALLA, en "Música", Revista trimestral de los conservatorios españoles, vol. 3-4 (Madrid, 1953).

FOLKLORE EN FALLA, II, en "Música", Id. íd., vol. 6 (Madrid, 1953).

STRUMENTI MUSICALI FOLKLORISTICI DI IBIZA. *Gli aerofoni melodici*, en "Atti del Congreso Internazionale di Musica Mediterranea e del Convegno dei Bibliotecari Musicali" (Palermo, 26-30 Giugno 1954).

INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLORICOS DE ESPAÑA, *I: Las "xeremies" de la isla de Ibiza*, en "Anuario Musical", Inst. Esp. de Mus., vol. IX (Barcelona, 1954).

EL FOLKLORE EN LA "SUITE ESPAÑOLA" DE PEREZ CASAS", en "Música", Rev. trim. de los cons. esp., vol. 14 (Madrid, 1955).

BREVE APUNTE SOBRE LA CANCION POPULAR RELIGIOSA, en "V Congreso Nacional de Música Sagrada" celebrado en Madrid del 18 al 22 de noviembre de 1954. CRONICA (Madrid, 1956).

INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLORICOS DE ESPAÑA, II: *La "gaita" de la sierra de Madrid*. III: *La "alboka" vasca*, en "Anuario Musical", Inst. Esp. de Mus., vol. XI (Barcelona, 1956).

BOSQUEJO HISTORICO DEL CANTE FLAMENCO. Libro que acompaña la serie de dos discos L.P. "Hispavox" titulada "Una historia del cante flamenco" (Madrid, 1958).

MUSICA Y DANZA POPULAR. Opúsculo que, entre los que bajo el título general "España es así", publicó la *Comisión Interministerial para organizar la participación de España en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas* (Madrid, 1958). Se editó en castellano, francés e inglés.

SOBRE ALGUNOS RITMOS DE NUESTRO FOLKLORE MUSICAL, en "Anuario Musical", Inst. Esp. de Mus., vols. XV y XVI (Barcelona, 1960 y 1961).

VIEJAS CANCIONES Y MELODIAS EN LA MUSICA INSTRUMENTAL POPULAR DE LAS DANZAS PROCESIONALES PRACTICADAS AUN EN ESPAÑA, en "Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés", vol. I (Barcelona, 1958-61).

INSTRUMENTOS MUSICALES FOLKLORICOS DE ESPAÑA, *I bis: Las "xeremies" de la isla de Ibiza*, en "Anuario Musical", Inst. Esp. de Mus., vol. XIV (Barcelona, 1959).

LA CANCION POPULAR ESPAÑOLA. Descripción y comentarios de la misma en libro que acompaña la colección discográfica "Hispavox" del mismo autor, "Antología del Folklore Musical de España" (Madrid, 1960).

PERVIVENCIAS EN LA TRADICION ACTUAL DE CANCIONES POPULARES RECOGIDAS EN EL SIGLO XVI POR SALINAS EN SU TRATADO "DE MUSICA LIBRI SEPTEM", en "Anuario Musical", Inst. Esp. de Mus., vol. XVIII, 1963. En homenaje al Excmo. Sr. D. José Subirá Puig en su 80 aniversario (Barcelona, 1965).

PARALELISMOS RITMICOS DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA CON EL DE OTRAS REGIONES DE LA EUROPA SUDORIENTAL Y ASIATICA. En la obra miscelánea que en el homenaje al Dr. Marius Schneider se imprime actualmente en Ratisbona (Alemania).

EL FOLKLORE EN "LA VIDA BREVE" DE MANUEL DE FALLA. En prensa, "Anuario Musical", del Inst. Esp. de Mus.

INTRODUCCION A LA INVESTIGACION DE ORIGENES DEL CANTE FLAMENCO, en "Actas de la REUNION INTERNACIONAL DE ESTUDIOS SOBRE LOS ORIGENES DEL FLAMENCO". Bajo el patrocinio de la UNESCO (Madrid, 18-20 de junio, 1969). Ediciones en castellano y francés.

ALGUNAS CONSIDERACIONES UTILES PARA LA INVESTIGACION DE LAS DANZAS *DE PALOS* Y *DE ESPADAS*. Estudio ofrecido en el "Congreso Internacional de Folklore" celebrado en Palma de Mallorca del 2º al 29 de junio de 1952. Es trabajo inédito.

CANCIONERO POPULAR DE LA PROVINCIA DE CACERES (Lírica Popular de la Alta Extremadura, vol. II). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Inst. Esp. de Mus., Consejería de Cultura de la Junta Regional de Extremadura, Excma. Diputación de Cáceres, Excmo. Ayuntamiento de Plasencia (Cáceres). Barcelona, 1982.

Cabe también consignar aquí que colaboró en diversas revistas, haciendo en ellas artículos de crítica y recensiones de obras de otros autores.

DISCOGRAFIA. En la marca "Hispavox" todas ellas.

ANTOLOGIA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA, bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música (UNESCO. Interpretada por el pueblo español. "Primera Selección". 4 discos L.P. (Madrid, 1960).

ANTOLOGIA DEL FOLKORE MUSICAL DE ESPAÑA, íd. íd. "Segunda Selección". 4 discos L.P. (Madrid, 1971).

MAGNA ANTOLOGIA DEL FOLKLORE MUSICAL DE ESPAÑA, bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música (UNESCO. Interpretada por el pueblo español. 17 discos L.P. (Madrid, 1980). "Fue galardonada con el *Primer Premio* concedido por el Ministerio de Cultura a la obra más destacada de Música Popular Española" (Madrid, 1980).

BAILES FOLKLORICOS DE ESPAÑA. 30 cm. L.P.

JOTAS DE ARAGON Y NAVARRA. 30 cm. L.P.

CANCIONERO FOLKLORICO DE LAS ISLAS CANARIAS. 30 cm. L.P.

CANCIONERO FOLKLORICO DE CASTILLA LA VIEJA. 30 cm. L.P.

CANCIONERO FOLKLORICO DE MURCIA. 30 cm. L.P.

CANCIONES DE LA MADRE ESPAÑOLA. 45/EP.

SUITE DE FANDANGOS. 45/EP.

CANCIONERILLO FOLKLORICO DE VALENCIA. 45/EP.

CANCIONERILLO FOLKLORICO DE CATALUÑA. 45/EP.

CANCIONERILLO FOLKLORICO DE SANTANDER. 45/EP.

CANCIONERILLO FOLKLORICO DE ASTURIAS. 45/EP.

CANCIONERILLO FOLKLORICO DE GALICIA. 45/EP.

CANCIONERILLO FOLKLORICO VASCO. 45/EP.

VILLANCICOS POPULARES ESPAÑOLES. 45/EP. 2 vols.

BAILES FOLKLORICOS SEGOVIANOS. 45/EP.

VILLANCICOS MURCIANOS. 45/EP.

La ANTOLOGIA MUSICAL DE ESPAÑA ha sido publicada, también, en Estados Unidos, Firma, *Monitor* y Firma *Everest Records*.

Japón, Firma *Nippon Columbia*, Co. Ltd.

México, Firma *Gamma*.

Asimismo se han publicado otros discos de los reseñados en México, Firma *Gamma*.—República Argentina, Firma *Sicamericana*.—Venezuela, Firma *Discoteca*. Chile, Firmas *Radio Corp* y *Asfona M. R.*

EL JUGADOR

Era un matrimonio que tenía un hijo solo, y tenía el vicio del juego. Un día se le apareció un señor que le dijo:

"Toma esta baraja y siempre jugarás con ella y en el mismo sitio".

El joven así lo hizo, jugó y ganó muchísimo y entonces vio otra vez al mismo señor, que en esta ocasión le dijo que tenía que dejar a sus padres y marcharse al palacio de "ir y nunca volverás". Ese señor era el diablo que se disfrazó de gran señor.

El joven le dijo a su madre que se iba de casa, y la madre toda angustiada no dejó de decirle cosas para convencerle, pero el joven tenía que hacer caso a aquel señor. La madre, por más cosas que le dijo no le pudo convencer, y le preparó entonces comida para unos días y el joven se puso en camino.

Después de andar y andar, se encontró con un río muy grande, muy grande, al verle se asustó, pensó que era imposible cruzarle, pero enseguida una nutria salió del agua, se montó en ella y pasó el río. El joven se puso muy contento porque aquella difícil prueba ya la había solucionado; siguió andando y vio otro río, en el que se estaban bañando tres señoritas, el joven vio que habían dejado la ropa allí las tres, pues las tres eran hermanas, y además hijas del diablo; una era buena y las otras dos eran muy malas, el joven cogió la ropa de una de las jóvenes. La ropa que cogió era de la joven buena. Al poco tiempo la joven buena salió del agua, fue a coger su ropa y no estaba; entonces empezó a gritar y llorar. El joven que estaba allí escondido la dijo que lo tenía él, que no llorara. La joven se vistió y después, como era tan buena no se había enfadado con el joven. Le preguntó, qué es lo que hacía allí.

El joven la contó todo lo que le había pasado desde que se le presentó aquel señor tan elegante. Entonces la joven, que se llamaba Mari Flor, le dijo: "Yo te ayudaré en todo pero no tienes que decir nada a nadie. Nosotras tres somos hermanas y el diablo es mi padre, por eso vivimos en el palacio de "ir y nunca volverás".

Llegó el joven al palacio y enseguida salió el diablo, y le explicó el joven todo lo que había hecho; entonces el diablo le dijo:

"Mira, ¿ves aquellas cuestas?, pues detrás de ellas tienes que ir a arar, sembrar, segar, moler y cocer el pan, además lo pondrás en la mesa en término de un día".

El joven quedó asustado, pero enseguida apareció la niña y él la contó todo lo que le había mandado su padre. Ella le dijo:

"Yo te ayudaré y verás como todo lo cumples".

Y así fue, el joven hizo todo lo que le ordenó la niña y al día siguiente estaba la mesa como el diablo le había exigido.

Al verlo el diablo se sorprendió otra vez y le pidió otra prueba.

"Mira, le dijo, ahora te meterás en ese río y tienes que sacar un anillo que se le cayó a mi mujer un día".

Enseguida salió la niña Mari Flor sin que nadie la viera, como las otras veces, y le dijo que llevara una mesa pequeña, la pusiera en la ribera y la hiciera tajadillas a ella y la tirara al río, pero no tenía que quedar nada en la mesa porque si quedaba algo ella no podría salir nunca.

El joven no quería hacerla tajadillas, pero ella le convenció, y por fin lo hizo todo. Cuando ya la había tirado al río, vio que había quedado una gotita de sangre en la mesa; y la joven salió con el anillo, pero le faltaba un trocito del dedo pequeño de una mano.

El diablo, al ver el anillo, quedó maravillado del joven. Y le dijo:

"En recompensa te casarás con una de mis tres hijas, pero la escogerás tú sin verlas".

"Ellas se esconderán y sacarán las manos por unos agujeros", y como el joven y la niña buena eran amigos, cogió a la buena porque la conocía, ya que le faltaba un trocito del dedo pequeño.

Se casaron y por la noche, al irse a acostar, la joven sabía las malas intenciones del padre; metieron dos pellejos de agua en la cama, en el pellejo que figuraba ser la hija echó ella

misma un poco de su saliva, para que se oyera su voz y confundir al padre.

Cuando el padre subió a matarlos, los novios ya se habían marchado en uno de los tres caballos que tenían en la cuadra: uno corría, otro andaba y otro volaba.

La joven le dijo a su marido que cogiera el caballo que volaba, pero el marido se confundió y se llevó el que corría. Cuando se dieron cuenta no pudieron descambiarle porque les hubieran visto.

Cuando el padre subió a la habitación para matarlos porque quería vengarse, ya que le daba coraje que aquel joven hubiera cumplido todo lo que le ordenó y además se hubiera casado con la mejor de sus hijas, todo lleno de ira, dijo pensando que estaban acostados: Mari Flor, y se oyó una voz dulce y potente que decía: "Señor". Más tarde dijo el padre por segunda vez :"Mari Flor", y con voz más suave se oyó: "Señor". Y, por tercera vez, el padre llamó a la niña: "Mari Flor"", y casi sin voz se oyó: "Señor". El padre creyó que estaban dormidos y esperó un poquito. Y entonces clavó un puñal en el bulto de la cama, pero como era un pellejo de agua se puso calado como una sopa y se llenó de cólera, al ver que se habían burlado de él. Se lo contó a su mujer y le dijo que fuera a la cuadra. Contaron los caballos y faltaba el corredor. Entonces él cogió el volador y se fue en su busca.

Enseguida la hija se dio cuenta de que su padre les seguía con el caballo volador. Entonces ella echó un fuerte aliento de su boca y se hizo una nube, y el caballo no podía volar.

El diablo se vino a su casa, se lo contó a su mujer, y ella le dijo: "Tonto, eran ellos, vete otra vez y los alcanzarás enseguida".

Se fue otra vez, y como el caballo volaba, enseguida le vio su hija, y le dijo a su marido:

"Ya viene otra vez mi padre, tenemos que confundirle para que no nos descubra. Tú serás un ermitaño, el caballo el santuario, yo seré la Virgen. Cuando mi padre te pregunte algo, tú sólo le dirás: las 11 han dado, a misa han tocado y el alcoro van a hacer".

Efectivamente, el padre llegó al santuario, y le preguntó al ermitaño: ¿"Ha visto a una pareja en un caballo?", y él siempre le contestaba: "Las 11 han dado, a misa han tocado y el alcoro van a hacer". Y así una y otra vez, hasta que el padre se aburrió y se fue a casa.

Al contarle a su mujer lo que le había pasado, ella le dijo:

"Eran ellos, eran ellos, anda vete otra vez y abre bien los ojos que no te engañen más".

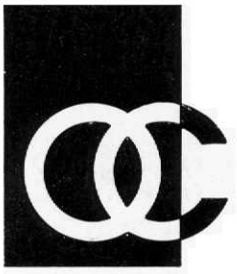
Otra vez se marchó en su busca, y cuando llegaba a ellos estalló una gran tormenta por encima del padre y el caballo volador, y le fue imposible volverlos a ver.

Entonces, los jóvenes casados cruzaron un gran río y se fueron a vivir con los padres del joven que eran muy ricos.

Y colorín, colorado, este cuento se ha acabado.

Contado por: *Teófila Guijarro Bartolomé*
Fuentecén (Burgos)

Recopilado por: *Angelines de Diego Arranz*



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID