Revista de FOLKLORE

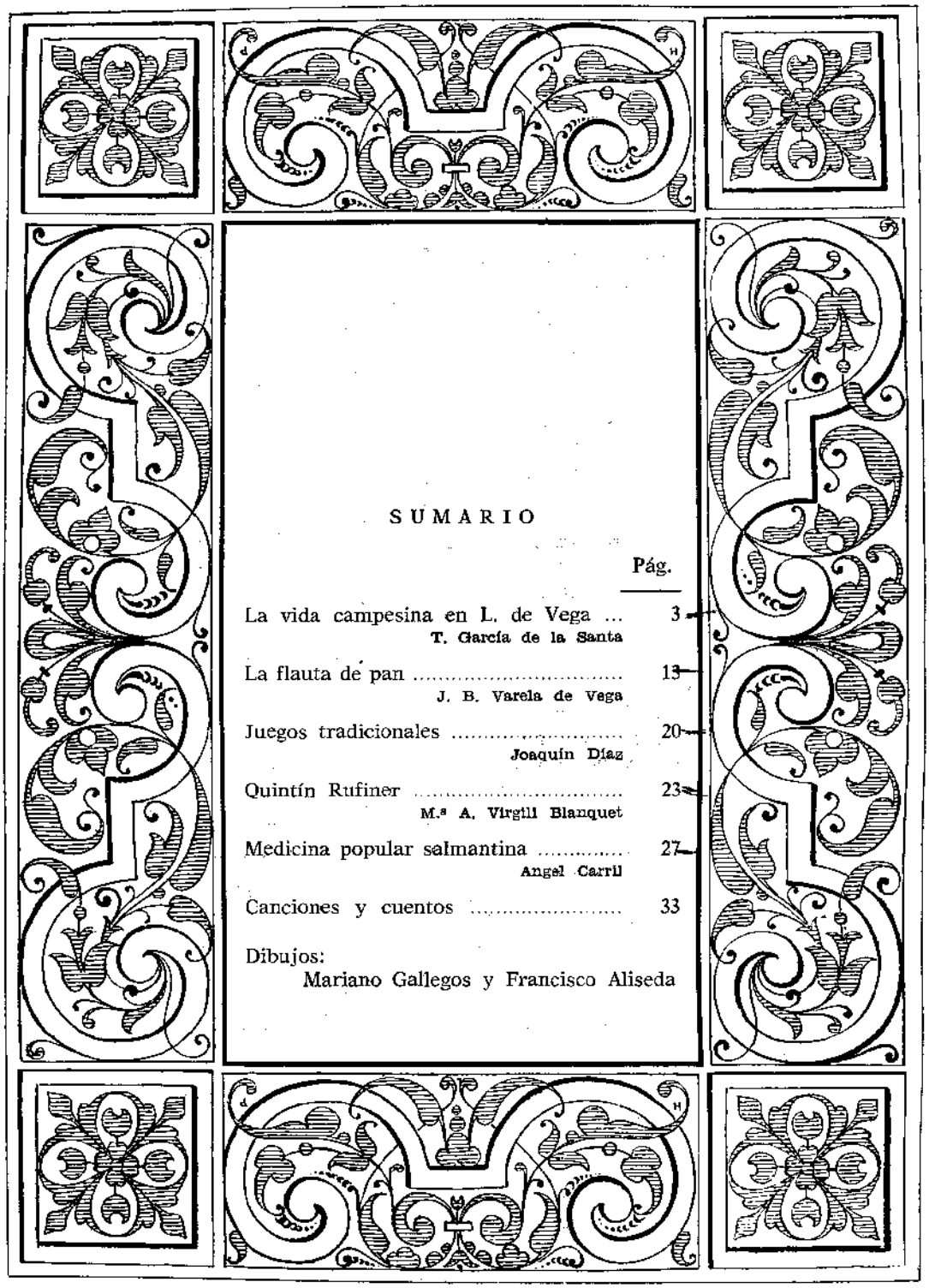
N.º 5

Editorial

Uno de los temas que más controversias ha ocasionado durante los últimos años entre los aficionados y estudiosos de la Tradición, es el del «purismo»; el propio concepto es rígido en sí, y puede significar, o bien un desesperado intento de mantener a ultranza determinados valores desestimando los cambios que la Sociedad —incluso rural— experimenta, o bien una declaración de principios basados en el respeto al fondo universal que todo conocimiento tradicional lleva implícito y en una cierta permisividad con respecto a la forma bajo la que aquél se presenta.

Esta preocupación, sin embargo, es relativamente nueva —al menos en su sentido actual— y, raramente, de extracción rural. Son, por lo general, estudiosos del medio urbano quienes —con la mejor voluntad del mundo, por supuesto— se niegan a aceptar que en determinada danza, por ejemplo, se utilice tal instrumento cuando hasta hace unos años era propio tal otro; actitud que contrasta, en general, con la de los propios danzantes o la del instrumentista que se resume en una frase como mucho en tono de lamento evocador de mejores tiempos.

Ante la situación de cambios que experimenta la Sociedad —y por tanto el Folklore— de nuestro tiempo, debemos comenzar por estudiar las causas y la fenomenología de tales alteraciones, observando de qué modo afectan a lo fundamental, lo eterno, que es ese gran magma que atraviesa los tiempos sin verse apenas condicionado por las circunstancias. En cualquier caso, es humano que nos defendamos, que presentemos batalla, en vez de ponernos simplemente a contar las bajas.



SUMARIO

	Pág.
La vida campesina en L. de Vega ... T. García de la Santa	3
La flauta de pan ..... J. B. Varela de Vega	13
Juegos tradicionales ..... Joaquín Díaz	20
Quintín Rufiner ..... M.ª A. Virgili Blanquet	23
Medicina popular salmantina ..... Angel Carril	27
Canciones y cuentos	33

Dibujos:
Mariano Gallegos y Francisco Aliseda

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1981
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
ASESORA: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1981.

LA VIDA CAMPESINA EN LA OBRA DE LOPE DE VEGA

Tomás García de la Santa

Ofrezco a Revista de FOLKLORE un entretenimiento literario de asunto campesino y castellano. No tiene pretensiones de crítica científica ni social. Sólo intenta reflejar fielmente el pensamiento de Lope sobre nuestros campesinos. Redactado como «divertimento» sin pretensiones hace algún tiempo, es seguro que a la crítica literaria actual le parecerá una antigualla. Estimo, sin embargo, que el tema entra de lleno en el campo de la Revista de FOLKLORE y me congratularía que estas páginas insignificantes estimularan a los especialistas al «aggiornamento» del popularismo de la obra lopiana, aproximándola así a sus lectores y espectadores de hoy.

Sabido es que Lope de Vega nació en Madrid, allá por los días de 25-XII-1562, en la calle Mayor, cerca del Ayuntamiento actual, entre la Cava de San Miguel y la calle de Milaneses. Procedía la familia de un humilde solar hidalgo de la Vega de Carriedo, en la Montaña, y su padre era hábil bordador, de vida inquieta, muy dado a amoríos. A los 12 años, Lope escapó de su casa, a donde fue vuelto a la fuerza. Imaginémoslo chiquillo precoz vagando, fisgando, observando por todos los rincones de la flamante corte.

En alguna plaza, en cualquier encrucijada, haría corro en torno al ciego o al cantor ambulante atesorando en su memoria el caudal de romances populares de los que tanto partido habría de sacar después su imaginación poderosa.

Hizo estudios, no demasiado extensos, en Alcalá y Salamanca, las famosas Universidades de la época.

Pronto había de comenzar a realizarse aquella profunda verdad que luego formularía él mismo con exactitud: «Yo he nacido en dos extremos que son amar y aborrecer; no he tenido medio jamás».

El amor le avasalla: Elena Osorio, Isabel de Urbino su primera esposa, raptada por él, Micaela Luján (la Lucinda de sus versos), Juana Guardo la segunda esposa, le enajenan y arrebatan hasta que la muerte de seres queridos y su imperecedera fe le derribaron a los pies del Crucificado. Prorrumpe entonces en gritos de arrepentimiento, en efusiones piadosas que figuran entre las más preciadas joyas de la lírica castellana.

«¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado / y cuántas con vergüenza he respondido, / desnudo como Adán, aunque vestido / de las hojas del árbol del pecado!» (Rimas sacras). Se ordena sacerdote, hace penitencia, dice su misa a solas entre lágrimas y suspiros. Vuelve, no obstante, a las andadas. Ahora es, entre otras, Marta Nevares, a la que llama Amarilis. «Potro es gallardo, pero va sin freno», dijo de él Góngora, su enemigo literario, y el dicho puede aplicarse tanto a su obra como a su vida. Sus amores no fueron anécdotas pasajeras. Cada vez se entregó entero y cada vez se retiró desengañado, insaciada su sed inextinguible. Ahora su conducta sacrílega con los amargos remordimientos de conciencia y la locura que hace presa en Amarilis le llevan otra vez a la penitencia: se disciplina hasta manchar de sangre las paredes; visita enfermos y hospitales. Entre estos amores, exaltaciones y depresiones espirituales, emprende diversos viajes, participa en expediciones navales militares, sufre destierros, experimenta adversidades y fortunas. Y en medio del ajetreo de sus pasiones, azares e inquietudes le sobra tiempo para componer un increíble número de obras de arte en maravillosa y fecunda floración. De «índice poético de una nación y de una raza» le ha calificado un eximio lopista (A. Castro).

Figurémoslo en su recoleta mansión de la calle de Cervantes en Madrid (que hoy se muestra feliz-

mente restaurada) donde pasó los últimos veinte años de su vida, sentado en un sillón frailero, aconsejándonos desde la cumbre límpida y serena de su vejez cargada de gloria:

Haced de la virtud secreto empleo, / que yo en mi pobre hogar con dos librillos / ni murmuro, ni temo ni deseo.

Allí se le vendrían a la mente los romances y cantos populares otrora escuchados para insertarlos o ampliarlos en sus obras dramáticas. Allí, en su afán de novedades, en su pesquisa infatigable de temas para sus producciones, hospedó al aventurero capitán de los Tercios españoles Alonso de Contreras, cuyas son estas palabras: «Lope de Vega, sin haberme hablado en mi vida, me llevó a su casa diciendo: —Señor capitán, con hombres como V. M. se ha de partir la capa, y me tuvo por su camarada más de ocho meses, dándome de comer y aun vestido me dió. ¡Dios se lo pague!»

Allí le sorprendió la muerte en 1635 como refiere Montalbán: «con los ojos en el cielo, la boca en un crucifijo y el alma en Dios» rodeado de las consideraciones de todos, mimado de la fama. A su entierro asisten nobles y plebeyos, jóvenes y viejos, nacionales y extranjeros. Ha muerto el poeta del Imperio Español. Deja tras de sí larguísima estela de obras artísticas. Su teatro, especialmente, fue la prensa, el cine, la radio y la televisión de la época. De todo se ocupa, sobre todo informa. Ningún género literario ha dejado Lope de cultivar. Aludiendo al número y variedad increíbles de sus producciones, que parecen fabricadas en serie como los automóviles, habla Azorín de los «Productos Lope de Vega, S. A.»

«Monstruo de la naturaleza» le llamó Cervantes porque en él todo es extraordinario, sobrenatural.

Tal fue, a grandes rasgos, la vida azarosa y agitada del poeta.

La biografía pormenorizada del Fénix supera en interés a la más movida de las novelas.

Multiforme, sin norma de freno, monstruosa como su vida, variada e incontable es su obra. Muchos e interesantísimos aspectos cabe señalar en ella. Fijemos nuestra atención en aquellos rasgos que atañen a nuestro propósito y que certeramente fueron señalados por el eximio hispanista alemán Karl Vossler en su obra «Lope de Vega y su tiempo» (1). «Lo mejor de su obra —dice— es popular y español hasta la entraña». Y M. Pelayo había apuntado antes la misma idea opinando que «el instinto dirigía a Lope de Vega hacia lo popular y lo tradicional». Valbuena por su parte abunda en la misma opinión: «Nos importa pensar en uno de los distintivos del Lope artista: el popularismo. Pensemos en su origen humilde; no era de noble linaje montañés» (2). Y en otro lugar dice el mismo crítico: «Lope sentía el alma de su pueblo, se identificaba con él y de ahí brota la objetividad nacional de su teatro...» (3). En virtud de esta adivinación del alma española y de la identificación del poeta con ella, la obra teatral de Lope acierta a ser «un extenso cuadro, amplio y variado de la vida en su aspecto nacional y popular» (4), una verdadera historia del alma castellana. Completa este cuadro, como si no estuviera de por sí bastante acabado, su obra lírica, que es también esencialmente popular, tan viva como la misma naturaleza, inspirada en la realidad cotidiana y palpitante de su vida y de las ajenas, aprendida en los «campos, las aguas y las flores».

Y naturalmente, en este cuadro tan completo de la vida española de su tiempo no podía olvidar Lope de Vega la descripción de la vida campesina en cuya pintura se abstrae como sumergiéndose en un remanso de paz, entre las alegres canciones de los segadores y viñadores y otras escenas villanescas de bodas, bailes, fiestas y faenas agrícolas que amenizan la envidiada y envidiable existencia de los campesinos, apartados filosóficamente de las vanidades del mundo peligroso. Por lo demás, la «alabanza del aldea», la evasión hacia lo natural, lo bucólico y pastoril como compensación de la inquieta vida del hombre renacentista e imaginario consuelo de la melancolía barroca fue lugar común muy frecuentado en nuestros siglos dorados. En el Fénix tales efusiones no eran mero obsequio a la moda, sino auténtica expresión de un íntimo y personalísimo sentimiento que tiene acento e innegable sinceridad. Véanse estos versos de la comedia lopesca «Con su pan se lo coma» dirigidos al Rey: Señor, yo he probado ya / las ciudades populosas, / la vida de los palacios, / las cansadas ceremonias / la comida, el sueño; en fin / perdona que te responda / que no he de volver allá, / si me dieses

tu corona. / Yo he vuelto a mi propio sitio / estoy en mi esfera propia / gozo descansada vida / sé qué es noche y qué es aurora / sé qué es comida y qué es sueño / y si es la vida una sombra / y el alma es sol, aquí quiero / esperar a que se ponga».

Aquí, como en «El villano en su rincón», especialmente, se expresa con brío conciso el ideario del labrador castellano: la satisfacción con lo propio aunque sea poco (de tan vieja tradición literaria desde la «aurea mediocritas» horaciana), la ausencia de envidia ante el esplendor y la grandeza ajenos, el orgullo de sentirse rey dentro de su esfera (5), la creencia explícita de que tan sólo el cielo es morada perdurable, y el consiguiente desprecio por los perecederos bienes mundanales. Y en la última obra citada, una de las mejor logradas, informada toda del ambiente campesino (6), introduce Lope unos músicos que, también en presencia del Rey, cantan esta letra: «¡Cuán bienaventurado / aquél puede llamarse justamente / que, sin tener cuidado / de la malicia y lengua de la gente / a la virtud contraria, / la suya pasa en vida solitaria! / Caliéntase en enero / alrededor de sus hijuelos todos / a un roble ardiente entero, / y allí cantando de diversos modos / de la extranjera guerra, / duerme seguro y goza de su tierra».

¡Qué impresionante contraste entre esta escena de paz patriarcal, reunida la familia cabe al hogar, y la vida inquieta del poeta, tan prematuramente huérfano de afectos familiares! Es fácil y lícito vislumbrar en versos tan honradamente líricos un dejo envidioso de cansancio y de añoranza por parte del Fénix.

Este amor nostálgico lleva a Lope una y otra vez a complacerse en la descripción del ambiente campesino. El hispanista alemán Schach (7) nota ya la preferencia del gran dramaturgo por presentar en sus obras a las clases bajas de la sociedad como rústicos, aldeanos y pastores, y hace observar la belleza y la naturalidad de sus escenas de costumbres campesinas. Otros críticos han notado en el Fénix una preocupación social que figura entre los aspectos más modernos de su obra (8) y reparan en que precisamente cuando la agricultura y la clase labradora decaían a ojos vistos por múltiples causas que han sido diversamente señaladas y enjuiciadas, «los poetas y escritores compiten en alabar y embellecer el estilo de vida campestre, aldeano y pastoril» (9).

Concluyamos, pues, de estas premisas, que Lope de Vega cultiva el tema campesino a impulsos de su instinto popular y de un amor verdadero al campo y a sus hombres, y también como evasión de su vida tormentosa, como imposición de la moda bucólica y, tal vez, en un intento propagandístico de detener la iniciada decadencia de la agricultura. Lo cierto es que su genio poético acertó a crear un campo y unos campesinos eternos por su autenticidad esencial y que, por lo mismo, vemos hoy encarnados en la tierra y en los hombres de Castilla. Los alcaldes labradores como el Pedro Crespo de «El Alcalde de Zalamea», Peribáñez, el Esteban de «Fuenteovejuna», los campesinos acomodados cual Juan Labrador (El villano en su rincón), el Mendo de «El cuerdo en su casa», el Tello del manchego drama «El galán de la Membrilla», no nos parecen extraños como si se tratara de idealizadas y falsas ficciones artísticas.

Inmerso en este real y exacto ambiente campesino, Lope de Vega tiene ocasión, según observa M. Pelayo respecto a Fuenteovejuna (10), de describir «lindas escenas villanescas y... cuadros de género...» Por doquier bullen en las obras del Fénix labradores, pastores, molineros, segadores y aceituneros que trabajan, cantan, danzan, van de caza y a los toros, se arman para la guerra, se hacen el amor, filosofan, discuten, celebran fiestas, romerías y peregrinaciones, nos hablan de sus vestidos y alimentos, de sus ganados y de sus afanes todos, rezan a Dios y veneran al Rey que los guarda: viven, en una palabra. Y, ¡con qué vida! Jamás se ha trazado por nadie un cuadro tan animado y pintoresco, tan optimista y alegre, tan exacto y real.

Así describe Juan Labrador por antonomasia su propia vida:

> Yo me levanto a la aurora, / si me da gusto, en verano / y a misa a la iglesia voy, / donde me la dice el cura; / y, aunque no me la procura, / cierta limosna le doy / con que comen aquel día / los pobres de este lugar. / Vuélvome luego a almorzar /.

REY:

> ¿Qué almorzáis?

JUAN:

Es niñería /.

Dos torreznillos asados, / y aun en medio algún pichón, / y tal vez viene un capón. / Si hay hijos ya levantados, / trato de mi granjería / hasta las once, después / comemos juntos los tres... /.
Aquí sale algún pavillo / que se crió de migajas / de la mesa, entre las pajas / de ese corral, como un grillo /.

.....

Tras aquesto se apercibe / (El Rey, Señor, me perdone) / una olla, que no puede / comella con más sazón; / que en esto nuestro rincón / a su gran palacio excede /.

REY:

¿Qué tiene?

JUAN:

Vaca y carnero / y una gallina.

REY:

¿Y no más? /.

JUAN:

De un pernil (porque jamás / dejan de sacar primero / esto) verdura y chorizo, / lo sazonado os alabo. / En fin, de comer acabo / de alguna caja que hizo / mi hija, y conforme al tiempo, / fruta, buen queso y olivas.

.....

Después que cae la siesta / tomo una yegua, que al viento / vencerá por su elemento, / dos perros y una ballesta; / y dando vuelta a mis viñas, / trigos, huertas y heredades / (porque éstas son mis ciudades) / corro y mato en sus campiñas / un par de liebres, y a veces / de perdices: otras voy / a un río en que diestro estoy, / y traigo famosos peces. / Ceno poco, y ansí a vos / poco os daré de cenar, / con que me voy a acostar / dando mil gracias a Dios /.

Por fin, dice Casilda (12) «cuando se muestra el lucero / viene del campo mi esposo / de su cena deseoso», la que suele ser ligera según nos ha dicho Juan Labrador. Luego hay que cuidar el ganado: «Mientras él paja les echa / (continúa Casilda), ir por cebada me manda, / yo la traigo, él la zaranda / y deja la que aprovecha. / Y vámonos a acostar / donde la pesa a la aurora / cuando se llega la hora / de venirnos a llamar».

Los criados son miembros de la familia. El amo los trata como a hijos y los dota en su matrimonio. El salario nos parece ahora risible. Oigamos a unos servidores tratar del salario que paga Iván a San Isidro, el cual lo regalaba en caridades (13): ...Si él guardara / todavía tuviera alguna cosa; / que en verdad que me dicen que el salario / es el mayor que gana en Madrid mozo.

JUAN:

¿Qué le da Iván?

PASCUAL:

Por meses se concierta.

JUAN:

¿Y gana cada mes?

PASCUAL:

Es mucho.

JUAN:

¿Cuánto?

PASCUAL:

Tres reales, pienso, y de comer abundo.

BENITO:

La casa, ¡gloria a Dios!, asaz es rica.

¡Tres reales mensuales, señores, y de comer abundo! Ciertamente no era como ahora.

Casi todas las faenas de cultivo salen a colación en la obra de Lope. Allí vemos al villano, puesta la tosca mano al hierro del arado, llevar los surcos derechos, gritando a los bueyes: «¡Por acá, Manchado! ¡Por acá, Tostado!» El cuadro resulta lleno de vida.

«Arada tiene la tierra: / el villano va a sembrar / saca el trigo de la alforja / la falda llenando va. / ¡Oh, qué bien arroja el trigo! / ¡Dios se lo deje gozar! / Las aves le están mirando, / que se vaya aguardarán. / Junto a las hazas del trigo / no está bien el palomar (14).

Nos sentimos transportados a la anchura de los barbechos y vemos al gañán lanzar la semilla en gesto de bendición, mientras las palomas o las rapaces urracas, desde la encina más próxima, aguardan su hora, cuando no se arriesgan a picotear tras de la yunta.

Descripciones semejantes de la apacible vida de aldea vimos, por ejemplo, en Peribáñez de labios de la hermosa Casilda, y en Fuenteovejuna de boca de la arriscada Laurencia.

Al Alba se levanta el labrador, cumple con Dios y muy luego comienza sus faenas. Si es rico, como Tello, el acaudalado propietario de la Membrilla (11) que dispone de más de treinta mozos, antes de salir el sol, manda a unos poner el arado, a otro ensillarle la yegua porque tiene que ir a la villa y ver de camino la gente de su labor, despierta a su hija, aunque se acostó tarde, para que no la envicie la cama con las voces de algunos gansos que manda soltar, encarga a otros que preparen el horno con jara y romero, al porquerizo que lleve a pastar su ganado, al uno que saque las mulas, al otro que disponga el carro. Durante la jornada recorre sus campos, vigila a sus hombres y la contemplación de su propia prosperidad le hace exclamar con orgullo, enumerando sus caudales:

Cien bueyes, dos mil ovejas, / cuyas bien limpias guedejas / parecen nieve en los prados, / dos o tres campos sembrados / con seis mulas y tres rejas, / cuatro cercados de fruta / que una pared alta ataja, / que cuando el tiempo se enluta / me dan el níspero en paja / y la parda serba enjuta; / pero cuando está sereno / la endrina cana, el melón / de grietas y letras lleno, / el rubio melocotón / y el pérsigo damasceceno. / Esas campiñas bizarras / me dan de vino, que estimo, / dos mil cántaras o jarras, / porque de arroba el racimo / suele colgar de sus parras. / El aceite no se cobra / por cuenta ni por medida (11 bis).

Llega, con el verano, el tiempo de la siega. Esta es una de las faenas más detalladas y frecuentemente descritas por Lope. Los obreros vienen de lejanas tierras para esta tarea, «convidados del agosto» (15) se ponen las toscas antiparras o polainas, cuelgan del hombro el gabán, la hoz menuda al cuello y del cinto los dediles. Al despertar el día se encaminan a las hazas, aplican diestros «la hoz curva de acero» (16) a las secas cañas, atan las manadas «sin maltratar la espiga», unas veces a jornal, a destajo otras (17) y al salir las estrellas caminan rendidos a su descanso, comen y beben en abundancia y aún tienen ánimos antes de entregarse al sueño, tendidos en el portal del amo, para contar o cantar algo hasta que van cayendo rendidos. Dice uno: «¡Pardiez, Bartolo, quisiera / que en un año amaneciera / cuatro veces solamente!»

Ya están las mieses en la era. «Ya se aperciben los trillos / ya quieren también trillar / ¡Oh qué contentos caminan! / Pero mucho sol les da, / la mano en la frente ponen, / los pies en el trillo van; / ¡Oh qué gran sed les ha dado! / ¿Quién duda que beberán? / Ya beben, ya se recrean; / brindis. ¡Qué caliente está! / Aventar quieren el trigo / ya comienzan a aventar. / ¡Oh qué buen aire les hace! / Volando las pajas van; / extremado queda el trigo, / de ese limpio candeal...

Tal se expresa Lope en un «baile» de su comedia «San Isidro Labrador de Madrid». Y en otra titulada «San Diego de Alcalá» presenta a los ereros esperando el soplo del aire, comentando si se levanta flojo o demasiado fuerte, escogiendo lugar para manejar las horcas sin echarse mutuamente las pajas a la cara. Llega la moza de la casa con la comida y con ganas de palique, y luego el amo que corta por lo sano y para animar a su gente dice:

«Ea, que hoy ha de quedar / limpia en las eras la parva, / porque esta noche por barba / a pollo habéis de cenar».

No falta tampoco la descripción de la molienda y de la cochura:

«Ya lo llevan al molino / ya el trigo en la tolva está. / Las ruedas andan las piedras / furiosa está la canal; / ya van haciendo la harina, / ¡qué presto la cernerá. / ¡Oh, qué bien cierne el villano! / El horno caliente está, / ¡qué bien masa!, ¡qué bien hiñe! / Ya pone en la tabla el pan» (18).

Junto a estas soberanas faenas de la labranza castellana, ocupa destacado lugar en el cuadro lopiano la recolección de la aceituna. Vareadores y recogedoras llegan, como hoy, en cuadrilla a los olivares, entre bromas y cantares a los que aludiremos después. Dentro de la optimista visión del campo peculiar del Fénix, claro está que la cosecha suele ser excelente:

«A lo menos la aceituna / que habemos de varear / no deja que desear. / No he visto mejor ninguna. / Comenzad a sacudir, / que a fe que tenéis que hacer» (19).

Encontramos también gustosamente descrita la vendimia y la elaboración de los vinos. El labrador, los pies en las tintas uvas, hace rebosar el mosto negro «por encima del lagar» (21).

Habita el labrador acomodado amplia casa con patios y corrales, con las paredes blancas de cal. Por tapices, pobres sargas y por todo adorno cruces de espigas y pajas: «con algunas amapolas / manzanillas y retamas» (21).

La vestimenta de los villanos la describe Lope con pinceladas coloristas.

Visten ellos al exterior calzones y capotillo ceñido, polainas de paño o cuero, montera a la cabeza y abarcas en los pies salvo en ocasiones sonadas que estrenan zapatos de cordobán, «que siempre en bodas se calzan / —griguescos y sayo de raja— / sombrero y cordón de sedas» (22) y, por remate, la capa, a menudo pardilla como la de Peribáñez o un gabán como Sancho Panza.

Ellas son más galanas. Las sayas o basquiñas que llevan son unas veces «de palmilla de Cuenca» (23), otras de simple paño, adornadas con vivos o con cintas y herretes de plata para prenderlas (24) y encima un sayuelo y unos cuerpos con pasamanos de plata en las gentes ricas, tocas rizas o cofia de pinos (25). En las fiestas calzan chinelas argentadas o atadas con cintas de nácar y se engalanan con patenas y collares o sartas, corales, agnusdeis de azabaches de Galicia, gargantillas y faldellín (26).

Así engalanados ellos y ellas participan alegres en las fiestas aldeanas. No son éstas muy frecuentes, que la paz de la aldea casi sólo se turba en las festividades religiosas tradicionales o con motivo de la visita del Señor del lugar. Las primeras se solemnizan como hoy, con misa y procesión en la que no faltan los pendones o estandartes adornados de cordón y borlas. En ciertas fiestas se celebran peregrinaciones, como a Toledo en la Asunción, aderezando famosos carros con tapetes y alhombras (27). Número obligado de toda fiesta campesina, religiosa o profana, es el baile al son del tamboril y del rabel, del adufe y del salterio (28). De danzar, cantar o tañer, dice Lope, sabe el aldeano más que de leer. A la Pascua se come el hornazo adornado con picos y huevos y la mañana de San Juan de remota ascendencia literaria y folklórica, se coge la verbena y el arrayán y los mozos relinchan bravamente cabe las ventanas de las mozas casaderas. También las bodas dan ocasión a sabrosos regocijos de bailes y cantos a los que luego aludiremos. En ocasiones se suelta algún novillo (29) encintado con una soga de los cuernos para poderlo sujetar de algún modo, lo que no le impide hacer algún desaguisado gracioso unas veces, sangriento otras. Nos enumera Lope las modestas prendas que componen la dote de la campesina y, agudamente, hace notar que entonces como hoy no es cosa fácil casarse en la aldea quien sólo tiene galas y anda escaso de bienes más sólidos. Si la boda no se hizo a derechas, o la moza fue burlada, no faltan en la aldea, como ahora, cuatro bárbaros que organizan insultantes «matracas o cantaletas» o cencerradas que, por ejemplo, obligan al manchego Tello a salir de Manzanares, lleno de rencor por no poder vengar el agravio, y retirarse a su cortijo en el campo (30).

Fuera de estas ocasiones la vida de la aldea transcurre plácida con un silencio que explica donosamente Tomé, el gracioso de «El galán de Membrilla».

TOME:

Del silencio imagino, / señor, la causa de estos dos lugares.

DON FELIPE:

¿Cuál es?

TOME:

El rico vino / que tienen la Membrilla y Manzanares. / En el mundo he pensado / que no hay sueño tan dulce y descansado. / Apenas suena el gallo, / despertador de las tinieblas ciegas, / y la causa yo hallo / que es el estar las cubas y bodegas / junto a los gallineros, / que el tufo las oprime los gargueros.

No ladra sólo un perro / ni maya sólo un gato, que el licor famoso / desde su dulce encierro / los tiene en sueño blando y amoroso. / Los buhos y lechuzas / se han vuelto zorras, pero no de alcuzas».

En otro lugar («El hijo de los leones») retrata Lope a las figuras sobresalientes de la aldea. Junto al cura «con su poco de poeta» de Villancicos, encontramos al alcalde con su alguacil, «aunque no hay gente que prendan» «sino al sastre y al barbero, / que uno cose y otro amuela. / Al que cose no se atreven, / porque si ha menester media, / pedirá cuarenta varas, / que en él es costumbre vieja. / Pues al barbero, ya veis / que el gaznate se le entrega / y que un villano enojado / ninguna barba respeta. / Hay tabernero; es buen hombre / porque con arroba y media / enjuaga todos los cueros / y cuando el vino les echa, / por flaqueza de memoria / el agua dentro se deja...

Hay un sacristán casado / que tiene la boca tuerta / y que canta un «Parce mihi» / que parece que reniega.

¿No parecen estos tipos tomados de la realidad cotidiana de cualquiera de nuestros pueblecitos? Y para mayor exactitud descriptiva no olvida el poeta que aquellas gentes aldeanas, como las de hoy, a falta de mejores entretenimientos ejercitan su malicia, que parece consustancial con el labrador (31), en la murmuración, «tijera de las vidas», más entrometida y curiosa que en la corte.

Otro entretenimiento del campesino era la caza, más fácil y fructífera que hoy. Así nos dice Casilda de su marido:

Más precio verle venir / en su yegua la tordilla / la barba llena de escarcha / y de nieve la camisa, / la ballesta atravesada, / y del arzón de la silla / dos perdices o conejos, / y el podenco de trailla...

También en «El mejor alcalde el Rey» (32) nos habla Lope de las diversas clases de caza en que se ocupa un hidalgo campesino.

La guerra viene de vez en cuando a turbar esta placidez si el señor de la aldea dispone un alistamiento de labradores como el Comendador en «Peribáñez» (33), pues en tal caso tanto hidalgos como villanos son fieles de esa «religión de hombres honrados» (34) que es la milicia. Se trataba entonces de servir al Rey que era para el pueblo, en el concepto de Lope, un padre objeto de respeto filial y no de servil sumisión, pues en la monarquía hallaban los plebeyos ayuda contra los Señores, que solían tender al feudalismo. Hacer justicia y proteger al pobre eran oficios de Rey «que eso significa el cetro».

«A los Reyes que gobiernan, / el llanto de los vasallos / y del labrador las quejas / es la música mejor» / dice el Rey en «El Galán de Membrilla». Persuadidos de esta verdad los labradores acuden con frecuencia al Rey en demanda de justicia. «Señor, para excusaros los rigores, / a ti acudimos / somos labradores, / cada cual se entretiene en su labranza, / y en esta confianza / los poderosos, porque nada sobre, / no es bien que inquieten y hagan mal al pobre (35).

Por eso cuando los reyes en sus frecuentes correrías por campos y aldeas vienen a hospedarse en casa de un labrador, se les recibe con todos los honores. / «Venga en buena hora el Rey, aunque soy pobre / bien puedo aposentarlo en mi cortijo; / no ha de costarle nada la posada. / Parte, Benito, y mata un par de bueyes, / veinte carneros, treinta o más cabritos; / desnuda el palomar, no quede apenas / un nido en él. Vosotros con ballestas / mataréis los conejos que pudiereis / y coma el Rey de valde con su gente...

Tal se expresa el manchego Tello en «El Galán de Membrilla» que me complazco en citar por no ser demasiado conocida.

El Rey es también protector y vengador del honor de los campesinos. «Es raro que el villano sienta estímulos de honor...»

Pero en el concepto de Lope «el honor es como el sol, que a todos alumbra», y por eso, tanta calidad tiene en el noble como en el villano: alto principio democrático del poeta. «Por lo demás, el honor popular es más comprensivo y digno que el caballeresco (36) y fue genial innovación de Lope (37) pues antes de él se consideraba el honor como exclusivo patrimonio de la nobleza. Con la expresión y difusión de estas ideas no sólo prestaba un apoyo de trascendencia al principio nivelador de moral y de justicia, que excluye toda distinción de categorías y personas, sino que al mismo tiempo levantaba y embellecía el sentimiento de la dignidad de las clases inferiores...» (38).

En «El mejor alcalde el Rey», dice éste al labrador Sancho, alabando su estimación del honor:

«—No es posible que no tengas / buena sangre, aunque te afligen / trabajos, y que de origen / de nobles personas vengas, / como muestra tu buen modo / de hablar y de proceder.»

Intimamente mezclado al tema del honor aparece el del amor, que tan importante papel juega en la vida y en la obra de Lope. Distingue, como experto en la materia, entre el amor cortesano y el que en la aldea se usa, más firme éste, más elocuente aquél (39), aunque no faltan galanuras y floreos verbales en los mozos labradores que alguna vez se enzarzan en peliagudas discusiones sobre la esencia del amor, defendiendo unos el concepto platónico y afirmando otros que el amor no es sino egoísmo (40).

Como muestra característica de la interpretación lopiana del amor campesino, véanse los requiebros que Peribáñez dirige a su Casilda:

«El olivar más cargado / de aceitunas me parece / menos hermoso, y el prado / que por el mayor florece, / sólo del alba pisado. / No hay camuesa que se afeite / que no te rinda ventaja, / ni rubia dorado aceite / conservado en la tinaja, / que me cause más deleite. / Ni el vino blanco imagino / de cuarenta años tan fino / como tu boca olorosa; / que como al señor la rosa / le huele al villano el vino. / Cepas que en diciembre arranco / y en octubre dulce mosto, / ni por los bienes de agosto / la parva de trigo blanco... (41).

Las mozas son más comedidas en su lenguaje. Así habla Elvira en «El mejor alcalde el Rey» (42) a su pretendiente:

«Sancho, pues tan cuerdo eres, / advierte que las mujeres / hablamos cuando callamos, / concedemos si negamos. / Por esto y por lo que ves / nunca crédito nos des, / ni crueles ni amorosas, / porque todas nuestras cosas / se han de entender al revés.»

Cuando el galán, después de aprender esta ciencia, llega a traducir las reticencias y disimulos de su amada, formula su declaración que suele consistir en la demanda de licencia para pedir la mano de la amada al padre de ésta, el cual, después de asegurarse del consentimiento de la novia y de tratar con el desposado o con su padre la cuestión de la dote, otorga el permiso para que se proceda a la boda. En ocasiones se requiere el permiso del señor del lugar o del que tiene a los novios a su servicio, quien suele obsequiarles con dádivas generosas (43).

Las bodas, a que ya nos hemos referido, dan ocasión a manifestaciones preciosas de la lírica popular de Lope. Pero este tema requiere una consideración algo más detenida.

Muchas veces se ha señalado la presencia y el valor de las muestras de lírica popular en las obras de Lope. «Su corazón, dice M. Pidal, ha permanecido siempre abierto a la inspiración ingenua y ruda de los humildes: los cantos populares despiertan en él al eco fiel y armonioso de la poesía más profunda» (44).

Ya Baltasar Gracián, en la 2.ª parte de «El Criticón», aludía a Lope con estas palabras: «Resonaba mucho y embarazaba a muchos instrumentos que unieron cáñamo y cera. Parecía órgano por lo desigual y era compuesto de las cañas de Siringa, cogidas en la más vega. Llenávanse de viento popular...»

En verdad el viento de la poesía popular sopló siempre constante en los tubos del órgano lopiano y penetró toda su obra, especialmente la dramática hasta el punto de ser ésta una de las fuentes más abundantes para el conocimiento y estudio de la lírica medieval castellana. Allí donde el drama llega a su escena culminante, cuando el interés de los espectadores está más despierto y atento, intercala el poeta una canción popular, muchas veces conocida del público, rodeada hábilmente de los elementos que más pueden contribuir a hacerla resaltar. Hasta comedias enteras tiene basadas en la ampliación de un cantarcillo vulgar (45). Estas canciones son unas veces recogidas de la tradición popular y, otras, inventadas por el propio Lope, pero tan hábilmente que con frecuencia no sabríamos distinguir si se trata de una auténtica manifestación popular o de una acertada estilización del gran poeta.

Todas pueden agruparse bajo la denominación común de «letras para cantar» que comprenden los villancicos y su derivación, la letrilla artística, las seguidillas y otros cantares populares de diversas regiones y temas. Figuran los primeros entre los más delicados e ingenuos de la literatura española; así el que comienza: «¿Quién tendrá alegría / sin la blanca niña?» Y éste otro: «A la esposa divina cantan la gala / pajarillos al alborada; / que de ramas en flores y de flores en ramas / vuelan y saltan». Y sobre todo el muy conocido, inserto en «Los pastores de Belén»: «La niña a quien dijo el ángel / que estaba de gracia llena...».

Entre las seguidillas que, aunque de inspiración popular, eran moda cortesana, destacan las celebérrimas referentes al Guadalquivir: «Río de Sevilla / ¡cuán bien pareces, / con galeras blancas / y ramos verdes!

O las de amor, como: «No corráis vientecillos / con tanta prisa / porque al son de las aguas / duerme la niña».

Los bailes o canciones destinados a la danza pueden clasificarse (46) en descriptivos y de espectáculo. De los primeros es conocido el de las avellanicas (47) y nos hemos deleitado con la lectura de uno de la comedia «San Isidro, labrador de Madrid»: el del villano que va describiendo sus faenas comenzando por la siembra. La joya de los segundos es un baile de la comedia manchega «El Galán de Membrilla», cuyo tema clásico está entroncado con los remotos idilios helénicos. Vengamos a los diversos cantos populares que se refieren a las faenas del campo. Son muy frecuentes los cantares de siega como el que comienza: «Blanca me era yo / cuando entré en la siega...» en el que la segadora se defiende de haberse vuelto morena contra el gusto de la época (48).

No faltan las coplas de vendimiadores, no siempre limpias, que entonces como ahora amenizaban las alegres faenas de la vendimia ahorrándole racimos al amo, especialmente a la vuelta de las viñas sobre los carros cargados.

Los cantos de aceituna están igualmente representados en la obra de Lope: «¡Ay fortuna! / Cógeme esta aceituna. / Aceituna lisonjera, / verde y tierna por de fuera, / y por de dentro madera, / fruta dura y importuna. / ¡Ay fortuna!», etc.

No faltan tampoco las «serranas», de vieja tradición, desde los tiempos del Arcipreste de Hita, ni los «tréboles» o canciones del «Señor San Juan», tan difundidos, ni las antiquísimas mayas que todavía se entonan en muchos de nuestros pueblos: «En las mañanicas / del mes de mayo / cantan los ruiseñores / retumba el campo... / Visten las plantas / de varias sedas, / que sacar colores / poco les cuesta...» (50).

Citemos, por último, los cantos de bodas, tan regocijados y pintorescos. Así canta Lope en su comedia «El molino»: «Esta novia se lleva la flor, / que las otras no. / Bendiga Dios el molino / que tales novias sustenta, / muela su harina sin cuenta / a costa de tal padrino. / Estos muelen de lo fino / del trigo que muele amor, / que los otros no».

O el otro de Peribáñez que empieza: «Dente parabienes», a cuyo son se baila en las alegres bodas de Casilda y Peribáñez, hasta que un bravo novillo derriba mal herido al comendador de Ocaña.

Así quedan dados los últimos toques al cuadro de la vida campesina tan galanamente pintado por Lope de Vega. Bien podemos cerrarlo con las palabras que el protagonista de «El villano en su rincón» (51) mandó grabar en piedra para que le sirvieran de epitafio y que causaron la admiración del Rey, en cuya opinión merecían «letras en diamante».

«Yace aquí Juan Labrador / que nunca sirvió a señor, / ni vió la corte ni al Rey / ni temió ni dió temor ni tuvo necesidad, / ni estuvo herido ni preso, / ni en muchos años de edad / vió en su casa mal suceso, / envidia ni enfermedad.»

El contraste de esta existencia placentera con la azarosa del poeta, comparable la primera a «una fuente sosegada» / que sonora, apacible y adornada / de varias flores, sin cesar corría». Igualable la segunda a «...un arroyo en tempestad airada / que turbio y momentáneo discurría» hace exclamar a Lope melancólicamente: «¡Dichoso aquél que vive como fuente, / manso, tranquilo, y de turbarse ajeno!» (52).

Así pintó Lope de Vega al pueblo, indudablemente, mejorándolo, hermoseándolo. Si con el cultivo de estos temas populares aseguraba el éxito, incluso mercantil «nunca se baja como el aire industrial o el teatro de suburbio hasta colocarse captatoriamente en la zona inferior de la comprensión, por encima de la cual los torpes no pueden levantarse y hasta la cual los discretos pueden darse el gusto de descender... ...que, como dice bien Carayón, en Lope hasta la lección del poeta popular, del que pretende hablar en necio a los necios, es la lección de la elegancia sensitiva, de aristocracia española» (53)

J. Montesinos dice «...si respetó (Lope) con más fidelidad que nadie el espíritu y las formas transmitidas, como todos los grandes poetas populares dió al pueblo más que de él había recibido. Porque fue un creador, no porque fue un rapsoda, nos legó una obra excelsa» (54).

Su premio fueron la popularidad y la fama. Quevedo, en la aprobación de las «Rimas» de Burguillos dice: «Fray Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno». En Madrid le enseñaban como un monumento. Su nombre, como hoy los de las estrellas y astros famosos del cinema, autorizaba los productos más variados, desde el pescado hasta los frutos. Famoso desde entonces, hoy, por haber sabido penetrar en la entraña del pueblo y reproducirla artísticamente, le reconocemos como poeta de la raza y Príncipe de nuestros Ingenios.

---

(1) K. Vossler, "Lope de Vega y su tiempo", 1933, pág. 107.

(2) A. Valbuena, "Literatura dramá.ica española", Labor, 1930, cap. V, pág. 115.

(3) A. ,Valbuena, "Historia de la Literatura española" Tomo II, Barcelona, G. Gili, 1950, pág. 287.

(4) Valbuena, última obra citada, pág. 305.

(5) El villano en su rincón, acto I, esc. 7.ª.

(6) El villano en su rincón, acto II, esc. 14.ª.

(7) Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España", tomo II, Madrid, 1886, cap. XI.

(8) J. M.ª Vigil. Lope de Vega. Impresiones literarias, México, 1904, cap. IV, pág. 3. cap. VIII, págs. 108-109.

(9) K. Vossler, Introducción a la literatura española del siglo de Oro, Austral, n.º 511, Buenos Aires, 1945, pág. 43.

(10) Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, tomo V, "Comedias de asuntos de la historia patria", Edición Bonilla, Madrid, Suárez, 1925, LXII.

(11) "El galán de Membrilla".

(11 bis) "El hombre de bien", citado por Arco y Garay, obra dicha, pág. 863.

(12) Peribáñez, acto I, esc. 13, v. 708-710, 724-27, 760-3.

(13) Lope de Vega, "S. Isidro Labrador de Madrid", citado por Arco y Garay, pág. 867.

(14) S. Isidro Labrador de Madrid.

(15) Peribáñez, acto II, esc. 12.

(16) Peribáñez, acto III, esc. 5.ª

(17) Peribáñez, acto II, esc. 4.ª, y 7.ª.

(18) Lope de Vega, San Isidro Labrador de Madrid; baile.

(19) El villano en su rincón, acto III, esc. 1.ª.

(20) Peribáñez, acto III, esc. V.

(21) Peribáñez, acto II, esc. 23.

(22) La villana de Getafe.

(23) Peribáñez, acto I, esc. 13.

(24) Peribáñez, acto II, esc. 23.

(25) Peribáñez, acto II, esc. 12.

(26) La villana de Getafe. El ejemplo de casados.

(27) Peribáñez I, esc. 9, 14, 17.

(28) Peribáñez I, v. 89-110.

(29) Peribáñez, acto I, esc. II.

(30) El galán de la membrilla.

(31) Lope, "El leal criado".

(32) Acto I, esc. VI.

(33) Acto II, esc. XVII.

(34) Calderón, "Para vencer a Amor, querer vencerle".

(35) "Ya anda la de Mazagatos". Véase también: Peribáñez, Fuenteovejuna, El mejor alcalde el Rey, Los novios de Hornachuelos si es de Lope y, el Infanzón de Illescas.

(36) Valbuena, Literatura Dramática española, Barcelona. Labor, 1930, cap. X, pág. 297 y cap. V, pág. 131.

(37) M. Pidal. De Cervantes y Lope de Vega, 3.ª edic. colec. Austral, n.º 120, pág. 152.

(38) J. M.ª Vigil. Lope de Vega. Impresiones literarias. México, 1964, VIII, pág. 109.

(39) El mejor alcalde el Rey. Acto I, esc. X.

(40) Fuenteovejuna. Acto I, v. 360-444.

(41) Peribáñez. Acto I, v. 46-65.

(42) Fuenteovejuna, acto I, v. 723-74.

(43) "El mejor alcalde el Rey". Acto I, esc. VII y X.

(44) M. Pidal "L'epopée castillane".

(45) Así, "Peribáñez", "Los Comendadores de Córdoba", "El aldehuela", la "Gran comedia del abanico" y, en parte, "Fuenteovejuna" y "El caballero de Olmedo".

(46) José F. Montesinos. Lope de Vega. Poesías Líricas, I. Clásicos castellanos. La lectura, Madrid, 1926, pág. 42.

(47) "El villano en su rincón", Acto II, esc. II.

(48) El gran duque de Moscovia. Citado por J. M. Blecua. Lope de Vega, Poesía lírica, Clásicos Ebro, pág. 35.

(49) El villano en su rincón, Acto III, esc. II.

(50) De la comedia "El robo de Dina". Blecua, obra citada, pág. 38.

(51) Acto I, esc. XII.

(52) "El villano en su rincón", Acto III, esc. VII.

(53) M. Carayón. "Lope de Vega", París, 1929, pág. 84. Citado por M. Pidal "De Cervantes y Lope de Vega", 3.ª edic. Col. Austral, n.º 120. Buenos Aires, 1945, págs. 94-95.

(54) José F. Montesinos, obra citada, pág. 445.

ANOTACIONES HISTORICAS SOBRE LA FLAUTA DE PAN

Juan Bautista Varela de Vega

I. INTRODUCCION

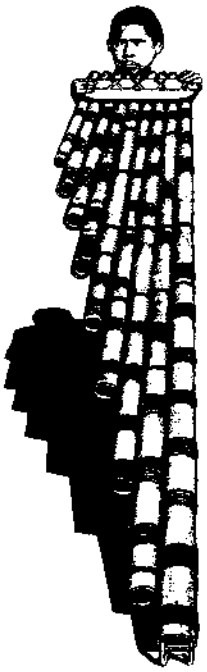
La flauta de Pan es actualmente uno de los instrumentos populares más utilizados en la música folklórica hispanoamericana e introducido últimamente en España.

Suelen formar la flauta de Pan una serie de cañas cerradas en sus extremos inferiores, unidas unas al costado de otras sobre un mismo plano y en dos filas paralelas, o reunidas en redondo formando un haz o manojo.

Desde un punto de vista técnico la flauta de Pan puede tener su razón de ser en la intención de reunir una serie de sonidos aislados producidos por varios instrumentos en uno solo. Esta es la idea aceptada por el ilustre musicólogo André Schaeffner, que ve la evolución del instrumento en cuestión en la danza de flautistas: cada danzarín llevaba una flauta o silbato de sonido único, y estos coros de flautistas y danzantes aparecen hoy encarnados —según Schaeffner— en diversos pueblos de Africa: Hotentontes, bosquimanos, basothos, pigmeos, bambutis, newalas y godjamas. En el órgano de boca chino, en la quena del indio de la altiplanicie boliviana, ve también el musicólogo citado la realidad de los flautistas danzarines.

El ensamblaje de las cañas se realiza normalmente mediante ataduras de fajas de magüey e hilo u otras fibras vegetales. Las flautas pánicas con los tubos sin ensamblar, aunque raras, existen, por ejemplo, entre los «karem» de Birmania, quienes manejan conjuntos de cuatro tubos con una sola mano, sin ensamblaje alguno; paso éste siguiente —diríamos— al de actuación de cuatro danzarines flautistas del estilo que hemos mencionado.

Existen flautas de Pan que tienen, en la segunda fila, los tubos invertidos, es decir, con las aberturas en los extremos inferiores y, por tanto, mudos. Otras con los tubos abiertos en ambos extremos, teniendo una longitud igual a la de los tubos de la primera fila y sonando una octava superior. También las hay con los



de ambas filas abiertos en la embocadura y cerrados en los extremos inferiores, pero midiendo los de la segunda algo más de la mitad de la longitud de los de la primera.

Se ha dicho que posiblemente el recurso de los tubos abiertos fue conocido en un principio y olvidado paulatinamente, de manera que los instrumentos actuales conservan una segunda fila de tubos, no ya con la intención de reforzar con sus octavas superiores los sonidos de la primera fila, sino para consolidar el instrumento, o bien para reducir el tamaño del mismo, o incluso para fusionar dos instrumentos en uno.

Hubo una célebre controversia entre cuatro grandes especialistas en organografía, d'Harcourt, von Hornbostel, Curt Sachs e Izikowitz, acerca de la segunda fila de tubos en las flautas de Pan, que planteaba la cuestión de si esa

segunda fila contribuye únicamente, como el tubo central de ciertas flautas en haz o manojo, a reforzar la solidez del instrumento, o a desempeñar el papel de acompañamiento femenino de una serie masculina al modo de la escala china o, en el caso de estar constituida esta segunda fila por tubos abiertos en los dos extremos, si ello permite duplicar con su octava superior cada nota de la primera fila; preguntas éstas que encuentran respuestas contradictorias de acuerdo con los hechos. Pero aquí dejamos la cuestión únicamente planteada.

Los chinos concibieron el cosmos como la armonía de «yang» y «yin» —el principio masculino y el femenino—, y entienden que la música es un sustituto a la vez que representante del universo. Tanto el principio masculino como el femenino, vienen dados por seis sonidos musicales cada uno, por lo que la escala en principio está integrada por un conjunto de doce notas, pero que no se corresponden con las de nuestra escala cromática temperada.

Soslayando ciertas complejidades técnicas —ya que los sonidos de la escala china no son producidos por un verdadero ciclo de quintas bajo el control de un oído musical, sino por flautas de diapasón, cuya longitud guarda una determinada razón aritmética, que no se corresponde a su vez con la realidad matemática que se da en los tubos cerrados, resultando los intervalos musicales demasiado bajos—, la unión de las doce flautas de diapasón formó el «p'ai hsiao» chino, al que se ha llamado también flauta pánica en honor de Pan.

El número de doce cañas o tubos aumentó a dieciséis y la disposición de los mismos se parece a las frentes simétricas de los órganos occidentales: los tubos más largos en el centro y los más cortos a los costados, o en disposición inversa, los tubos cortos en el centro y los largos a los costados.

Las primeras flautas de Pan o siringas griegas (hacia el 400 a. de J. C.) eran parecidas a las flautas pánicas chinas de la dinastía Han. El nombre exacto de la siringa griega era el de «syrinx polykalamós» (siringa de muchas cañas), frente a la «syrinx monokalamós», con que se designaba a la flauta vertical, de pico o dulce.

Se ha dicho que la siringa regulaba el movimiento en la danza y en las marchas militares. En este sentido, Herodoto, padre de la historia, habla de las tropas lidias que marchaban al son de la siringa en combinación con otros instrumentos musicales.

Respecto a la música profesional de los griegos afirma Curt Sachs que surgen mitos musicales llenos de vida, como el certamen entre Apolo y Pan, que tuvo por resultado las orejas de asno para el rey Midas, juez calificador. Si bien según otra versión de la Mitología parece ser que tal «premio» lo consiguió este pobre rey de Frigia por atreverse a declarar injusta la sentencia de un certamen entre Apolo y Marsias, un sátiro viejo al que se atribuía la invención de la flauta de dos tubos. Verdaderamente la invención se debió a Atena, quien al tocarla sufría tales deformaciones, que optó por tirarla. La flauta es encontrada por Marsias, quien demuestra ser un habilísimo instrumentista, tanto que desafía a Apolo, apostando a que tocaría la flauta mejor que el dios Apolo su lira. Aceptado el reto, se acordó que el perdedor quedaría a merced del vencedor. La prueba primera acaba en empate. En la segunda, Apolo invita a Marsias a tocar el instrumento del revés, y gana lógicamente la lira de Apolo. La artimaña contravenía la naturaleza de la apuesta, lo que irrita al rey Midas que casualmente presencia el certamen y el terrible martirio a que es sometido el vencido Marsias, quien es despellejado vivo por Apolo, según sentencia de Tmolos. Apolo arrepentido de su crueldad transforma a Marsias en río. Y es entonces cuando Midas, llevado de un impulso de sinceridad ante la adulación, que como rey conocía con hartura, tuvo el atrevimiento de recurrir contra la sentencia que le valió el asnal insulto.

En la Antigüedad, afirma Sachs, la flauta de Pan al igual que la flauta recta permanece en manos de pastores.

Finalmente, también sirvió de referencia o modelo para la afinación de otros instrumentos. Así, según el gran musicólogo y orientalista alemán Robert Lachmann, la mítica flauta de Pan fue el modelo para la afinación del metálfono, xilófono o lira indochina y de este mismo instrumento en Indonesia.

II. SINONIMIA

Español. — «Antara» (Argentina), «Chifla», «Chifladera», «Chifle», «Chiflo», «Flauta de Pan», «Fusa» (Argentina), «Mare» (Venezuela), «Pito de afilador», «Pito de capador o castrador», «Pucuna» (Argentina), «Purrui» (Panamá), «Siku» (Argentina), «Sikuri», «Silbato de afilador», «Silbato de capador o castrador», «Siringa», «Xiringa», «Zampoña».

Francés.—«Flûte de Pan», «Syrinx».

Inglés.—«Panpipe», «Syringa», «Syringes», «Syrinx», «Syrinxes».

Alemán.—«Panflöte», «Panpfeife», «Syrinx».

Italiano.—«Fischio», «Flauto di Pan», «Syrinx».

El Diccionario de la Lengua no define el vocablo «flauta de Pan», sino el de «siringa», como especie de zampoña, compuesta de varios tubos de caña que forman escala musical y van sujetos unos al lado de otros. El mismo Diccionario define «zampoña» como instrumento rústico, a modo de flauta, o compuesto de muchas flautas, dando una segunda acepción que no tiene que ver con la flauta pánica: flautilla de la caña del alcacer (cebada verde y en hierba).

Otros vocablos que define: «Chifladera», chifla, silbato; «chifla», especie de silbato; «chifle», chiflo. // 2. Silbato o reclamo para cazar aves; «chiflo», chifla, silbato.

En cuanto a la etimología de la palabra «siringa», el criterio de los filólogos dista mucho de ser uniforme. Así, la raíz más probable es la semita «srq», como en el hebreo «saráq» y en sirio «sraq» (siseo), o asimismo, en hebreo, «sriqá» (silbando).

III. ANTECEDENTES

El dios Pan, divinidad de la tierra, el antiguo dios de los pastores de Arcadia, fue hijo de Hermes y la hija de Driops, según una de las filiaciones dadas en la mitología griega, pues no era la única que tuvo el pintoresco dios de la comarca más agreste, salvaje y montañosa de Grecia. Otras le hacían hijo de la famosa Penélope —la esposa de Ulises— y Hermes, o de Zeus y de Hibris, o de Zeus y Kallisto.

Pan nació monstruo. De cintura abajo era un macho cabrío, y tenía dos cuernos en la frente. Nada más nacer fue llevado por Hermes al Olimpos. Su aspecto, las piruetas y chillidos que dio regocijaron tanto a todos los «Inmortales» que le pusieron el nombre de «Todo» (Pan).

Entre las actividades del nuevo dios se encontraba la música y, se dice, que inventó la flauta que lleva su nombre. En efecto, cuenta la leyenda que Pan se había enamorado de la ninfa Syrinx, de Arcadia, y deseando poseerla la persigue hasta que el río Ladón la detiene. Cuando Pan la va a dar alcance, una divinidad protege a la ninfa, transformándola en un manojo de cañas. Al ver Pan que el viento hacía sonar las cañas, las corta, haciéndose una flauta o siringa (syrinx), por el nombre de la ninfa, y, cuando el deseo amoroso le embargaba, tañía la flauta. Al morir Pan, su siringa se conservó en la cueva de Diana, cerca de Efeso, y mediante su sonido se podía probar la virginidad de una muchacha. Hasta aquí la mitología.

El origen histórico de la flauta de Pan es totalmente desconocido, únicamente puede afirmarse que algunos restos pertenecientes al paleolítico superior —huesos de reno agujereados— hicieron pensar que se trataba de residuos de flautas de Pan.

Las excavaciones arqueológicas arrojan una cifra muy pequeña de flautas de Pan: unas en madera, otras en bronce, o arcilla, cerámica o una especie de resina, o en piedra.

Las de madera, cerámica o piedra suelen tener forma de «ala» y se las denomina también de «galleta», llevando los tubos sonoros labrados en el interior del macizo de la madera, cerámica, etc.

Otto Mayer-Serra, el musicólogo catalán afincado en Méjico, aventura la hipótesis de que no parece dudoso que la flauta de Pan haya nacido en un ensamblamiento de cañas desiguales, citando un pasaje de «Las Metamorfosis», de Ovidio: «... disparibus calamis compagine cerae / inter se junctis... / ...sic rustica quondam / fistula disparibus paulatim surgit avenis».

IV. DISTRIBUCION GEOGRAFICA

Las zonas predilectas de la flauta de Pan son Oceanía —principalmente Melanesia y Polinesia— y América del Sur. En Africa, desde la costa oriental hasta la occidental, a la altura del Congo, aparece distribuida la flauta. En Asia, desde China penetra en Corea y Japón. Finalmente se la encuentra también en Europa, en bastantes países. Pero veamos la cuestión de la distribución geográfica de la flauta de Pan y sus características particulares según los países siguiendo el tradicional orden por Continentes.

En Europa la encontramos en Francia, donde la tocaban hasta hace no mucho tiempo los pastores de Eaux Bonnes, en los Pirineos. Y en este país asimismo aparece la flauta de Pan pequeña, en forma de galleta plana, entre los

pastores bearneses y de las Landas. En Inglaterra parece que se la empleó de manera destacada a finales del siglo XVIII y principios del XIX, y así en la enciclopedia de Abraham Rees figura una ilustración de 1805, en la que aparece una agrupación de cinco personas tocando siringas de tamaños diferentes. Estos conjuntos actuaban en los llamados «Vauxhall Gardens», de Londres. Las respectivas flautas pánicas o siringas van señaladas en dicho grabado como «primo», «secondo», «tenore», «basso» y «contra basso», dándose la curiosa circunstancia de que cada uno de los cinco músicos tañe simultáneamente un distinto instrumento de percusión: de izquierda a derecha del grabado, es decir, desde la flauta «primo» hasta la «contra basso», platillos, triángulo, bombo, campanillas y pandereta. Inglaterra aún usa la flauta de Pan en las representaciones de teatro de títeres.

En Austria también era conocida la flauta de Pan, y el gran Mozart la emplea humorísticamente en su maravillosa ópera «La flauta mágica», no en la orquesta, sino en el escenario, en el personaje de «Papageno».

Hungría y Rumanía, dos países en los que el virtuosismo instrumental, a través de la cítara, el cimbalón o el violín, es proverbial, emplean la flauta de Pan con unos efectos musicales i n c r e í b l e s, dado el primitivismo del instrumento. En Rumanía concretamente aparece la flauta de Pan de una sola fila de tubos decrecientes recurvada.

En España aún se ven algunas entre los afiladores.

En el continente asiático, además de en China, Japón y Corea, se encuentra la flauta de Pan en Siam (Thailandia), Laos y Birmania, tres países en que se da el tipo de flauta en haz o manojo. La siamesa suele ser de ocho cañas sujetas por cera alrededor de una gruesa astilla de bambú, que mide el doble de la longitud de la caña más larga; la flauta laosiana puede ser de siete cañas alrededor de una caña muda o de diez alrededor de dos cañas sonoras y en ambos tipos el haz está unido por una liana. La flauta plana de una sola fila de cañas o tubos aparece también en el Afghanistan.

En Africa del Sur, en el Congo, Africa oriental, Egipto, región del Zambeze, Abisinia, principalmente, se danza con coros de flautistas y, en el concreto caso de Africa del Sur, entre los «bamalete», se encuentran coros danzantes de flautistas, limitado cada uno a una octava y formándose hasta cuatro grupos de ellos, que se designan con un nombre: «monteyane», «dinokwana», «madumedi» y «meporo».

América, podemos afirmar, es la gran depositaria de la flauta de Pan en todas sus variedades.

Ya de nuestro Garcilaso de la Vega, cita un texto publicado en 1609 M. d'Harcourt, en el que se habla de las flautas que tañían, a mediados del XVI, los indios «kola»: cuatro o cinco flautas de diferentes tamaños, que se respondían entre sí. Y otro de los musicólogos citados, Izikowitz, nos dice que los indios «aymara» forman hoy orquestas danzantes de catorce flautas: 4 grandes, 6 medianas y 4 pequeñas.

En Perú se conservan vasijas de barro que representan dos o cuatro flautas de Pan que se tocan al mismo tiempo.

Gigantescas flautas pánicas, únicas en el mundo, se usan entre los indios del Norte de Bolivia, que las llaman «bajones». Estos son instrumentos de nueve a once tubos, ligeramente cónicos, hechos de corteza o de hojas enrolladas. El tubo más largo apoya en el suelo y, dado su gran tamaño, el tocador lo tañe de pie. El tubo largo puede medir hasta unos dos metros.

En el noroeste argentino, en el norte jujeño, y en casi toda la región andina de América meridional, se emplea el «siku», que recibe también los nombres de «flauta de Pan», «sikuri», «antara» (en quíchua), «zampoña» y «fusa», según la folklorista musical Isabel Aretz, y, según Viggiano Essain, se le llama «mare» en la región del Caribe Tamanaco (Venezuela). El «siku» se construye también de plumas de cóndor.

Dice Isabel Aretz que, curiosamente, un siku no produce sino la mitad de los sonidos de una escala, y son necesarios por tanto un par de sikus para ejecutar cualquier melodía. Las notas —añade— alternan entre uno y otro instrumento, lográndose con ambos la gama completa de tonos y semitonos. Con estos instrumentos pueden constituirse verdaderas bandas de tocadores, llamados «sikuris», los cuales ejecutan «huainos», pentatónicos o con medios tonos. Los sikus se acompañan por lo general con bombo, que en este caso se percute con el mazo y con el palo. Pueden agregarse también el redoblante y una matraca o maraca que marca la iniciación y el final de la pieza.

En Santa Ana (Jujuy) se conoce una flauta

de Pan más primitiva, con solo cinco cañitas simples, llamada «pucuna», que ejecutan las mujeres.

En América Central cabe destacar la flauta de Pan panameña. Según el musicólogo Narciso Garay las siete cañas que unidas unas a otras forman la flauta de Pan propiamente dicha, están divididas en la flauta «purrui» panameña en dos cuerpos o secciones de cuatro y tres cañas respectivamente, ligados entre sí por medio de una cuerda que el ejecutante pasa alrededor del cuello, y de la cual penden sobre el pecho las dos secciones del instrumento para mayor comodidad del flautista. De este modo le dejan las manos libres cuando no está tocando. La «purrui» aparece entre los indios «cunas».

Oceanía, a excepción de Australia, posee la flauta de Pan, encontrándosela de manera especial en las islas Salomón, donde se presentan los dos tipos de flautas planas con una y dos filas de tubos.

Es conocida la narración del célebre explorador Cook, en su «Viaje en el hemisferio austral y alrededor del mundo», que en 1873, encuentra una flauta de Pan en la isla polinesia de Tongatabu, «un nuevo instrumento» de música de ocho o diez pequeñas cañas, que tocaban deslizándolo a lo largo de los labios hacia atrás y hacia adelante, sin producir más de cuatro o cinco notas diferentes; «no he encontrado uno solo que contuviera —dice Cook— toda una octava» y añade: «sin embargo, le atribuimos cierto valor, a causa de la semejanza con la flauta de Pan de los griegos civilizados».

Digamos, para terminar, que la musicología comparada ha podido establecer la semejanza entre las alturas y los intervalos de sonidos producidos por flautas de Pan del Brasil y de Melanesia, y del Perú, por ejemplo, y se llega a la conclusión —según Erich M. von Hornbostel, profesor de psicología y ciencias musicales en Berlín, que recorrió América del Norte, para realizar un importante estudio sobre los indios «pawnees»—, de que tienen un mismo origen extremooriental, y, todo ello, mediante los cálculos matemáticos de la acústica.

V. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ARETZ, Isabel: El folklore musical argentino. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1952.

BERGUA, Juan B.: Mitología Universal. Tomo II. Ediciones Ibéricas. Madrid, 1960.

BRAGARD, R. y DE HEN, J.: Les instruments de musique dans l'art et l'histoire. Albert de Visscher Editeur. Compagnie Belge d' Editions S.P.R.L. Rhode-St-Genèse (Belgique), 1967.

COLUCCIO, Félix: Diccionario Folklórico Argentino. Librería «El Ateneo» Editorial. Buenos Aires, 1950.

DICCIONARIO ENCICLOPEDICO DE LA MUSICA. I. Terminología-Tecnología-Morfología-Instrumentos. Central Catalana de Publicaciones. Barcelona, 1947.

LACHMANN, Robert: Música de Oriente. Editorial Labor. Barcelona, 1931.

MAYER-SERRA, Otto: Música y músicos de Latinoamérica. Editorial Atlante, S. A. México, 1947.

PEDRELL, Felipe: Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española. Juan Gili librero. Barcelona, 1901.

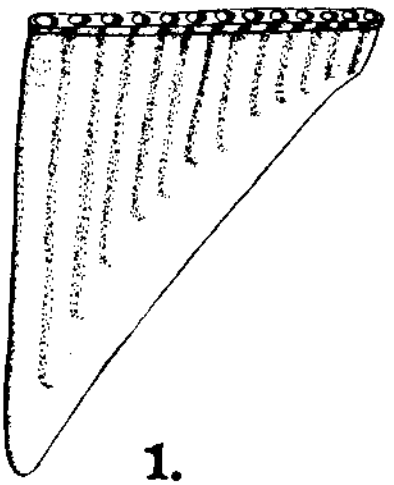
SACHS, Curt: Historia Universal de los Instrumentos Musicales. Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1947.

SACHS, Curt: La Música en la Antigüedad. Editorial Labor. Barcelona, 1927.

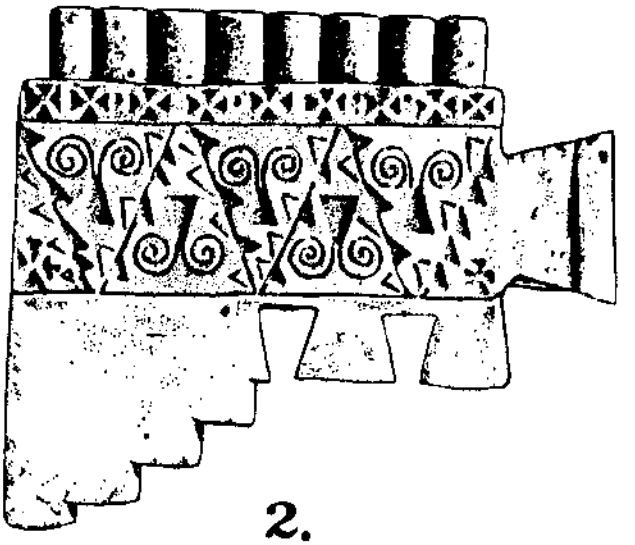
SCHOLES, Percy A.: Diccionario Oxford de la Música. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1964.

SLONIMSKY, Nicolás: La Música de América Latina. Librería y Editorial «El Ateneo». Buenos Aires, 1947.

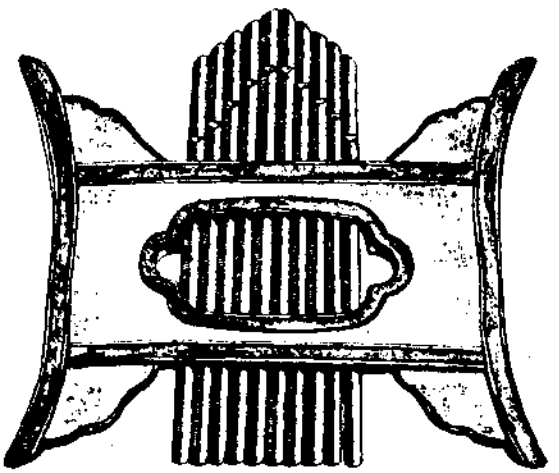
Flautas de Pan



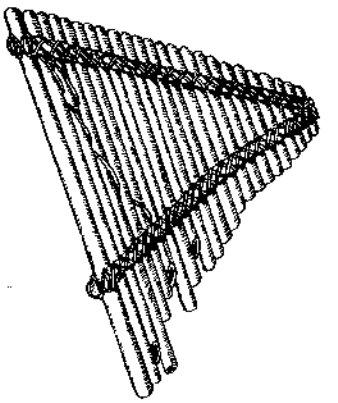
1.



2.

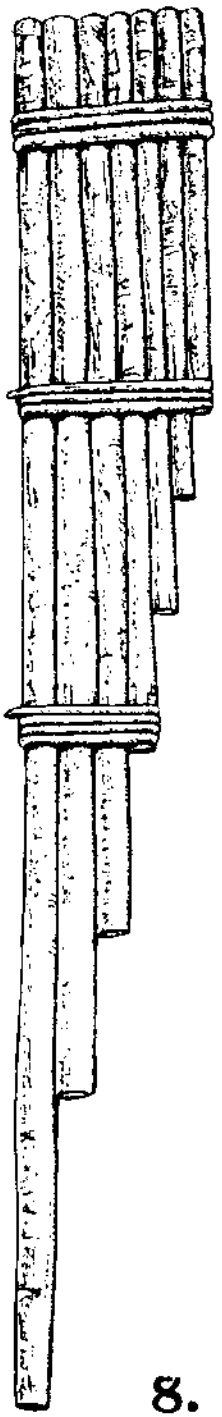


3.

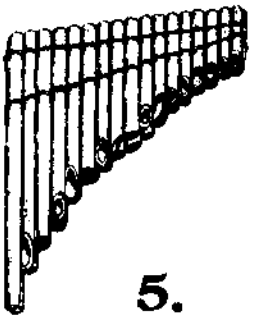


4.

1. Perú. 2. Perú. 3. Japón. 4. Ecuador

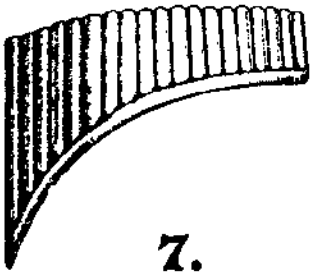


8.

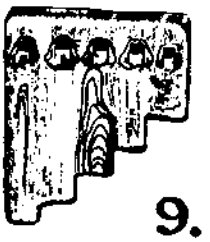


5.

6.



7.



9.

5. Sudamérica. 6. Perú. 7. Rumanía. 8. Bolivia. 9. Moravia (Checoslovaquia)

ALGUNOS JUEGOS TRADICIONALES

Joaquín Díaz

LA TANGA

El juego de la tanga es, básicamente, un ejercicio de habilidad o puntería efectuado por dos o más personas. No precisa un campo de juego acotado, aunque las dimensiones del terreno en que se practique han de ser, al menos, de 25 a 30 metros de longitud por tres a cinco de anchura (1).

Los elementos más importantes del juego son dos:

1. La tanga (llamada también según las zonas, tuta, tarusa, chito, tango, tángano, tángana o tanguillo), pieza de madera —de boj o encina—, torneada o no, en forma de cilindro (10 a 15 cms. de alto por 2 de diámetro) sobre el que se colocan las monedas que cada participante pone al comienzo del juego.

2. Los tostones, discos de hierro de 10 cms. de diámetro por 0,50 de espesor (a los que también se denomina tejos, doblones, petacos, roblones o chanflos), con los que se intentará derribar la tanga o acercarse a las monedas una vez que aquélla haya sido alcanzada.

Se comienza por echar suertes para saber quién tirará primero; a tal fin, desde la tanga se lanza un tostón a una raya previamente marcada en el suelo a determinada distancia. Comienza quien se acerque más a dicha raya, y a partir de ese momento se hacen apuestas (en dinero o vino) sobre quién saldrá vencedor.

El primer jugador —que tiene cierta ventaja— intenta, según hemos indicado, derribar la tanga con su primer tostón (cada jugador tiene dos). Si consigue golpearla, las monedas que hay sobre ella se esparcen por el suelo; las que están más cerca del tostón arrojado que de la tanga son para el primer tirador, que las recoge. El resto queda pendiente de la habilidad del siguiente participante, que intentará colocar su tostón lo más cerca que pueda de las monedas.

Si se juega por parejas (2 ó 3) existen diversas modalidades. En unas, los miembros de cada equipo tiran alternativamente para repartir equitativamente las posibilidades; en otras, tiran agrupados, por lo que, para no perjudicar en exceso a la última pareja se le concede la facultad de colocar la tanga donde quiera, oportunidad que aprovecha para plantarla en situación de difícil acceso para los primeros tiradores.

El juego recomienza siempre que se han acabado las monedas colocadas sobre la tanga. Antiguamente se utilizaba un cordel para medir la distancia entre tostón y tanga o monedas, pero dada la imprecisión del medio y la posibilidad de trampas y consiguientes riñas, se ha pasado, en muchos lugares, al metro.

LA CHANA

Otro juego de puntería consistente en atinar con un "morrillo" o piedra (convenientemente pulida o picada para adaptarla a la mano) a un taco de madera dura, de 20 ó 25 cms. de altura, y 6 u 8 de espesor, llamado "chana" (2).

Se juega a treinta o cuarenta tantos y dirige la partida un árbitro o "pinador" que es quien pone de pie la chana cada vez que es derribada, y quien juzga si el tiro fue válido (es decir, si golpeó directamente la madera) o no (esto es, si había dado previamente en la tierra). Se participa por equipos de hasta seis personas, tirando alternativamente cada miembro de un equipo diferente.

LA CHIRUMBA

Se juega con dos palos, uno largo y grueso, y otro de un palmo, aproximadamente, que tiene sus extremos en punta previamente afinados con una navaja.

Se marca en el suelo un círculo de dos metros de diámetro, donde se coloca uno de los jugadores provisto de su correspondiente palo largo. El otro jugador debe intentar colocar el palo pequeño (tala o toña) dentro del círculo descrito. Gracias a los extremos puntiagudos de aquél se puede, golpeando uno de los extremos, hacer saltar por el aire la tala que convendrá volver a golpear inmediatamente con

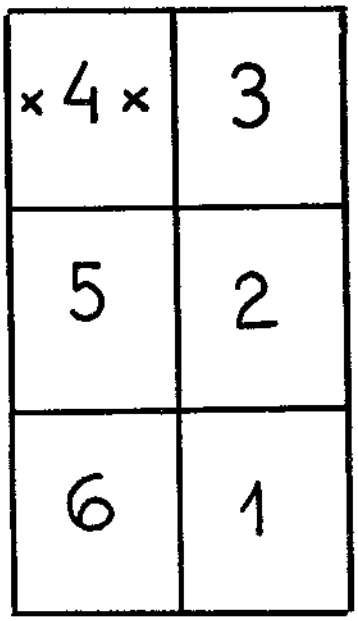
fuerza para acercarla o alejarla del círculo según convenga a cada jugador.

El que consigue colocar la tala en el círculo, entra en él, reanudándose el juego de habilidad y fuerza.

LA RAYUELA

Juego de muchachos (niños o niñas) consistente en desplazar un tejo (trozo de ladrillo, teja o piedra) con un solo pie, mientras el otro está en el aire. Para ello, se pinta en el suelo un rectángulo, dividido del siguiente modo:

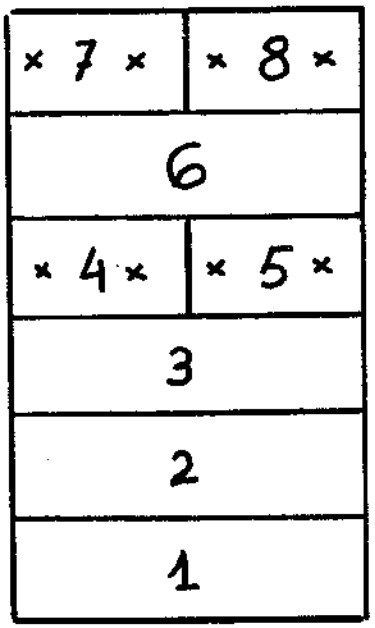
Dibujo 1



El jugador/a, fuera del rectángulo, arroja el tejo al número 1 donde ya debe entrar "a la pata coja", golpeando habilidosamente con su pie el trozo de teja para pasarlo al número 2, sin pisar nunca la raya. Al llegar al número 4 y cambiar de sentido su trayecto, puede poner los dos pies en el suelo en las marcas hechas de antemano. Después del número 6 debe sacar el tejo del espacio cuadrangular y pisar aquél con los dos pies, tras lo cual puede volver a jugar con el mismo sistema explicado.

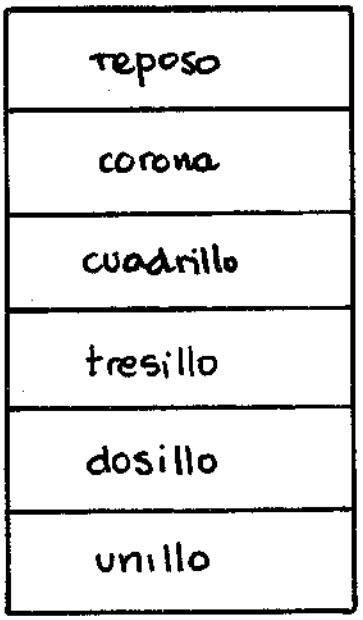
Este es el procedimiento más sencillo, que se puede hacer más complicado dibujando el siguiente rectángulo:

Dibujo 2



Valerio Serra (3) explica una variante del juego, ofreciendo, bajo las mismas bases, este gráfico:

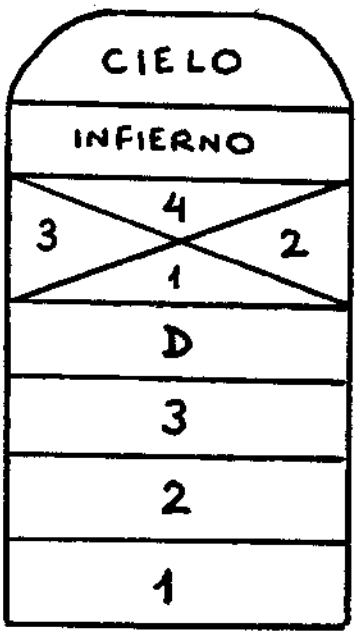
Dibujo 3



En el reposo se puede descansar con ambos pies, para volver al comienzo.

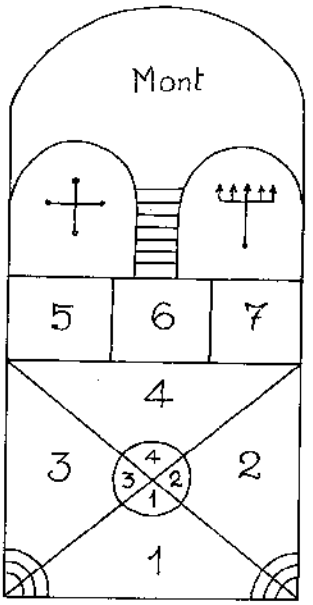
Dora Pastoriza (4) presenta un dibujo más complicado

Dibujo 4



y recuerda que los números pintados por los pequeños bien pudieran ser el símbolo de la vida del hombre: Infancia (el uno), juventud (el dos), y madurez (el tres). La letra D (descanso) equivale a la vejez inactiva; los triángulos 1, 2, 3 y 4, llamados "campanas" que el jugador debe recorrer por orden numérico, obligan al muchacho a terminar mirando todo el camino andado. Cuando tal cosa sucede, se vuelve y arroja el tejo al Cielo"", procurando que no se pase ni caiga en el "Infierno".

Así acaba el juego, que recibe, según donde se juegue, las denominaciones de rayuela, truco, truque, truquemele, pita, pitajuelo, coroza, unillo etc.

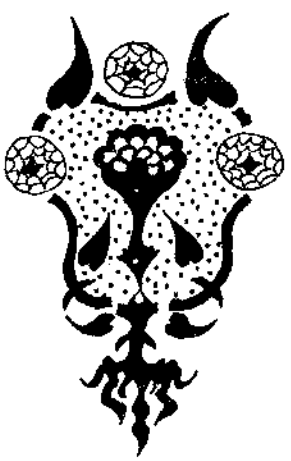


(1) Los jugadores suelen tirar a 20 metros, aproximadamente, dependiendo la distancia de la habilidad de cada uno. A veces, si hay un participante "excesivamente certero" se procura anular su ventaja haciendo que arroje el tostón más lejos.

(2) Como en el juego anterior, se tira desde distancia convenida, que pueden ser 20 o 30 pasos.

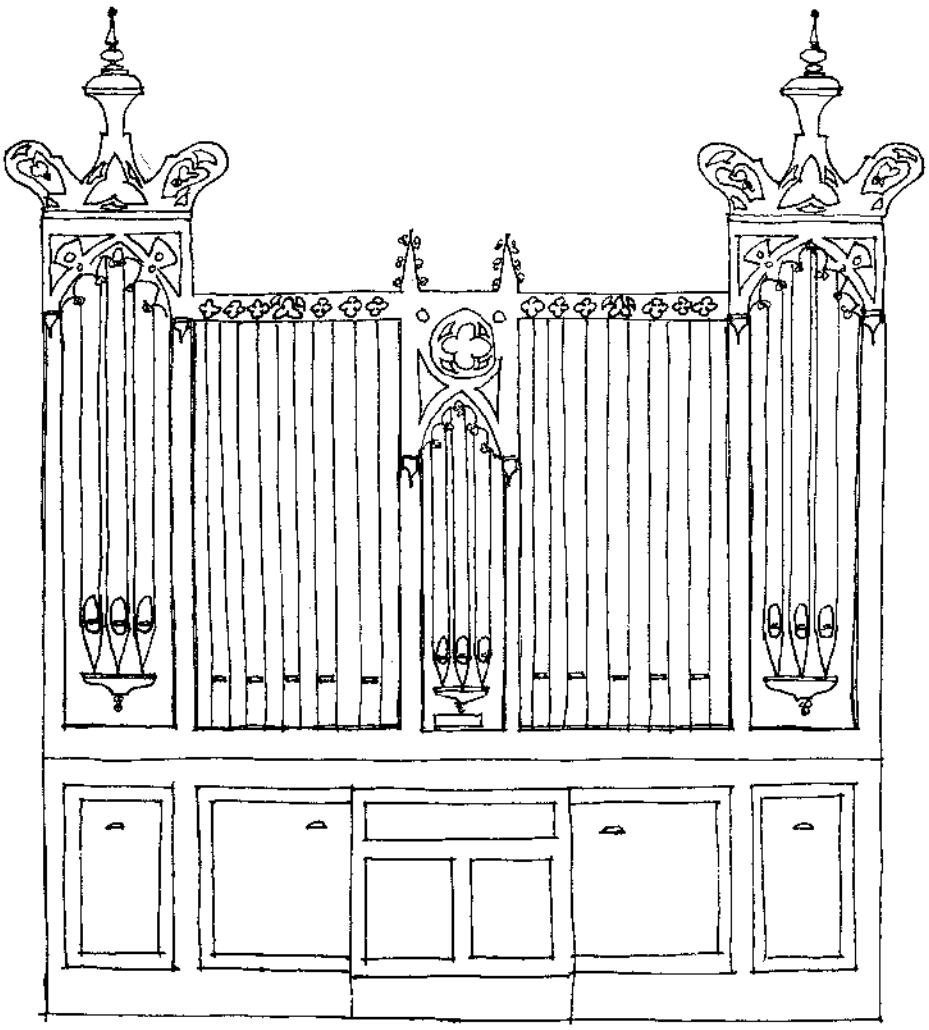
(3) Valerio Serra Boldú: Folklore infantil. Folklore y Costumbres de España. Editorial Alberto Martín, Barcelona (1929). Vol. II, pág. 577.

(4) Dora Pastoriza: El cuento en la literatura infantil. Ed. Kapelusz. Buenos Aires, 1962.



La tradición organera vallisoletana en el siglo XX: Quintín Rufiner

María Antonia Virgili Blanquet



Organo de la iglesia del Salvador. Valladolid.

A comienzos de nuestro siglo XX, la construcción de órganos para diversas iglesias de la ciudad, prolifera notablemente, siendo el primero que se construye el de la S. I. Catedral.

Este hecho resultaría bastante inexplicable si no analizásemos todo el contexto de la música religiosa del momento y el papel peculiar que Valladolid desempeñó. El Motu Propio que San Pío X dio a conocer el 22 de noviembre de 1903, marca las directrices fundamentales de esta música, pues la necesidad de una reforma, se dejaba sentir cada vez con mayor fuerza.

Los Prelados de la Provincia eclesiástica de Valladolid (Zamora, Avila, Salamanca, Segovia y Astorga), haciéndose eco de las líneas marcadas en el Motu Propio, promulgaron en 1905 el «Edicto y Reglamentos sobre la Música Sa-

grada», documento que fue ensalzado en su momento ya no sólo a nivel nacional, sino también a nivel internacional (1). Todo ello prepara el camino para que, en enero de 1907 se decida celebrar un Congreso de Música Sagrada en la ciudad, los días 26, 27 y 28 de abril. La adhesión es total y el Congreso tuvo lugar, con toda brillantez, en las fechas previstas.

Si recogemos estos hechos es porque, en dicho congreso, se debate entre otros, el tema del órgano y de los instrumentos admitidos en la Iglesia, figurando entre los que participaron en tal debate, Aquilino Amezua, organero de San Sebastián, que había construido en Valladolid el órgano de la Catedral, introduciendo así en la ciudad el estilo romántico de Cavaillé-Coll.

De las conclusiones que en estos debates se perfilan, son especialmente interesantes algunos puntos que aquí recogemos por considerarlos muy relacionados con nuestro tema:

Punto 1.º Cuando un órgano es perfectamente litúrgico.

Sobre este tema el Congreso adoptó la conclusión siguiente: «El Congreso, considerando que el órgano para ser perfectamente litúrgico debe responder a los fines para que está admitido en la iglesia, hace votos porque en su construcción predominen los juegos de fondo o flautados, debiendo los juegos de lengüetería estar en proporción con aquella base y suprimiendo aquellos registros que por su timbre profano o por su poca estabilidad en la afinación no dicen bien con el carácter ni con la solidez del instrumento r e l i g i o s o por excelencia».

Punto 2.º Qué cosas principales deben tenerse en cuenta en la construcción de un órgano de iglesia.

La proposición presentada y aprobada es ésta: «El Congreso acuerda que las cosas principales que han de tenerse en cuenta en la construcción de un órgano son, en general lo acordado en el punto primero; las dimensiones del local y sus condiciones artísticas y acústicas; la buena colocación del órgano y de los teclados. El Congreso hace un voto especial porque se favorezca la unificación del órgano y el arte organario español en igualdad de circunstancias».

Punto 3.º Cómo puede promoverse la construcción económica de órganos para iglesias rurales.

Se aprueba por unanimidad la conclusión: «El Congreso, considerando las grandes ventajas que los órganos, aun de pequeñas dimensiones, ofrecen para el debido esplendor del culto, hace votos porque se promueva la construcción de órganos económicos para iglesias rurales, estimulando para este fin el celo de los constructores para que estudien y den a conocer proyectos que satisfagan tanto las condiciones indispensables del instrumento, como las necesidades económicas de las iglesias rurales».

Punto 4.º Reparación de los órganos antiguos.

Se proponen las siguientes bases que son aprobadas: «El Congreso en lo referente a la reparación de los órganos antiguos, entiende que debe procederse con suma cautela, porque siendo generalmente las reparaciones costosas y de poco provecho, es preferible reservar esos gastos para la adquisición de nuevo órgano, siquiera sea económico. El Congreso acuerda que estas reparaciones sólo deben emplearse en órganos antiguos de reconocido mérito o de especiales condiciones, procurando entonces la adaptación de los pedales, el complemento de los medios registros y cierta mayor proporción en los juegos de fondo».

El órgano de la Catedral, construido por Amezua en 1904, fue el que se utilizó para dar los conciertos del Congreso; a él siguió el de la iglesia de Santiago, según se reseña en el «Boletín del Congreso de Música Sagrada»: «La parroquia de Santiago Apóstol, de esta ciudad, acaba de adquirir un precioso órgano de la acreditada casa Amezua de Azpeitia - Pasajes (Guipúzcoa), merced al celo y actividad prodigiosa de su dignísimo párroco don Francisco Borge que con constancia y acierto muy dignos de encomio va implantando en su iglesia toda la reforma de la música religiosa».

Además de estos dos, la casa Amezua construirá otros órganos en la ciudad, al igual que harán otras casas de Barcelona y Bilbao (3). Sin embargo, nos queremos centrar en nuestras páginas en la existencia de un organero vallisoletano, Quintín Rufiner, sacristán y organista de la parroquia de San Andrés, auténtico artesano al modo tradicional, y que, si bien no destacó por la calidad ni por la envergadura de sus instrumentos, sí lo hizo por su intensa actividad y por sus presupuestos «asequibles», que posibilitaron el que, parroquias que no gozaban de grandes medios económicos, pudiesen disponer por estos años de un órgano para la interpretación de la música religiosa.

Tanto por sus reparaciones de órganos diversos (San Lorenzo, Bolaños de Campos, etc.) como por la construcción de nuevos instrumentos, obtuvo un voto de gracias de la Comisión de Música Sagrada, lo que nos reafirma la vinculación del movimiento reformista de la Música religiosa con este activismo en la construcción de órganos.

Fernando de Lapi nos relata en el Norte de Castilla de 1921 cómo se gestó la vocación organera de Rufiner: «En otro tiempo trabajó de modelista en un taller de fundición. Cierto día al pasar, se detiene en la Catedral donde unos operarios restauran el órgano. Quintín curioso contempla la tarea y lo que más le impresiona es cómo esos operarios han hecho sonar un tubo, ¡revelación maravillosa! El organero futuro se inicia en este punto. La intuición dará el primer paso, la obsesión de lo que ha de ser y el estudio paciente lograrán el resto. Entonces el artista, recordando lo que había visto construye en su casa un diapasón. Revuelve libros de organería y acústica, topa con una obra en francés, cuya doctrina desentrañará trabajosamente con ayuda de un diccionario. Caen más libros y papeles en sus manos. Toma unas pocas lecciones de francés. Y el día y la noche ya están llenos de su único afán» (4).

Tenemos referencias de que su primer ensayo fue un «órgano abreviado», con un solo registro que montó en la iglesia parroquial de San Andrés. Después reparó el de San Lorenzo y construyó el de San Felipe de la Penitencia hoy en la iglesia de San Pablo y otros que reseñaremos a continuación.

Organo de don José Trueba, 1917.—*En la iglesia de San Andrés dio a conocer Rufiner el órgano comprado por don José Trueba, ingeniero agrónomo de la ciudad y organista. Los días 26 y 27 de septiembre de 1917, se organizan dos audiciones para que pueda apreciarse el órgano de salón que acaba de construir el «notable artista» (5).*

Los concertistas fueron don José Trueba y su padre don Antonio, junto a don Emilio Velarde, organista local. Una parte del programa era para violín y órgano, parte que interpretó al violín María Carmen González.

El órgano era de dos teclados de 56 notas y pedalier de 30; se deduce de la reseña que debía tener notable variedad de registros y timbres.

Organo de la iglesia del Salvador, 1918.—*Es del tipo de consola y también se reseña su inauguración en la prensa local: «De disposición modernísima, consta de dos teclados de 56 notas y pedalier de 30 y contiene tutti expresivo, pedal de fuerte de trompeta y trémolo, registro de flauta, corno, viola de gamba, voz celeste y humana, fagot, óboe, trompeta, principal bordón y contrabajo» (6).*

Prescindiendo de estos datos, debemos decir que los presupuestos de Rufiner eran bajísimos y ello repercute indudablemente en la calidad de algunos de los materiales y sobre todo en la dignidad externa del órgano. Los tubos exteriores, que no tienen en este caso ninguna finalidad acústica, sino únicamente decorativa, no se duda en sustituirlos por tubos pintados encima de la madera de la caja, también de bastante mala calidad. En el interior, junto al metal y la madera, aparece también el cartón, lo cual nos explica que el precio de estos órganos oscile únicamente entre siete mil y diecisiete mil pesetas.

El órgano de esta iglesia se inauguró el 11 de julio de 1918 con un concierto sacro en cuyo programa se introducen obras de César Franck, interpretadas por el Señor Trueba, obras de Goicoechea (O Cor Jesu y Ave María), por la capilla de música de la Catedral y en la segunda parte obras de Grieg, Fauré y el Ofertorio de Jacinto Manzanares interpretadas por su autor (6). Al concierto asistió el Señor Obispo, el cual bendijo al final el nuevo órgano.

Organo de la iglesia de San Miguel.—*Según reseña el P. de la Lama, en una de las tablillas interiores del órgano figura la fecha de 1911, sin embargo el Norte de Castilla nos da la noticia de su inauguración el 21 de enero de 1919 (7).*

En él mejora el sistema de producción del aire y sigue el mismo esquema que en los anteriores. En el interior del secreto se leen parte de unos presupuestos, que debían ser como una especie de catálogo de los distintos tipos de órgano que Rufiner construía y también la foto suya que acompañaba seguramente a este folleto.

En este caso, Rufiner aprovechó la caja del antiguo instrumento y construyó todo el interior según el sistema moderno del órgano romántico. En la inauguración intervinieron don José Trueba y Jacinto Manzanares e interpretaron obras de Bach, Saint-Saëns, Goicoechea, Guridi, Otaño, Torres y Manzanares. Finalizó con el Te Deum de Victoria y el Tantum Ergo de Goicoechea (8).

Otros órganos.—*Además de los órganos de estas parroquias, Rufiner construyó otros a instancia de particulares, lo que constata que el gusto por la música de órgano crecía por estos años en la ciudad.*

En 1921 Rufiner había pasado de trabajar en la calle Vega, a la calle Mantería, titulando ya su lugar de trabajo «Taller de Organería». En él congregó el día 4 de julio a los aficionados a la música de órgano para inaugurar un órgano tubular-automático de salón, ofreciendo un concierto a cargo del compositor y organista de la Catedral don Víctor Lasa; las obras interpretadas fueron de Mendelssohn, Lassa, Schubert y César Franck.

Por la descripción que de él nos da Fernando de Lapi, tenemos la impresión de que Rufiner debió conocer y estudiar el órgano que la familiar Power tenía instalado en su finca de Renedo llamada «Las Mercedes»; nada mejor para ello que transcribir las dos reseñas que sobre ellos tenemos. El de la familia Power lo conocemos por un concierto que en él ofrecen al recién llegado Arzobispo Gandásegui en noviembre de 1920: «El órgano es un precioso y artístico mueble construido en España en la casa Melcher y Cía. de Bilbao. Tiene 37 registros, tres teclados y cuatro pedales. Funciona eléctricamente y puede además aplicársele rollo a semejanza de las pianolas. La instalación es oculta y las voces de los distintos registros sorprenden al auditorio saliendo de varios y distantes lugares». En el concierto es destacable, además del intérprete, Víctor Zubizarreta, algunas de las obras en él incluidas: Liszt, Schumann y el Preludio de L'Enfant Prodigue de Debussy (9).

Unos meses más tarde, Rufiner presenta el que antes señalábamos, el cual es descrito de la siguiente manera: «Es un órgano expresivo, provisto de motor eléctrico y con aparato de pianola de 65 notas. Posee dos teclados de 56 notas cada uno y uno de pedal de 30, el gran órgano está dotado de 12 registros que completan una rica polifonía» (10).

Además de estos trabajos en la ciudad, sabemos que Rufiner realizó otros en la provincia e incluso para algunas otras ciudades como Bilbao y Oviedo. En la iglesia de San Antolín de Medina del Campo, firma sin fecha, pero debe ser posterior a las obras que hemos estudiado, pues ya ha trasladado su taller a la carretera de Salamanca, según consta en la placa que coloca en este órgano (11).

Quintín Rufiner representa posiblemente un eslabón final de la larga cadena que supone la tradición organera vallisoletana. Tras él se abre un largo período de olvido de estos instrumentos, tanto en lo que a su conservación respecta como a nuevas adquisiciones. Habrá que esperar a los años cincuenta, en los que Juan Dourte de Bilbao construye el órgano de las Esclavas y sobre todo a los años sesenta en los que Organería Española, surte de órgano a la iglesia de la Inmaculada (PP. Franciscanos) y a la de San Ildefonso (1968).

En la actualidad se abre una nueva etapa esperanzadora en lo que respecta fundamentalmente a la restauración y conservación del rico patrimonio organístico de la provincia. Buena prueba de ello es el catálogo, citado en varias ocasiones y que está en vías de publicación, paso obligado para acometer la tarea de salvaguardar estos instrumentos y la creación de la Asociación «Manuel Marín» de amigos del órgano, que, en el ámbito de la provincia, ha iniciado desde hace unos meses sus actividades.

---

(1) Las reseñas ensalzando este documento pueden verse en: Revista de Santa Cecilia (Turín) de enero de 1906; Revista Música Sacra (Milán), de enero de 1906; Boletín del Orfeó Catalá (Barcelona) de diciembre de 1905; Revue du Chant Gregorien (Grenoble) de mayo y junio de 1907.

(2) Ver Norte de Castilla y la prensa local del momento. En la Revista Música Sacro Hispana, números 1 y 2 de 1907, se recoge también la reseña completa de todo el congreso, puntos debatidos, etc.

(3) J. Angel de la Lama: *Organo en Valladolid y su provincia;* en imprenta.

(4) Fernando de Lapi: *Un Organero, un órgano y un organista;* Norte de Castilla, 6 de julio, 1921, pág. 2.

Consultados los libros de Bautismos de la iglesia de San Andrés, no aparece en ellos Quintín Rufiner, por lo que no tenemos certeza de si nació en esta parroquia. En 1886, ya sacristán seguramente, aparece como testigo de muchos bautismos, lo que hace suponer que tendría más de veinte años y que ya se hallaba afincado en este barrio.

(5) Norte de Castilla, 28 de septiembre 1917, pág. 2.

(6) Norte de Castilla, 10 de julio 1918, pág. 3.

(7) Quiero manifestar mi agradecimiento al P. de la Lama y al P. Fermín Trueba por los datos que me han facilitado sobre este órgano, así como al párroco de ésta y las otras parroquias, por las facilidades dadas para consultar los libros y fotografiar el interior del instrumento.

(8) Norte de Castilla, 21 de enero 1919.

(9) Norte de Castilla, 26 de noviembre 1920.

(10) Norte de Castilla, 6 de julio 1921.

(11) J. Angel de la Lama, ob. cit. En la Guía de la Casa Santarén de 1924, figura Quintín Rufiner como afinador de pianos y constructor de órganos y ya se localiza su taller en la carretera de Salamanca.

VETERINARIA Y MEDICINA POPULAR EN SALAMANCA

Angel Carril

Dentro del amplio conjunto de saberes que bajo el epígrafe «conocimientos» suelen agruparse en etnología, podemos afirmar que aquellos relativos a la salud —humana o animal— forman el grueso más absoluto respecto a los restantes «conocimientos». Superando toda connotación religiosa de condenaciones bíblicas a padecer enfermedad, es realmente la indisposición corporal algo que ha preocupado al hombre haciéndole superar su aparente impotencia para combatir ese estado. Y como bien dice el adagio: «la experiencia es madre de la ciencia», vamos a ocuparnos de esa ciencia que por la experiencia posee el pueblo, entendiendo como tal las clases sociales desconocedoras en principio de la llamada medicina oficial comprendiendo en ella una veterinaria y farmacognosía populares aprendidas por transmisión generacional.

Por supuesto no vamos a entrar en un análisis científico sobre la validez o no de los recetarios caseros o de primera mano empleados en el medio que estudiamos, es decir, el mundo rural en Salamanca ni tampoco en el grado de fe, autosugestión o cualquier otro fenómeno psicológico, tan sólo —y no es poco empeño— daremos cuenta de remedios utilizados hasta hace poco tiempo, incluso hoy en determinados casos y lugares.

Pero antes de introducirnos en materia, es necesario hacernos eco del gran conocimiento en general que el hombre rural tiene de la botánica que le rodea, sabiendo cuanto le concierne de cada planta, árbol o arbusto que circunda su medio, su hábitat.

Para hacer más asequible esta galénica lucubración folklórica, estudiaremos en un primer lugar la veterinaria popular para después entrar en la medicina popular, conocimientos ambos de equitativa importancia, ya que del animal depende en un cierto sentido la propia vida del hombre, pues aquél —sea en la medida que sea— ha supuesto para las gentes de campo, el «modus vivendi» base.

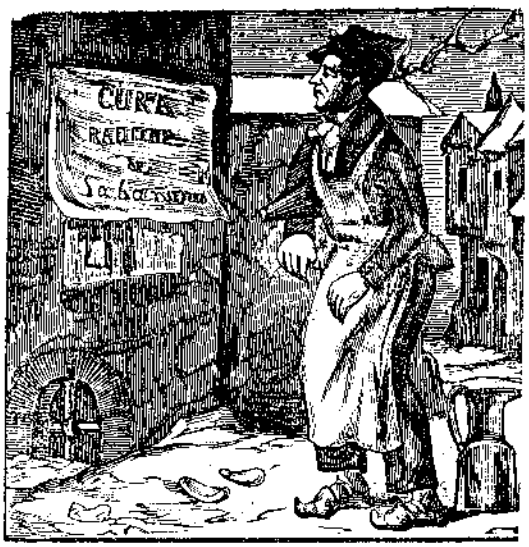
Usos y recursos de la veterinaria popular salmantina

Como método preventivo para preservar la salud del ganado bovino, en determinados lugares, el día de San Juan y antes de salir el sol, bañaban a los animales en un piélago, aprovechando la circunstancia y con el mismo objetivo las personas que conducían la vacada. Para las vacas «impladas» o «infladas» —«gaja» en terminología ganadera— preparábanse cociones de aceite con agua de sayuguina o bien se le metía en la boca un palo untado con jabón, atado éste por sus extremos a los cuernos.

La «zurreta» debe ser combatida de diferente manera, dependiendo de la especie animal. Al ganado bovino, a los churros se les hacía tomar en ayunas vino «aserenao», es decir, pasada la noche a la intemperie. A las cabras para tal mal, dábaseles pan turrao mientras que a los corderos se les ataban tiras de torbisco a la «penca» del rabo.

Cuando los cerdos tenían «cocos» —larvas de moscas nacidas en heridas producidas por mordeduras o arañazos—, antes de salir el sol, rociábaseles con agua puesta a serenar la noche precedente. Con el mismo fin se les aplicaban «malrubios» en la parte atacada tirando posteriormente hacia atrás mientras se recitaban ensalmos.

Si las cerdas estaban «berriondas» procedían a mezclarles en la comida determinadas medidas de grana de «rosa de burro», pero de una manera periódica en progresivo aumento de uno a nueve días, decreciendo en la misma proporción y duración.



Si un perro o un gato estaba «arrubinao» —no se desenvolvía bien, no crecía—, se le mordía la última vértebra del rabo, sacándosele seguidamente de la «caña» del hueso la sustancia llamada «rubín». Si el perro acusaba «moquillo» se le quemaba por encima del hocico.

Si un caballo tenía «rosones» —larvas o gusanos en el esfínter anal—, se le unía a la comida «grana de acedera de burro». También para el equino animal y en caso de dificultad al orinar —popularmente «dar torzón»— frotábansele los riñones con «granciones».

Cuando alguna vaca era atacada por la «pera» —inflamación en las patas junto a la pezuña—, sacábanla al campo antes de salir el sol. Al paso del animal por la tierra, procedía a darse la vuelta al terrón que la pata dañada había pisado, así, en cuanto la hierba del mismo secara, de igual manera secaría la inflamación, la «pera».

Para cortes de digestiones o digestiones pesadas la solución hallábanla en la miel, haciendo tomar determinada cantidad del apícola producto. Para que las vacas recién paridas soltaran «las pares» —la placenta—, mezclábasele en la comida la camisa de algún bastardo bien molida, que para estas ocasiones se había guardado tradicionalmente en el cajoncito del «almiretero». En otros lugares mezclábase en el pienso colas de bacalao, ajenjo y «l'auriégano» (orégano).

Si alguna gallina está «güera», dos soluciones posibles se conocen. La una es meter a la ponedora afectada en un cajón, cesto u horno durante algunos días sin comer. La otra es chapuzarla antes de salir el sol en alguna fuente, charca o río del lugar. Siguiendo con las gallinas, si éstas estaban atacadas por los célebres parásitos «piojos», untábansele las alas de aceite en su parte interior, o bien terciábanse en los palos donde duermen ramos malrubios.

Cuando un buey o vaca no rumiaba, dos recursos solían utilizarse. O bien hacerles beber vino o bien introducirle en la boca un pajarillo vivo, obligándoselo a tragar para así lograr su mejoría.

En general para aliviar las heridas de los animales aplicábanseles fomentos de malva cocida, completando la cura con aposiciones de manteca en derredor de la escoriación.

Aunque ya hemos hecho alusión de alguna superstición, cerremos esta incursión por la veterinaria popular comentando dos manifestaciones curiosas. Para que las cabras estuviesen libres de maleficios brujeriles, colgábanles del cuello una pequeña bolsita con tierra.

Si hacía aparición una tormenta cuando la gallina estaba empollando, rápidamente colocarían una tijera en forma de cruz o un crucifijo, evitando así que los pollos se «atronasen».

Anotaciones sobre farmacopea de tipo tradicional en Salamanca

El cambio de cultura experimentado en los últimos años ha incidido fuertemente en la desaparición de una terapéutica popular, no por desconocimiento u olvido de ella, sino por el descrédito que ha sufrido todo el bagaje de conocimientos tradicionales entre los que consideramos a los relativos a la salud. Aunque hoy nuevamente se camina hacia unos tratamientos naturalistas, es irreversible el mal causado por el colacionado descrédito. A esto hay que añadir las escasas investigaciones en este campo por parte de la ciencia médica, que de haberse realizado objetivamente y en el momento idóneo hubiesen dado valiosos resultados, tanto para la farmacología como para la psicología.

Hoy los informantes se muestran recelosos al ser interpelados con estos temas, por miedo a dar sensación de incultura, de atraso. Labor ésta de recopilación que podrían desarrollar positivamente los jóvenes médicos que trabajan en el medio rural, logrando de seguro su integración profesional en la comunidad que les acoge si ésta observa un respeto e interés por su pasado y no un mero servicio técnico.

Después de este preámbulo, pasemos a la descripción de algunos remedios y preventivos contra males y enfermedades comunes en nuestros pueblos.

Para atajar el malestar catarril, son conocidas varias soluciones, la más común es la aplicación de ven-

tosas, completando el tratamiento con tomas de leche caliente y miel; de azúcar, manteca y pan, todo ello en agua caliente o de jarabe de gabancera. Si el catarro es fuerte puede aplicarse un sinapismo, y si el catarro es de nariz —coriza o romadizo— unos vahos de eucaliptus o bicarbonato harán bien.

La garganta dañada puede encontrar mejoría haciendo gargarismos de «lentén» y cebada cocida; también son efectivos los «gisopos» de yodo con miel o de «jundia de gallina».

Para apoyar el efecto de las anteriores curas, ponían fomentos —secos o húmedos— de agua caliente.

Contra hinchazones o durezas no había mejor remedio que colocar una cataplasma al trasajado o sencillamente disponer la malva cocida directamente sobre el tejido tumoroso.

Para sacar el «humor» de los panadizos hay que aplicar tocino, «hojas chuponas» o cascos de cebolla previamente untados de aceite. Para los sabañones, frotarse con «basilios», dará óptimos resultados.

Para contrarrestar el efecto de las picaduras de insectos hay que intentar poner grasa del mismo sobre el zarpullido para calmar el «uslor». Si nos da «cuagío» hay que ingerir leche o aceite cruda. Si la erupción cutánea la ha producido una planta —cosa muy común en las labores de campo—, aplicábase un ungüento preparado para estas ocasiones a base de hiel de cerdo y manteca del mismo, panacea que curiosamente tenía como envase o continente la vejiga del porcino animal.

El «malvero» se cortaba cambiando la camisa interior —muda— con alguien del sexo opuesto.

Para la urticaria en general también se guardaba en prevención ceniza de estola.

Las picaduras de violeros lográbanse evitar colocándose en el sombrero «hierbabuena de lagarto» y «almaraduz». Otra planta nada banal y con fines nada ornamentales era el «cardo volador», también colocado en el sombrero para evitar las escoceduras producidas por el sudor.

Según el entender popular, el dolor de muelas es síntoma de mal de amores (las desgracias no vienen solas...). Así dar pediluvios al doliente, frotar con ajo la zona afectada, introducir un grano de sal (si hay caries) o dar friegas con orín de burro negro puede aliviar tan malhumorante dolor. Para prevenir los males odontológicos —especialmente de muelas—, conviene abrir la boca si se asiste a la hoguera de San Juan para que se ahumen los molares o bien cortarse las uñas siempre en lunes. Si el mal persiste, había que caer irremediablemente en manos del barbero o sacamuelas.

El hipo —enfermedad que conlleva casi siempre implícita la risa de los circundantes—, puede desaparecer por tres medios: bebiendo siete tragos de agua sin respirar, pegar un trocito de lana del jersey en la frente o dar un susto al enfermo, cosa nada recomendable, pues en ocasiones es «peor el remedio que la enfermedad»; y haciéndonos eco de las frases hechas, la mejor solución debe ser presentar al doliente algo tan magnífico que «le quite el hipo»...

Agua de orégano, paliará los efectos del dolor de estómago y si el achacoso es un pequeñuelo, se escupirá sobre la zona —vientre o barriga— aguardiente previamente calentado en la boca, procediendo seguidamente a dar unas friegas del citado licor. También frotes del perseguido y alquitaroso producto en las sienes, supondrá un descanso a las jaquecas, teniendo otra posibilidad para esta molestia en el llamado «pañuelo chinchonero». Y ya que estamos en la cabeza —preminente lugar para denotar la fiebre—, hablemos de su curación. La más sencilla es aplicar paños de aguardiente, ya que las demás son un tanto raras, tal cual puede ser hacer comer a la persona febril huevo duro compuesto con vinagre, previamente aserenao. Como puede verse, no es de lo más rápido el recurso, como tampoco lo es el bailar durante unos determinados días delante de un torbisco macho. Pero creo que son preferibles estas medidas a la practicada en determinados lugares serranos, cual es echar un alacrán sobre la colcha que cubre al indispuesto.

El reúma o las reúmas, como dicen nuestros mayores, hace que uno «no esté muy católico» y para mitigar tales molestias nada mejor que unas infusiones de hiedra.

Los orzuelos han hallado mejoría en los fomentos, bien sean de sayuguina hervida —flor de sauco

recolectada en la mañana de San Juan— o de agua simplemente en la que se ha introducido el rabo del badil enrojecido en las brasas de la lumbre.

A los dolores de oído en lactantes se intentaría poner remedio vertiendo una gota de leche materna directamente del pecho en el oído interno. Para los mayores, cambiábase la leche materna por una gota de aceite tibiamente calentada.

Y ya que hemos hablado de los niños, para éstos —en caso de estreñimiento—, hacíase una cala introduciéndosela en el ano; si el niño no orinaba, sentábasele en un orinal con agua caliente y si el pequeño «rañaba» era señal inconfundible de lombrices, para lo cual, si tenía dentición, hacíasele comer pipas de calabaza.

La tosferina —enfermedad que ataca preferentemente a los niños—, era combatida llevando al aquejado a la «rede» de las ovejas y que allí respirase fuertemente.

El «estérico» —las bilis—, achaques primaverales por lo común, tienen como receta tradicional la ingestión de limón.

Y con la primavera, el cambio de sangre y sobre la sangre hay mucho que hablar. Para sangre excesivamente fuerte recomendaban las consejas infusiones de sanguinaria. Para cortar las hemorragias hay varios métodos —según la necesidad—, por ejemplo el tratamiento de una cortadura sería la aplicación sobre ésta de azúcar, mientras que para las hemorragias nasales se colocaba una «perra» de cobre en la frente o verter agua fría por la nuca al afectado cuando éste se encuentre desprevenido.

Quizá el más célebre de los remedios populares sea el de las sanguijuelas, las cuales eran guardadas en un tarro de cristal en espera de su particular dosificación, poniendo a los hambrientos análidos sobre la zona a tratar, procediendo éstos ávidamente a succionar la sangre. Como hemostático para tapar las hemorragias que éstas producen, colocábanse al enfermo alubias partidas a la mitad en las marcas que los sanguinarios gusanos habían provocado.

En torno a las sanguijuelas hay una copla en tierras charras —llena de un humor y contenido social que sería largo detallar aquí—, que merece la pena mencionar:

En la calle de Santa Ana
hay un ratón con viruelas
y a la cabecera un gato
poniéndole «sangrijuelas».

Como profiláctico de las hemorroides, llevaban nuestros antecesores una raíz de arzolla metida en la faldriquera o en el bolsillo.

Para terminar, hagamos alusión a los ensalmos y rituales difícilmente localizables, dado el carácter mágico y mistérico que éstos tienen.

Líneas arriba hemos hablado de la bilis —del estérico—, la absorción de éstas producirá la ictericia o «tericia» popularmente llamada, enfermedad ésta, que tiene distintos tratamientos. Pueden hacerse inhalaciones de vahos de «melones de lobo», echar al afectado sin que él lo sepa nueve piojos durante nueve días consecutivos en el desayuno; orinar sobre un «mazacán» igualmente nueve días, teniendo superada la «tericia» si la planta seca; ponerse un collar de ajos e ir con él a mirar fijamente el río...

Pero la amarillenta enfermedad tiene también su ensalmo o conjuro. Aquella persona que por ésta sea atacada, deberá madrugarse antes del alborear, salir a campo abierto y allí recitar:

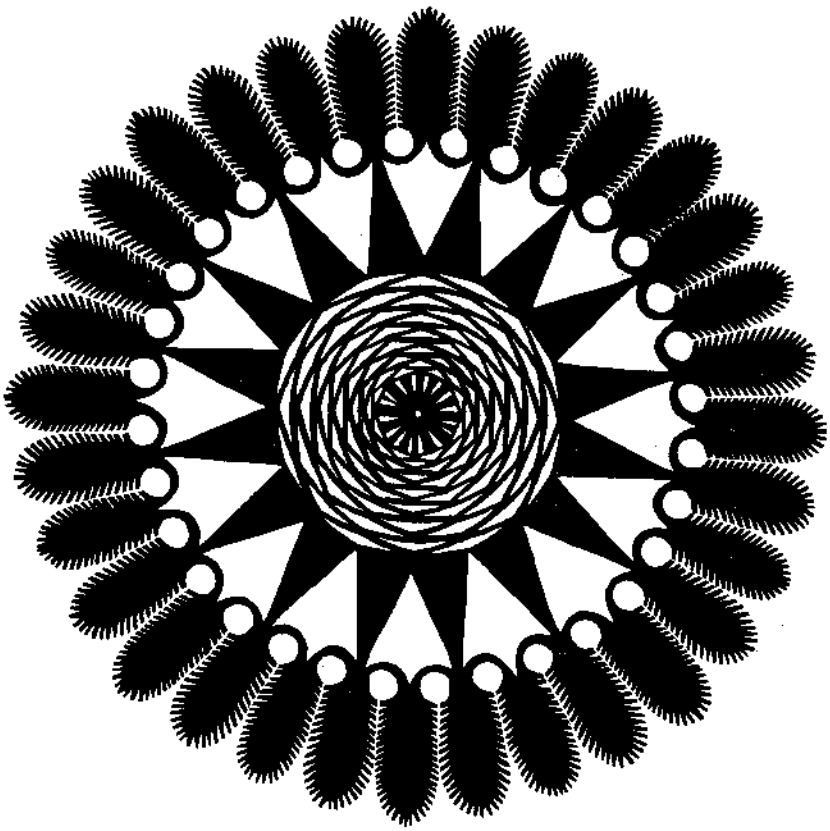
A verte vengo, «malrubio»
antes de salir el sol
que me quites la «tericia»
y me vuelvas la color.

También con ritualismo topamos para solucionar la hernia infantil, los llamados «niños quebrados». La mañana mítica de San Juan y antes de salir el sol dos adultos, un Juan y una María abandonarían el pueblo dirigiéndose hacia algún descampado portando unas varas de mimbre previamente cortadas para tal ocasión. Llegados al lugar escogido, darían comienzo al «ufragio» procediendo de la siguiente manera: con una mimbre en la mano la sanadora llamada obligatoriamente María, recitaría frente al designado Juan: «Juan, pásame el niño por este 'lao' que está 'quebrao'», realizando él tal acto, haciéndoselo pasar a ella por el costado izquierdo.

Ultilogo o «buen boticario se pierde»

Cerremos esta enumeración sucinta de «ufragios» o remedios populares para superar los achaques y malestares del hombre y animales domésticos. Sin duda queda «coja» —permítaseme seguir en tema— esta exposición, necesaria de completar con un vocabulario médico, así como de los procesos que cada receta lleva hasta su aplicación, datos que alargarían estas líneas y hecho que no entra en nuestro criterio divulgador, ya que de caer en la tentación de completar el tema (por otro lado inagotable...) podría el lector opinar —siguiendo el irónico dicho popular— ¡«Buen boticario se pierde»!, y no sería justo tal sin tener rebotica donde «cobijar» y «contrastar» opiniones.

N. A.: Los datos aquí reseñados proceden de Herguijuela del Campo, Rollan, La Alberca, Mogarraz, Brincones, Hinojosa del Duero, Villavieja de Yeltes y Galinduste.



CANCION PARA MAJAR

Las hijas del rey francés
eran tres, eran tres;
las hijas del rey francés
eran tres, no más.

Las enseñan a coser,
eran tres, eran tres,
las hijas del rey francés
eran tres, no más.

No lo quieren deprender,
eran tres, eran tres,
las hijas del rey francés
eran tres, no más.

Recogida en el Bierzo por Amador Diéguez Ayerbe, recopilador del Cancionero Berciano.

CANCION DE RONDA

La ronda y la contrarronda
se encontraron en la calle;
pudo más la contrarronda
aunque la ronda era grande,
qué bien parece
la ronda en la calle.

La calle de mi morena
que no me la ronde nadie
que la rondan buenos mozos
con trabucos y puñales.

Qué bien parece
la ronda en la calle.

Viva la flor de violeta
que la vapulea el aire.

Qué bien parece
la ronda en la calle.

Ujujú...

Recogida en Pradilla por Amador Diéguez Ayerbe.

LA RAPOSA Y JUANITONTO

Juanitonto tenía mucha hambre y estaba deseando comer a la raposa, y siempre estaba escondiéndose; conque ya:

—¿Qué haces, raposa?

—Mira, estaba mirando ahí (había un lago), que mira qué queso más grande hay.

Y dice:

—Huy, sí. ¿Cómo le cogeríamos?

—Pues mira, vamos a beber agua hasta que merme.

Y ya, tanta agua bebió Juanitonto que se le salía por el culo. Y va la raposa (como son tan listas):

—Espera, espera, que voy a ver.

Y encontró un tapón (de esos que van a merendar y quedan los tapones en las cunetas) y se le puso en el culo.

Pero como se fue la luna más allá ya no estaba el queso.

—Ay, me has engañao. ¡Qué malo estoy!

Y ya van andando, andando y llegan a un sitio que era un convento de frailes que tenían labor, trillaban y eso. Y estaban trillando.

—Buenos días (era el tiempo que hablabais todos los animales)(1).

—Buenos días.

—¿Qué decís?

—Ay, que tenemos una desgracia muy grande; que se nos ha muerto un caballo y no podemos trillar.

—Anda, enganchar a Juanitonto —decía la raposa—. Enganchar a Juanitonto, verás qué bien.

Conque enganchan a Juanitonto y le dan dos palos: Se le quita el tapón del culo, y empezó a irse trigo y todo por una cuesta.

—Ay Dios mío...

Y la raposa, mientras, fue corriendo a otro convento de monjas que había allí, que les traían la comida a los frailes; y dice:

—Ay, monjitas, monjitas; que se os está estropeando la cosecha. Se está inundando.

Mientras tanto, como ya tenían preparada la comida, se comió toda la comida y toda la car-

ne y dejó los huesos y se hizo un collar. Y ya no se podía mover, de lo que había comido. Conque se echa a andar por la carretera y ya no podía más, y se echa a la sombra de un árbol.

Y a Juanitonto, que le habían pegado una panadera buena, iba que no se podía tener. Y dice:

—¿Qué haces, raposa? Vamos, que qué mal nos ha salido el día hoy. ¡Anda, vamos!

—No puedo ir, que estoy muy malita.

—¡Vamos!

—Que no. Que mira: Me levanto y me caigo; no puedo andar.

Conque:

—Pues trae; yo te cojo a cuestas.

Y la llevaba a cuestas. Y de vez en cuando decía:

—Lera, lera, lera; comime la comida y me voy caballera.

Y Juanitonto callao. Y vuelve a decir:

—Lera, lera, lera...

—¿Qué dices?

—Nada, un cantar.

Y ya llegan a un puente.

—Lera, lera, lera; comime la comida y me voy caballera.

—¡Pues ahí te va esa pera! (Y la tiró al río.)

Y ahí ya despertó Juanitonto.

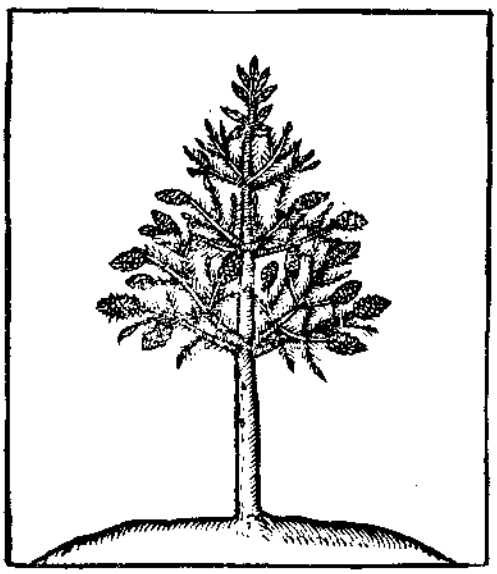
Recogido por Joaquín Díaz,
de Amalia Gómez.

EL MAYO

Ya estamos a treinta
del abril cumplido;
alegraros, damas,
que el mayo ha venido.

Ha venido mayo,
bienvenido sea
para que galanes
cumplan con doncellas

En tu puerta estamos
con dibujo y grande
si nos dan licencia
para dibujarte.



Para dibujarte
quisiera tener
un dibujo y grande
y hermoso pincel.

Hermoso pincel
que sueño te ha dado;
despierta si duermes
y oirás el mayo.

Tu cabeza grande,
como es tan bonita
en ella se forma
una margarita.

Tu pelo dorado,
hebras de oro fino
donde yo me enredo
cuando en ti imagino.

Estoy imaginando
las horas del día
y estoy contemplando
cuándo serás mía.

Tus cejas señora,
un poquito arqueadas,
con esas mejillas
que adornan tu cara.

Tu frente señora
es campo de guerra
donde el rey Cupido
plantó su bandera.

Tus ojos señora
luceros del alba
que alumbran de noche
a mis esperanzas.

Esos tus oídos
son dos granos de oro
que con ellos oyes
lo que hablamos todos.

Esas tus orejas
las echas a un lado
con esos pendientes
que adornan tu garbo.

Tu nariz aguda
como fina espada
que a los corazones
sin sentir los pasa.

Esos tus carrillos
tan recolorados
parecen dos rosas
cogidas en mayo.

Tu boca señora
tiene dos carreras
de dientes caninos
con divinas muelas.

El hoyo que tienes
en esa barbilla
ha de ser sepulcro
para el alma mía.

Esa tu garganta
tan clara y tan bella
que el agua que bebe
toda se clarea.

Tus brazos señora
de la mar son remos
guían y gobiernan
a los marineros.

Esos tus diez dedos
cargados de anillos
para mí prisiones
cadenas y grillos.

Tus pechos señora
son dos fuentes claras
donde yo bebiese
si tú me dejaras.

Tu cintura un junco
criado en el río;
todos van a verlo
como es tan florido.

Tu vientre señora
es una arboleda
que a los nueve meses
lleva fruta nueva.

Ese tu ombliguito
tan rechiquitito
que al pezón del higo
es comparadito.

Ya hemos llegado
a parte secreta;
como no lo he visto
no puedo dar señas.

Tus muslos señora
son de oro macizo
donde se sostiene
todo el artificio.

Esas tus rodillas
las hincas en tierra
al dichoso suelo
que a besarlas llega.

Esas tus canillas
tus pies y tus plantas
y tus pantorrillas,
pilares de plata.

Ya te hemos pintado
todas tus facciones
ahora falta el mayo
que te las adorne.

El mayo que quieras
pídelo y declara
que el cantor no quiere
agraviarte en nada.

Cuando no responde
la señora dama
es señal que tiene
la licencia dada.

Señorita .....
si es de buen agrado
con .....
recibas el mayo.

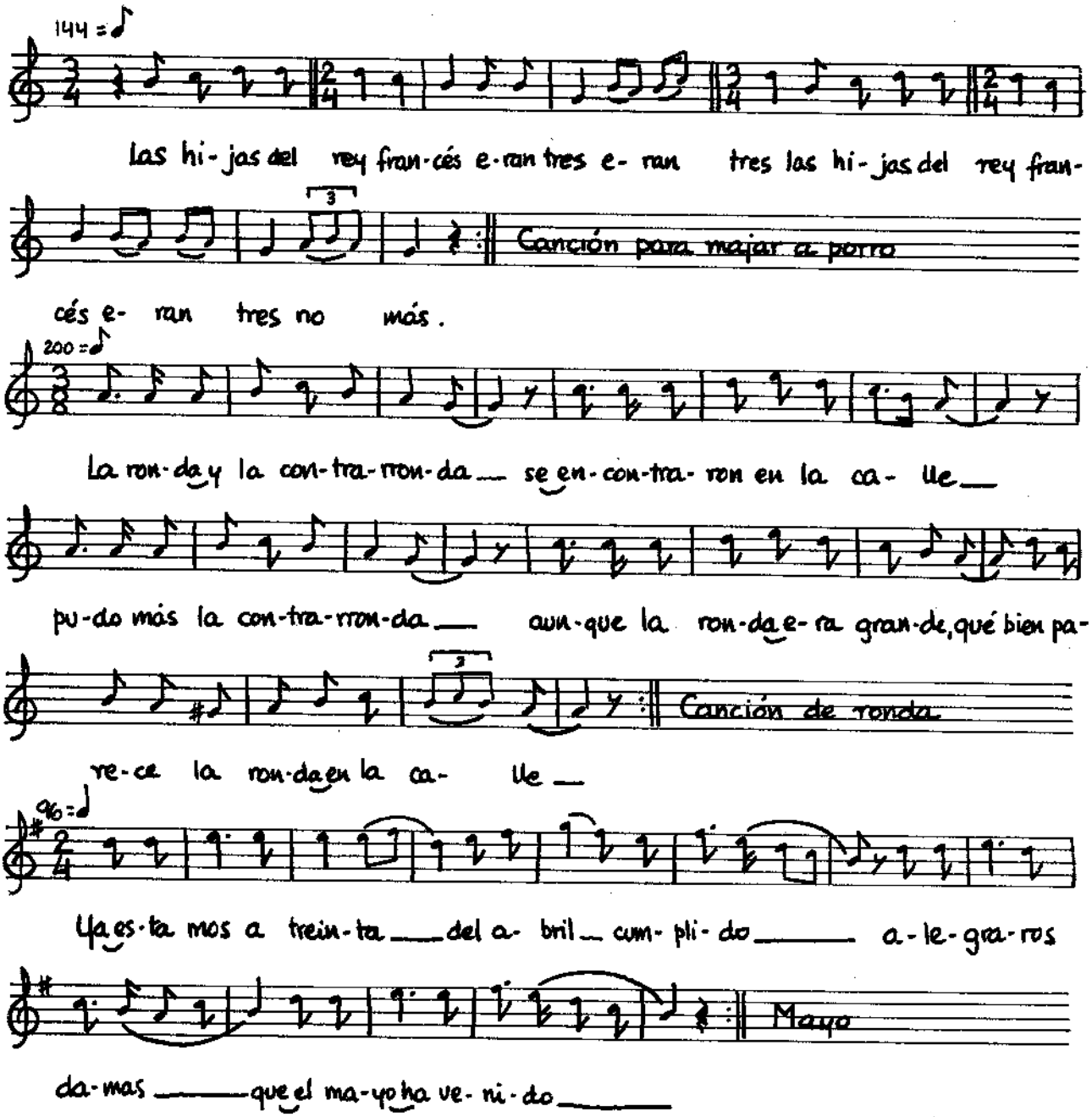
Quiérelo, rosita,
quiérelo, clavel,
que es un buen muchacho
a mi parecer.

Ha dejado dicho
que vendrá mañana
a darte los días
si el mayo te agrada.

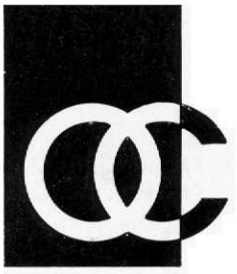
Quédate con Dios,
adiós que nos vamos,
rosa de cien hojas,
clavel encarnado.

Quédate con Dios,
estrella brillante
que con tu permiso
vamos a otra parte.

Mayo cantado por un grupo de vecinos de San Bernardo (Valladolid), pueblo en el que se asentaron muchos nuevos colonos procedentes de Guadalajara y Cuenca.



(1) Dirigiéndose la narradora al auditorio.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID