Revista de FOLKLORE

Nº 24

Calesero.

Luis Díaz Viana ▪ Mariano Gallegos ▪ Manuel Garrido Palacios ▪ Fernando Herrero ▪ Jesús López Sobrino Modesto Martín Cebrián ▪ Juan B. Varela de Vega

Editorial

Hace ya dos años que emprendimos ilusionadamente una tarea tan necesaria como gratificante: Crear y mantener una publicación acerca de aspectos variados de la cultura tradicional, narrados o analizados por quienes, día a día, movidos por una fuerte vocación humanista se adentran en el mundo de la tradición. Cualquiera que sea la dirección o duración de ese viaje, de esa aventura, nos parece que proporciona útiles conocimientos en torno al hombre, a los arquetipos que condicionan su existencia y relaciones, y a sus variadas formas de expresión dentro de un medio proclive al mantenimiento y conservación de determinados modos de vida, como es el rural.

Dispuestos a abordar el tercer año de publicación ofrecemos como simbólico recordatorio de este aniversario, una cordera o pastorada recogida en Villamarco (León), que, estamos seguros, atraerá a muchos de nuestros suscriptores, cuya curiosidad e interés por aspectos históricos, de evolución o de contexto sobre este tema, les llevará a releer el número 0 de la revista de Folklore y a evocar que, efectivamente, hace veinticuatro meses, todos —patrocinadores, lectores, colaboradores e impresores— comenzamos juntos este difícil pero hermosísimo camino.

SUMARIO

	Pág.
El juego de gallos ..... Luis Díaz Viana	183
Don Juan Manuel ..... Jesús López Sobrino	192
El flageolet ..... Juan B. Varela de Vega	197
La noche de Reyes ..... Modesto Martín Cebrián	201
Un mito: El Orlando ..... Fernando Herrero	204
Galisteo ..... Manuel Garrido Palacios	210
Canciones y Cuentos	213

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1982
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 - 1982.

EL JUEGO DE GALLOS
(Formas, textos e interpretación)

Luis Díaz Viana
University of California, Berkeley

(Trabajo realizado con la subvención del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano para asuntos educativos y culturales).

En los países de tradición hispana el gallo es uno de esos animales que, como el toro, ha suscitado costumbres milagrosamente conservadas y, también, expresiones, refranes y dichos. Prototipo del «machismo» e, incluso, de la «chulería», simboliza valores tan dudosos como representativos de nuestra cultura.

Son, por supuesto, famosísimas en Latino-América las peleas de gallos, sangriento y revelador exponente de la rivalidad entre «machos», pero otros juegos y fiestas también se hallan relacionadas con este arrogante animal. En América y en España se han practicado —y aún se practican en determinados lugares— las llamadas «Fiestas de gallos» en las que se «corre» o persigue al ave. A veces el gallo es enterrado quedando sólo al descubierto su cabeza, a la que se degüella con una hoz o una espada.

Con el ejercicio de «correr los gallos» (antiquísimo juego que ya divertía a nuestros mozuelos del Siglo de Oro) están conectadas, probablemente, exhibiciones galantes como «correr las cintas» y actividades popularísimas como la de romper las «Piñatas».

En el presente trabajo, y con la intención de averiguar los orígenes y significación de tales fiestas y ritos, se contrastan manifestaciones tradicionales de uno y otro lado del Océano, de América y España.

Rituales en torno al gallo

Varias son las maneras en que el «juego de gallos» se ha venido realizando dentro del mundo hispánico. Ya el *Diccionario de Autoridades* ofrecía dos acepciones de la expresión «correr gallos»:

«1.—Divertimento de «Carnestolendas» que se ejecuta ordinariamente enterrando un gallo, dejando solamente fuera la cabeza y pescuezo, y vendándole a uno los ojos, parte desde alguna distancia a buscarle con la espada en la mano, y el lance consiste en herirle, o cortarle la cabeza con ella. Otros le corren continuamente hasta que le alcanzan o le cansan, hiriéndole del mismo modo» (1).

Como actividad carnavalesca, promovida principalmente por «los quintos del año», pervivió durante siglos esta costumbre en distintos lugares de España.

«2.—Correr gallos a caballo. Juego de destreza, al modo del que se hace corriendo gansos, y se diferencia en que al gallo, colgado de la cuerda, se le ha de cortar la cabeza con la espada, corriendo el caballo» (2).

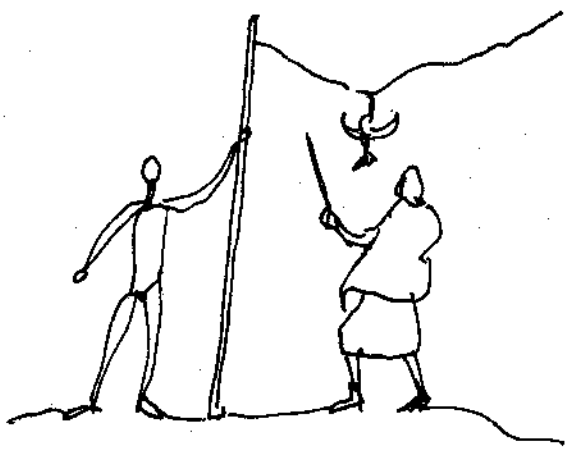
Con distintas variantes este ejercicio de habilidad se practica también en la América hispana. Frances Toor lo relata así al describir el folklore de los rancheros mejicanos: «The ranchero charros play other games wich are not so beatiful nor romantic as the carrera de cintas but are very exciting. A popular one is «correr el gallo», «run the cock». One of the riders takes a cock in his hand extending his arme, rushes off at full speed; the others chase after him to try to take it away» (3).

Como luego veremos, tanto la modalidad de correr y matar al gallo sobre caballerías como la otra de cortarle la cabeza enterrándole en tierra no se practicaban únicamente en época de Carnaval.

Las abundantes referencias literarias al «juego de gallos» (Quevedo, Góngora, Mateo Alemán, el autor del falso Quijote) suelen presentárnoslo, no obstante, ligado al tiempo de «carnes tolendas»; dice Sancho en el «Quijote de Avellaneda»: «...y yo quedé tras todo eso sin ser rey ni roque: si ya estas carnestoliendas no me hacen los muchachos rey de los gallos». Por todo ello, y después de comentar diversos textos de nuestros escritores del siglo de oro, afirma Julio Caro Baroja que «el juego más característico de chicos y mozos por Carnaval es el del gallo» (4).

Pero también tal fiesta se hacía revistiendo los caracteres de una representación o parodia de ejecución y juicio, de manera que varias personas se disfrazaban de soldados y ensayaban unos parlamentos generalmente compuestos por poetas locales. En los versos era costumbre satirizar los hechos ridículos o censurables acaecidos en el pueblo durante ese año. Como luego explicaré, este tipo de ritual se practicó en algunos pueblos castellanos hasta fecha no muy lejana, siendo, por el contenido a veces revelador de los poemas, una de las manifestaciones más interesantes del juego.

1



Casas Gaspar recoge la forma en que se celebraba en Toro (Zamora): «El domingo de Carnaval cuelgan en la plaza una maroma a suficiente altura para que puedan pasar por debajo hombres a caballo. A la mitad de la cuerda se cuelga de las patas un gallo. Llega la comparsa: el rey, en calzoncillos, con corona de cartón, se pone debajo de la víctima y despacha su relación, y tras él todos los de la comparsa, siguiendo el orden jerárquico. Terminada la relación del soldado, éste saca la espada y trata de dar un par de mandobles al gallo, siguiéndole los demás compañeros; pero es tanto su furor, o la dificultad de manejar a la vez el arma y la caballería, que las más de las veces dan en el aire, produciendo la hilaridad del público, y se hace necesario, para descuartizar el ave, que pasen y repasen por debajo y repitan los tajos» (5).

En algunos lugares, el juego de gallos —enterrados o colgados de una cuerda— incluía solamente breves cantares o palabras rituales. Tenemos noticia de cómo se llevaba a cabo tal costumbre en la provincia de Burgos por referencias de Aurelio Espinosa (6) y Domingo Hergueta; este último autor cuenta que la fiesta variaba según las regiones. En ciertos pueblos las mozas cuando iban a dar el golpe al gallo le decían lo siguiente: «Allá va gallo, si te pillo te mato. Los mozos que sostenían la cuerda la imprimían continuas oscilaciones para que no le acertaran» (7) hasta que al fin moría. Entonando también, al dirigirse cada muchacha hacia el animal, cantos como éstos:

«Con la licencia de Dios
y la del señor Alcalde
hemos de matar el gallo
en sin meternos con nadie.
Ya se te ha acabado, ¡oh gallo!
el dormir con las gallinas
y el cantar por la mañana
saludando al nuevo día.

En otras partes —prosigue Hergueta— enterraban el gallo dejándole la cabeza fuera, y los mozos, vendados los ojos, y después de darles varias vueltas sobre sí mismos para que perdiesen la pista, eran los encargados de descabezarle» (8).

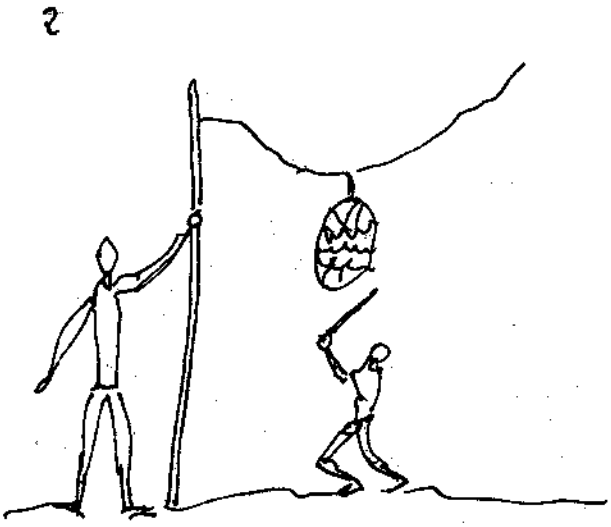
Pero quizá —aun sin constar de palabra alguna— el ritual más significativo y dramático de los efectuados en Burgos es el que ejecutaban las mujeres del valle de Valdivieso. Todas las mozas iban tocando suavemente al gallo en el cuello menos la última, que era la encargada de asestarle el golpe fatal.

Pervivencia del «juego de gallos» en Valladolid y Soria

En el siglo XIX la costumbre de la «fiesta de gallos» debía gozar aún de bastante difusión, siendo referida por Basilio Sebastián de Castellanos al hablar de las fiestas populares de Madrid. Hasta hace pocos años se ha venido practicando en pueblos de Zamora (Villalba de Lampreana), Soria (Calatañazor), La Alcarria, el País Vasco, Galicia...

En algunos lugares, el sangriento «juego de gallos» pasó a desarrollarse como inocente «juego de cintas» a causa de determinadas presiones; explica Standley H. Brandes: «Traditionally, the event was quite different in that chickens, rather than ribbons, were used. The object was to run past the chickens, strung up by their feet, and try to rip their heads off their bodies. This would sometimes get gruesome, as a poor beast might have half a neck attached to its body before someone would, after a number of attempts, finally disengage it. The Franco regime outlawed this type of carnaval observance after the Civil War, the ribbons were the villagers, subsistitute» (9).

En la provincia de Valladolid, que es una de las tierras castellano-leonesas que mejor conozco por haber recopilado durante muchos años la tradición oral de sus gentes, sé de tres pueblos en que se mantuvo la costumbre: J. D. Val, Joaquín Díaz y yo, hemos referido ya, en anteriores trabajos, el «juego de gallos» que se celebró en el porche de una de las ermitas de Tordesillas, a orillas del Duero. En el atrio de San Vicente varios gallos fueron atados sucesivamente a una cuerda; los extremos de ésta se hallaban sujetos, de un lado, a una viga de la ermita, y, de otro, a un palo largo a manera de pértiga, manejado por un hombre que se encargaba de mover el artilugio de forma que no resultase fácil acertar al animal. Las encargadas de matar el gallo son mujeres pertenecientes a una cofradía que, armadas de una espada, compiten en destreza ante la mirada de los muchos curiosos (10).



Hace no más de diez años, según nos contaron, se practicaba todavía el juego en Pozal de Gallinas —pueblo muy apropiado por su nombre para semejante fiesta—, si bien allí los gallos eran enterrados en tierra y no colgados de una cuerda como en Tordesillas. Y en Mucientes se llevó a cabo en 1931 por última vez otra de las variedades del rito que ya he comentado: la representación de una especie de juicio a los gallos *. Tuvo lugar en el sitio llamado «La Ronda» y participaron los —por aquel entonces— «quintos»: Pedro Herrero (en el papel de Capitán); Moisés Olmedo (que hizo de defensor); y los soldados Vicente Barrigón, Miguel Zalama, Arturo Sanz (que fue, al mismo tiempo, pregonero del festejo) y Jacinto Mintegui.

En el texto —que ofrece alguna alusión local y un vocabulario entre lo popular y lo culto— encontramos un simulacro de disputa: quienes exigen la muerte del gallo aducen como razones para ello ciertos ejemplos de inoportunidad por parte del ave:

PREGON:

Si quieren saber, señores,
dónde va a ser la batalla:
camino de las bodegas,
la Cuesta de la Tía Cana.

CAPITÁN:

Licencia vengo a pedir
al ilustre Ayuntamiento
y a todos los que hay aquí.
La licencia que yo pido
es «pa» matar estos reos,
que les ha salido sentencia
de morir en este pueblo.
Animo, soldados míos,
la licencia ya está dada,
preparad bien los caballos,
desenvainad las espadas
para salir al momento
a la sangrienta batalla.

DEFENSOR:

¿Quién eres tú que así hablas
con tan vil atrevimiento
y no acatas estas órdenes
de este ilustre Ayuntamiento?
Soy defensor, vive el cielo,
valeroso y diligente.
¡Vive Dios, que si me enfado
para mí nada es la gente!
Soldados, cabos de escuadra,
coroneles y tenientes:
todos para mí sois pocos
para hacerme doblar la frente.
Tengo la espada en la mano,

si hay algún majo valiente,
salgan conmigo a campaña;
capitanes y tenientes,
les mostraré mi entereza
a esa maldita gente.

CAPITÁN:
¡Detenéos atrevidos,
si no consta por escrito
ni habéis de matar los gallos
ni me voy de aqueste sitio!

SARGENTO:
Soy sargento de a caballo
y vengo de gente noble:
te partiré el corazón
como esta espada no doble.

(Y arreaba su mandoble correspondiente al pasar a caballo bajo la colgadura de los gallos.)

SOLDADO:
Dime, gallo fanfarrón:
¿Por qué dabas tantas voces
cuando yo estaba charlando
con mi novia la otra noche?
Todo el mundo se enteró
y yo tuve que escapar
atravesando las tapias
que había por el corral.

(Todos los soldados pasaban por debajo de la colgada, entonando su canto y arreando un mandoble.)

OTRO SOLDADO:
Ese gallo cantador
que canta tras de la puerta,
a mí no me deja dormir,
y a mi novia la despierta.
Y por ese mismo motivo
le voy a cortar la cresta.

(Luego el capitán entonaba los siguientes versos):

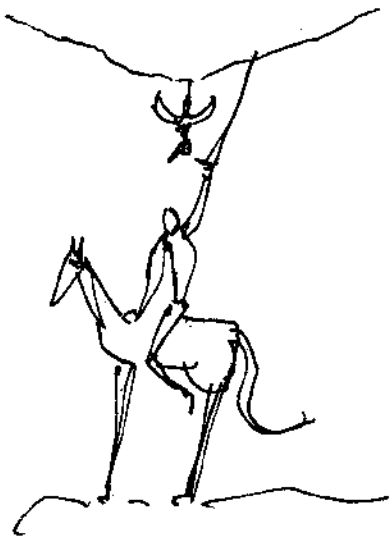
CAPITÁN:
Terminada la batalla
con tan fieros enemigos,
con emoción y entusiasmo
os felicito, mis valientes guerreros,
mis valientes soldados.
Os felicito también
por el fruto obtenido
de ser buenos matadores
de aquestos flamantes gallos.
Y para premio de vuestra proeza,
mando a mis vasallos
que os agasajen con hurras y vivas,
y que os regalen un ramo
de ilesas y bonitas plumas,
para que con él, prendido en el pecho,
vayáis diciendo por las calles:
¡Hurra, vivan los mozos de este pueblo! (11).

DEFENSOR:
Ea, pues, noble auditorio,
ya se han matado los reos.
Es obra de caridad
les hagamos el entierro;
y en medio de un bodegón
hemos de tener el duelo
y echaremos un «requiescat» (12)
cuando el jarro esté bien lleno.
Y a los presentes les digo
que recen un Padrenuestro
y pidan a Dios por ellos.
¡Que nos haga buen provecho!

La composición fue urdida, probablemente, por un poeta aficionado con ciertas pretensiones estilísticas. En torno a un esquema básico —que a juzgar por los testimonios de Hergueta servía para las representaciones burgalesas también— el vate local acumulaba discursos huecos y alusiones humorísticas. En el poema, que tiende —con imperfecciones— al metro y características del «romance» (13), encontramos algunos «arcaísmos» al gusto de la literatura decimonónica.

Quizá las partes más interesantes del texto sean aquellas en que se hace referencia a la costumbre de lucir las plumas de gallo «como trofeo» conquistado por los mozos y la mención a la posterior «pitanza» en la bodega. La «comilona» se nos describe parodiando los términos y usos del ritual católico practicado en los sepelios: La expresión latina «requiescat

3



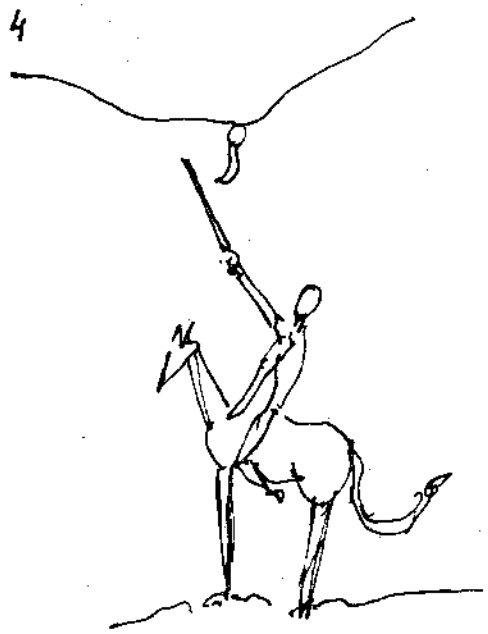
in pace» ha de ser acompañada por el alegre correr del vino...

En la provincia de Soria se celebraba el «juego de gallos» en varios pueblos. De la fiesta de Calatañazor —aún viva— me ocuparé en un próximo trabajo. En Almaluez, según los datos que me proporcionó un informante allí nacido «se hacía en Santa Agueda y era una cosa exclusivamente de mujeres (los hombres presenciaban el rito pero no participaban en él). Enterraban el gallo y le dejaban la cabeza fuera. Una de las mujeres con los ojos vendados y una espada de militar en sus manos iba dando mandobles hasta que acertaba con la cabeza del pobre gallo. Luego se lo comían todas las comadres reunidas» (14). El rito dejó de realizarse hace más de cincuenta años (15). En Almaluez también se mataba un toro en la plaza pública, siendo su carne cocinada y comida en el mismo lugar (16).

La emigración y la irremediable decadencia de las tradiciones terminaron con esta última costumbre que en la década de los cuarenta todavía llevaban a cabo los mozos del pueblo. Un miembro del sindicato de toreros de la provincia cubría las apariencias legales —lidiando y matando al toro— para que el rito pudiera seguirse practicando.

Interpretaciones del rito

En el inestimable «Tesoro de la Lengua Castellana» de Cobarruvias, el autor intenta dar una explicación de esta fiesta: «La razón porque se ha introducido el correr los gallos por Carnestolendas, según algunos, es porque se han comido aquellas fiestas las gallinas, y porque no quede solo y viudo. Otros dicen significar en esto la mortificación del apetito carnal, por cuanto esta ave es lujuriosa, y con tanta furia que el hijo mata al padre sobre cual de los dos subirá la gallina, aunque sea la que engendró su huevo, de donde vino que entre otros animales que echan en el odre, o cuba, del parricida, uno de ellos es el gallo» (17).



Más atractiva resulta la segunda interpretación, en la que se le confiere al gallo un simbolismo sexual, que la otra, según la cual, el animal sería consolado de su viudedad por medio de una cruel ejecución. ¡Extraña forma de confortar al viudo!

Frazer cita varios países donde se practicaban ritos semejantes: «En zonas de Alemania, Hungría, Polonia y Picardía, los segadores ponen un gallo vivo en la última mies que va a ser cortada y le persiguen por el campo o le entierran hasta el cuello en el suelo; después le decapitan con una hoz o guadaña» (18). Frazer recurre a otros ejemplos de esta tradición y concluye su relación aplicando «claves» de tipo agrario para desentrañar el misterio de tales ceremonias: «Cerca de Udvarhely, en Transilvania, atan un gallo vivo a la última gavilla y lo ensartan con un asador; después le desuellan, tiran la carne, pero guardan el pellejo y las plumas hasta el año siguiente y en la primavera mezclan el grano de la última gavilla con las plumas, esparciéndolo todo por el campo que se va a labrar. No puede exponerse más claramente la identificación del gallo con el espíritu del grano... También la equivalencia del gallo y el grano se expresa casi tan claramente en la costumbre de enterrar viva el ave, y, con la guadaña, cortarle la cabeza, que quedó al exterior en perfecta semejanza con la mies» (19).

La sugerente interpretación de Frazer solo sería válida en parte para los casos españoles que he descrito. La conexión con la actividad agraria resulta en ellos muy débil o inexistente y, por lo general, la carne del ave no se desecha, sino que se come, constituyendo esta comida una fase más del ritual. Tal comportamiento, como la exhibición de las plumas del gallo ejecutado podría responder, de otro lado, a vestigios totémicos; así analiza Carvalho Neto prácticas parecidas, a las que considera manifestaciones rituales de la lucha contra la autoridad patriarcal (20).

En los ejemplos castellanos hemos visto que son mujeres u hombres jóvenes —«quintos»— quienes descabezan el gallo. En los textos que he comentado abundan las referencias al animal como «aguafiestas» que impide las relaciones entre novios con su inoportuna presencia. La muerte del ave, por fin, es saludada con júbilo por mujeres y jóvenes —éstos harán ostentación de las plumas arrancadas al gallo— como

si con ellas se liberaran de alguna forma de opresión y alcanzaran una «dimensión social» que, normalmente, les está vedada. El comer la carne del gallo, desde tal perspectiva, podría significar el deseo, por parte de los matadores, de adquirir las cualidades del animal muerto, o, más exactamente, de lo que simboliza.

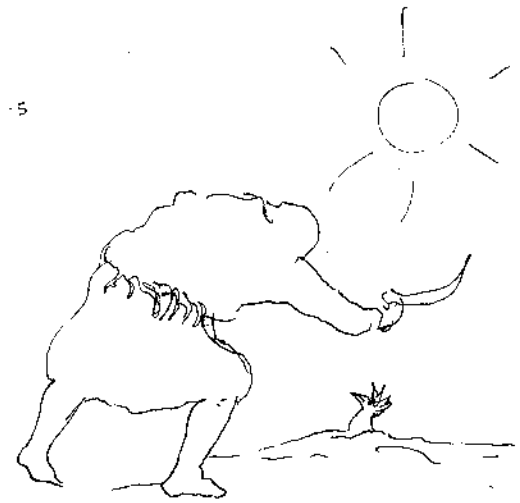
El gallo representa, como la gallina, la fecundidad, pero es también ancestralmente identificado con el sol y con la virilidad y vigor masculinos. Resulta casi innecesario recordar cómo en ciertos países de herencia hispana «gallo» equivale a «macho», a persona considerada —o que se auto-considera— muy viril. Como el toro, constituye un animal «totémico» dentro de nuestra cultura tradicional: ambos fuertes, no inofensivos, y prototipos de potencia sexual. En algunos pueblos castellanos, como antes he recordado, se mataba ritualmente al toro —hoy aún se practica en ciertos lugares— comiéndose luego su carne. En algún caso, los testículos del animal, que los mozos se encargaban de cortar, eran exhibidos en la punta de una pértiga a la vista de todos (21).

Si consideramos al gallo, pues, como símbolo del «macho» y, más allá incluso, del «padre opresor», del jefe tribal al que, finalmente, se vence y sacrifica, el dato de que en Almaluez —tal como ya dije— el rito se efectuara el día de Santa Agueda es bastante esclarecedor. Porque el Carnaval representa una época de subversión total del orden establecido, una liberación de las fuerzas irracionales, pero en la fecha de «Las Aguedas» —como es sabido— las mujeres se rebelan contra los hombres y los dominan, convirtiéndose en efímeras «alcaldesas» (22).

Resulta indicativo que la «fiesta de gallos» se realizara por Carnaval y en Santa Agueda, siendo ambos períodos propicios a «la inversión de poderes». Como en ritos semejantes de agresividad femenina —por ejemplo en la «Pinochada» de Vinuesa— las mujeres se organizan en «cofradías» para celebrar el sacrificio. Hemos visto que en Burgos la fiesta adquiría revestimientos eróticos de paradójica significación cuando unas mozas acariciaban el gallo y otra, la última, lo inmolaba hiriéndolo allí en donde las demás anteriormente lo habían tocado con suavidad.

Semejante representación, muda pero elocuente, contiene elementos que parecen recordarnos los tiempos de un remoto matriarcado. Se agasaja al macho, todas las hembras demuestran una aparente atracción hacia él, pero, después, se le da muerte. Como puede observarse, es factible manejar varias hipótesis de interpretación del rito. La variedad de formas en que éste se manifiesta —a veces ha derivado hacia ejercicios de mera destreza— hace más difícil un análisis global.

Quizá las costumbres actuales que conocemos en torno al gallo hayan tenido orígenes diversos. Pero,



a riesgo de generalizar en exceso, podemos suponer que, en una trayectoria muy esquematizada, algunas de las prácticas de hoy son fruto de la sucesiva sustitución del «totem» primigenio por otros objetos. «Piñatas», «Cintas y argollas» en ocasiones han venido a representar el papel del «gallo». Este, probablemente, ocupó el lugar de otro «ente», se convirtió en su símbolo. En mi opinión, el ave —en las modalidades hispánicas que he tratado— no encarna el «espíritu del grano», como suponen las teorías de Frazer, sino que es sucesor en el sacrificio totémico, del macho mismo, del ser humano.

Cinco son las «transformaciones» que el «juego» o «fiesta» puede ofrecer y ellas van a constituir la materia de nuestro estudio. Incluyo prácticas que, por datos documentales o por su propia estructura, yo considero conectadas con el ritual originario y no tengo en cuenta otras manifestaciones de apariencia similar que responderían, según mi interpretación, a un esquema distinto.

Analicemos cinco tipos de «juego» fundamentales y qué clase de elementos los componen (véanse ilustraciones):

1.—«Fiesta de gallos» llevada a cabo por mujeres.

Elementos: Gallos colgados de una cuerda / mujeres con los ojos vendados y una espada en la mano para realizar el sacrificio / el hombre adulto, si interviene, mueve una de las pértigas a las que la cuerda está atada intentando evitar que la mujer acierte al gallo con sus mandobles.

2.—«Piñata».

Elementos: «Piñatas» que contienen golosinas o regalos —a veces sorpresas decepcionantes— y representan animales u objetos muy variados; jamás a un «cristiano», a un «hombre». Las «Piñatas» se

cuelgan de una cuerda / niños con ojos vendados y un palo en la mano con el que pretenden atinar al bulto de las «Piñatas» / el hombre adulto mueve la cuerda burlando así las acometidas del niño.

3.—«Juego de gallos» sobre cabalgaduras.

Elementos: Gallos colgados de una cuerda / mozos —generalmente «quintos»— montados en caballos o mulos y con una espada en su mano.

4.—«Juego de Cintas».

Elementos: Cintas colgadas de una cuerda o de argollas que penden de ella / hombres jóvenes que con machetes, palos, o directamente, intentan hacerse con la argolla en la que está la cinta.

5.—«Fiesta de gallos» realizada por mujeres.

Elementos: Gallos enterrados en el campo de modo que solo sobresalgan sus cabezas / mujeres que armadas de espadas o de hoces les dan muerte (los hombres únicamente pueden presenciar la ceremonia, sin desempeñar ningún papel en ella).

De las cinco posibilidades descritas, resulta evidente la semejanza —en cuanto al esquema básico— de la 1 y 2, por un lado, y de la 3 y 4 por otro. La variedad 5, a pesar de ciertas coincidencias contextuales con la 1, es la que se nos ofrece como más alejada del esquema general. Probablemente obedezca a motivaciones diferentes de las que luego expondré. Recordemos que esta clase de fiesta era la que se hacía en Santa Agueda mientras que, por lo común, los otros «juegos» se realizan en Carnaval o, en el caso de algunas «Piñatas», en Navidad. En las modalidades 3 y 4 los participantes no llevan los ojos vendados porque el ir sobre cabalgaduras es un aspecto que proporciona ya suficiente dificultad a la prueba, al tiempo que convierte a tales prácticas en verdaderas exhibiciones de destreza.

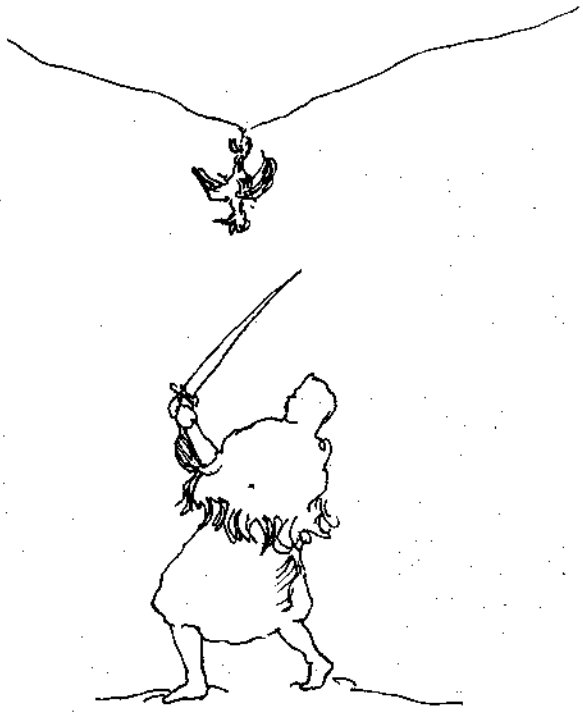
En ese sentido, el juego 4 constituye, sobre todo, un ejercicio «galante» en el que los jóvenes alardean ante las muchachas. En las modalidades 1, 3 y 5 se interpretan, en ocasiones, cantares o textos alusivos al rito y a su protagonista: el gallo. Este, como ya apunté anteriormente, representa en el mundo hispano los valores de la masculinidad y del macho que domina a los demás. Términos como «gallear» vienen a significar esa actitud de ostentación o alarde de la propia preponderancia, al igual que «ponerse gallito —expresión muy popular— que quiere decir que alguien se muestra altivo o arrogante (23). Pero el gallo y aves semejantes también encarnan lo sexual (al órgano masculino se le da el nombre de «polla») y cuando unos novios están cortejándose se suele comentar, tradicionalmente, que «pelan la pava». En ciertos romances he encontrado la frase «gobernar o cocinar un pollito» designando las relaciones sexuales (24). Todo español sabe que «pollos-as» y «pollitos-as» se les llama coloquialmente a los chicos y chicas en el momento en que empiezan a interesarse por el sexo opuesto y a reclamarlo por distintos medios.

En lo esencial, las diversas modalidades del rito que ya he expuesto, podrían resumirse así:

actantes (25)	*acción*	*Paciente*
(quienes llevan a cabo la acción)		(elemento que recibe la acción)
MUJERES O JÓVENES	DECAPITACIÓN	EL GALLO

El hecho de que sean las mujeres o los mozos a veces niños en la «Piñata»— quienes decapitan al gallo me parece especialmente significativo. El hombre adulto, cuando participa, lo hace colaborando con el gallo, impidiendo con los movimientos de la cuerda, que el animal sea alcanzado. Es como si pretendiera controlar la actividad asesina —y quizá subversiva— de hembras y jóvenes, pero sin asumir un papel determinado «dentro» del trágico juego. Marginalmente se halla en la línea del gallo, pues intenta ayudarlo a escapar «desde afuera».

Pensemos en la práctica —en apariencia tan inocente— de la «piñata» que tanto se asemeja en su esquema al ritual que comentamos: en ella, como acertadamente ha señalado Stanley H. Brandes, el hombre maduro ejerce su autoridad —es más fuerte, es más alto— frente al niño que lucha por acertar con sus golpes al objeto suspendido en la cuerda. Yo di-



ría que la «piñata» simboliza los poderes y bienes que el adulto detenta y que el infante aspira a conseguir (26). Desde tal perspectiva, resulta esclarecedor el «tabú» de no representar nunca seres humanos, «cristianos», «hombres», en las «Piñatas». Hacerlo sería casi una herejía. Y ¿por qué? Porque en mi opinión son precisamente los valores del hombre, su «status», su «autoridad» lo que las «Piñatas» representan. Ese conjunto de privilegios, bajo la vigilancia y control del hombre pasan al niño que se esfuerza por poseerlos.

En el «juego de gallos» el hombre sólo actúa como colaborador en segundo plano del ave porque está, justamente, representado en el gallo: el animal, al igual que el hombre, encarna la preponderancia sexual, la fuerza, el prestigio entre los de su especie. El gallo, dentro de su esfera vital, ostenta los privilegios que el hombre dentro de la sociedad patriarcal.

En el rito analizado, mujeres y jóvenes «cortan la cabeza» del gallo y comen su cuerpo en la esperanza de adquirir sus cualidades. No se trata de una simple merienda, de un divertimento culinario, si así fuera sobrarían las representaciones y cantares preliminares y el sacrificio ritual del «totem». La «cabeza», por otra parte, tiene en castellano una significación sexual, de alusión al órgano masculino (27), mas también simboliza la autoridad y el poder. En el caso que estudiamos, uno y otro sentido se identifican, pues el individuo adulto (gallo u hombre) está en posesión de una sexualidad plena y es al tiempo «cabeza de familia», el jefe que predomina sobre los demás miembros del «clan».

Si nos encontramos ante un sacrificio totémico cuyo significado profundo subvierte de alguna manera los valores de la sociedad patriarcal, cabría preguntarse: ¿Por qué ésta lo permite y eleva tal actividad a rito institucionalizado? ¿Solamente por ignorancia de su verdadero sentido? En realidad, ya hemos visto que se hallan prohibidas aquellas manifestaciones que hacen demasiado transparente el fondo del juego (no representación de «cristianos» en las «Piñatas», por ejemplo) pero es que, además, los ritos sirven para conjurar los peligros y éste es un conocimiento que pertenece a la magia más elemental, más intuitiva.

Así como el Carnaval (en que los principios de la sociedad presente son ritualmente removidos) preserva, por su carácter de desahogo temporal, el que tales valores se respeten el resto del año, una práctica como la aquí comentada, que el hombre adulto controla, reafirma su autoridad pues el odio que sus privilegios pudieran provocar es proyectado hacia otro objeto, un símbolo conjurador: el gallo.

Y el espíritu de rebelión, el instinto asesino hacia la «cabeza dominante» (recordemos aquellos versos de «le voy a cortar la cresta») se aplacan con la decapitación y muerte del gallardo animal.

RESUMEN

El gallo es un animal de gran significación y simbolismo dentro del mundo hispano. Además de constituir, para el lenguaje y mentalidad populares, un claro prototipo del macho, el gallo figura como centro de ciertas fiestas y costumbres. El Méjico, ha sido un juego tradicional que se practicaba en las «charreadas», «correr el gallo», es decir, perseguir a caballo un gallo que otro jinete llevaba en su brazo extendido. Otras tradiciones de Latino-América como la de «correr las cintas» —romántica costumbre de galanteo— o la conocidísima de las «Piñatas» se hallan en realidad relacionadas, según se intenta demostrar en este trabajo, con el antiguo «juego de gallos» que aún se celebra —igual que hace cientos de años— en algunos pueblos de Castilla.

Tal rito se manifiesta de diversas maneras, según los lugares, pero mantiene las siguientes «constantes»:

— Un gallo —o varios— colgados de una cuerda, y (en determinados casos)— enterrados hasta el cuello en tierra, son recapitados con una espada.

— Quienes matan el gallo son mujeres u hombres jóvenes —la «Fiesta de gallos» se ha mantenido como actividad propia de «quintos» en ciertas aldeas— y el hombre maduro, al igual que en la «Piñata», ejerce una labor de control: mueve, por ejemplo, una de las pértigas en que se sostiene la cuerda donde está colgado el gallo. Cuando las que practican el «juego» son mujeres, éstas se organizan en cofradías de las que los hombres están excluidos. Si son muchachos también forman su pequeño grupo —o comité del festejo— y, a veces, arremeten al gallo montados en cabalgaduras.

— En los pueblos de Castilla que he investigado, los gallos sacrificados se comen después del rito y, en algún caso, sus plumas son exhibidas a manera de trofeo por los mozos.

— En general, dos son las épocas en que se lleva a cabo este ritual: Principalmente en Carnaval, fecha propicia a la subversión de valores y papeles dentro de la sociedad, y en Santa Agueda, fiesta en la cual las mujeres gobiernan a los hombres «oficial y temporalmente», año tras año, en pueblos españoles.

Para interpretar el rito deberemos tener en cuenta por qué otros objetos ha sido sustituido el gallo (cintas, «piñatas») y a qué elemento sustituye o representa él mismo. Su papel, en definitiva, parece ser el de «rey» o «macho dominante» el de «cabeza o padre» a quien se intenta derrocar.

En las costumbres aquí estudiadas se produce la decapitación del ave, lo que podría interpretarse como una victoria —pasajera y controlada por el hombre adulto— sobre la autoridad patriarcal. En realidad, y de parecida manera a como ocurre en los Car-

navales, durante los cuales los valores sociales son ritualmente subvertidos, el «juego de gallos» institucionaliza un simulacro de atentado contra el «padre», contra el «macho», de forma que el riesgo real de que ello ocurra queda conjurado.

El hombre adulto, pues, vigila y supervisa el rito. En el sacrificio, además, el odio hacia sus privilegios es proyectado sobre el gallo, de modo que el hombre se libera de las animadversiones dirigidas contra él.

---

(1) y (2) *Diccionario de Autoridades,* Vol. II (Gallos).

(3) Francés Toor, *A treasury of Mexican Folkways,* Crown Publishers, New York, 1964, p. 290.

(4) J. Caro Baroja, *El Carnaval,* p. 69 y ss.

(5) E. Casas Gaspar, *Ritos agrarios,* Madrid, 1950, p. 214.

(6) *Standard Dictionary of Folklore,* Funk and Wagnalls, 1949, p. 1062.

(7) y (8) Domingo Hergueta, *Folklore Burgalés,* pp. 164-165.

(9) Stanley H. Brandes, *Migration, kinship and community,* Academic Press, New York, 1975, p. 139.

(10) J. Delfín Val en "Fiesta de los gallos en Mucientes", *Revista de Folklore,* n. 2, 1981, pp. 31-33 comenta el "juego" celebrado en Tordesillas (1977) y otros que se practicaban en Valladolid; transcribe, también, el texto de la representación de Mucientes. En el Volumen V del *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid* (J. Díaz, J. D. Val, L. Díaz Viana) describimos algunas de estas prácticas.

(11) La relación que transcribo nos fue comunicada por escrito por lo que respeto la redacción de la misma y la distribución de los versos aunque en algunos casos no parezca la más adecuada.

(12) Hoy, esta expresión del ritual latino no resulta tan conocida como antaño. Por otro lado, la ironía del "responso" es evidente.

(13) En cuanto a la métrica octosilábica y a las series de versos con rima asonantada en los partes; pero la asonancia cambia tan a menudo que, en ocasiones, el texto parece compuesto en cuartetas asonantadas.

(14) (15) y (16) Transcribo directamente la conversación mantenida con D. Benedicto León, nacido en Almaluez y residente en Soria; No recordaba con exactitud cuándo el rito dejo de celebrarse pero puesto que el informante tiene cincuenta años cumplidos y él no llegó a verlo en persona (lo oyó contar) podemos deducir que desde hace más de cincuenta años la "fiesta" no se practica. Respecto a la costumbre de matar y comer el toro me comunicó que él sí lo había presenciado y que, a finales de los cuarenta, todavía se hacía.

(17) Sebastián de Cobarruvias, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1943, p. 624.

(18) y (19) J. Frazer, *La rama dorada,* México, 1944, p. 514.

(20) Paulo Carvalho Neto, *Folklore y psicoanálisis,* México, 1956, pp. 160 y ss. Hace referencia a ritos semejantes considerando tales manifestaciones como un reflejo de la lucha contra la autoridad patriarcal.

(21) En el Volumen V del *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid,* recientemente editado, tratamos costumbres parecidas, como, por ejemplo la del "Toro de Vega".

(22) Es lo que ocurre en el pueblo de Zamarramala, en donde esta "subversión ritual" se ha conservado con mayor fuerza que en otras partes, ofreciendo atractivo e interés para estudiosos y profanos.

(23) "Gallo" no es sólo sinónimo de "macho", de "hombre valiente" —especialmente en algunos países hispanos como Méjico— sino también una metáfora sobre la ostentación de esa virilidad: exhibir o demostrar el valor viril.

(24) Así en "El entremés del tahonero y el cura" que he recopilado en la provincia de Soria, se dice "cocinar un pollito con mucho azúcar y sal".

(25) Utilizo la terminología empleada por A. J. Gremas, *Semántica estructural,* Gredos, Madrid, 1971.

(26) Stanley H. Brandes, "The Posadas in Tzintizuntzan: structure and sentiment in a mexican Christmas Festival".

(27) Véase la obra de Stanley H. Brandes, *Metaphors of Masculinity: Sex and Status in Andalusian Folklore,* Philadelfia University, 1980.

N. de la R. * El texto fue publicado ya por José Delfín Val en esta misma Revista pero por su oportunidad preferimos reproducirle nuevamente antes que remitir al lector al número en que apareció.

VII Centenario del Infante Don Juan Manuel, 1282-1982

Jesús López Sobrino

El día 6 de mayo de 1282 nacía en Escalona Don Juan Manuel, hijo del Infante Don Manuel y nieto de San Fernando. En 1982 debería haberse celebrado el VII Centenario con los correspondientes actos conmemorativos, que tan al uso están en nuestros días. Sin embargo, que yo sepa, este aniversario ha pasado en el más absurdo ostracismo.

Queremos dejar constancia de este centenario en la Revista «Folklore» porque los escritos del mal llamado «Infante» (aunque por todos aceptada esta denominación) son una fuente inagotable de folklore. Los libros del Magnate Castellano y sobre todo *El Conde Lucanor* contienen innumerables pinceladas costumbristas de la sociedad de su tiempo e incluso de anteriores generaciones con las que Juan Manuel conecta. Por otra parte el mundo de Don Juan Manuel no se ciñe sólo al ámbito cristiano, sino que sus escritos son muy permeables a las otras dos etnias que coexisten en el medioevo hispánico: la judía y la musulmana.

No creemos en fatalismos, pero da la impresión que a Juan Manuel le persigue un maleficio oscurecedor de su fama y de su nombre, como contrapartida a su desmedida obsesión perpetuista. El hizo lo indecible por abrillantar su estirpe y por legar su nombre a las generaciones posteriores. En este contexto se comprende el afán que manifiesta el orgulloso prócer castellano de envolver su estirpe regia en un halo de sobrenaturalidad capaz incluso de sobresalir por encima de la rama colateral puesta en el trono a través de los sucesores de Alfonso el Sabio. El nombre «Manuel« para el Señor de Peñafiel en el *Libro de las Armas* no es meramente casual sino providencial: pertenece a los nombres de Dios y significa «Dios connusco».

Juan Manuel, celoso como pocos de su honra, ha tenido serios problemas de pervivencia en su andadura como escritor, además de ver frustrado constantemente durante su vida su ilusorio mesianismo político.

Juan Manuel tuvo mala suerte en la transmisión de sus obras, mutiladas y llenas de corruptelas debidas a los copistas, a pesar de su empeño por salvaguardarlas de errores en su convento de Peñafiel. En el Prólogo General a su obra nos manifiesta su preocupación narcisista de velar por ella; es más, ilustra su intención con la historia del caballero trovador y el zapatero. El zapatero destroza la cantiga del trovador de Perpignan con su mala entonación y éste, en justa recompensa, le rompe los zapatos. Para no sufrir los avatares de cualquier copista «zapatero», Juan Manuel deposita en Peñafiel sus escritos, que, paradójicamente, han padecido más interpolaciones de lo normal.

Por si fuera poco, en el siglo pasado, Juan Manuel sufrió duros ataques a la originalidad de sus escritos sobre todo por parte de Francisco de Paula Canalejas, que le considera un simple traductor, un compilador o expositor de libros ajenos; en suma, un plagiario y un mal imitador de Ramón Lull. La tesis de Canalejas no ha encontrado mucho eco entre los críticos, y hoy nadie discute la fuerte personalidad del escritor castellano, que emerge fresca en medio de substratos arábigos y otras fuentes citadas por él en sus obras, provenientes prioritariamente de su estrecha vinculación con los Padres Dominicos.

Juan Manuel está lejos del plagio. Si su obra fuera un zurcido de piezas preexistentes, él no hubiera tenido tanto interés en legarlas a la posteridad. Por otra parte A. Giménez Soler, su principal biógrafo, que juzga con excesiva acritud sus hechos y actitudes vitales destacando notas negativas de marcada tendencia antimanuelina, afirma rotundamente la originalidad del Señor de Peñafiel:

> «Don Juan Manuel no traduce jamás, no compila obra alguna: un libro, un dicho, un suceso le sugiere una idea e inmediatamente la comenta en un libro, en un capítulo de otro, en un exemplo, dando a lo suyo carácter personalísimo e imprimiéndole su carácter» (1).

Hasta tal punto es importante la obra de Don Juan Manuel que Menéndez Pelayo refiriéndose al *Conde Lucanor* llega a decir que junto al *Decamerone* de Bocaccio «comparte la gloria de haber creado la prosa novelesca en Europa...» (2).

Pero estas líneas no pretenden redescubrir la personalidad literaria de Don Juan Manuel. Nuestra modesta aportación al centenario de su nacimiento, a través de dos artículos en esta revista, gira en torno a su andadura existencial (menos conocida y objeto de contradicciones), intenta reseñar la faceta vulgarizadora del Infante, procura resaltar el riquísimo acervo folklórico de sus escritos y, por último, pretende adentrarse en una constante primordial y no estudiada de Don Juan Manuel: su senequismo.

Es a primera vista difícil aglutinar la figura guerrera, levantisca, maquiavélica y cruel del Señor de Peñafiel con el devoto escritor del *Tratado de la Asunción de Nuestra Señora.* Varios autores han señalado esa gran paradoja, ese dualismo tan marcado entre la vida y escritos: Menéndez Pelayo, Giménez Soler, A. Valbuena, G. Díaz Plaja, Huerta Tejadas, Juan Antonio Tamayo, A. Benito y Durán... Todos aluden a los hechos delictivos, que nos muestran a un señor feudal metido en la vorágine de las intrigas políticas y sin respeto para las vidas y haciendas ajenas. Juzgada su figura con mayor o menor severidad, los hechos históricos están ahí, aunque se rebocen con el oportunismo político, que también usaron sus contemporáneos y que gráficamente queda reflejado en el *Libro de Patronio:* dos caballos mal avenidos se hacen amigos en la común empresa de defenderse de un león. El león (para el Infante) es el rey que intenta afianzarse en su omnímodo poder, y los caballos son los nobles que hacen y deshacen alianzas para protegerse de la prepotencia real.

Se puede intentar la comprensión de la paradoja manuelina por el camino del contexto ambiental en el agitado siglo XIV, donde la duplicidad de óptimas leyes y su bárbaro incumplimiento estaban a la orden del día. Pero esto nos resulta insuficiente para explicar esa disparidad desconcertante de Don Juan Manuel, que él mismo reconoce en la vida de los hombres: «Muchos nombran a Dios et fablan en él, et pocos andan en sus carreras» (3).

Aunque su vida sea fiel reflejo del atormentado siglo XIV, es preciso profundizar en una etapa de la misma, que nos puede dar la clave para interpretar parte al menos de esta figura tan contradictoria. Nos referimos al período comprendido entre los años 1325 y 1330.

El parentesco de Don Juan Manuel con los reyes (nieto de Fernando III, sobrino de Alfonso X, primo de Sancho IV, yerno de Jaime II de Aragón y, después de su muerte, suegro de Enrique II y abuelo de Juan I) le obliga a in-

miscuirse en todos los asuntos de Estado, complicándose en guerras, crímenes y hechos de dudosa reputación. El prestigio de su casa le empuja a continuas luchas durante la minoría de Alfonso XI, que se cierra en 1325 con la subida al trono del joven rey; éste margina a Juan Manuel y le hiere en lo más vivo al repudiar a su hija Constanza con la que había celebrado ya esponsales y había recibido bendiciones.

Juan Manuel, en este período amargo, siente vivamente en su carne el desgarrón profundo de una vida insatisfecha y llena de frustraciones. Se desnaturaliza del rey y se refugia en sus castillos, dedicando largas horas a la contemplación filosófica, al estudio, a la lectura, a la composición de sus libros y a la reflexión cristiana.

En los años 1326 y 1327 comienza su fecunda actividad literaria, frecuentando la amistad y correspondencia epistolar con su docto y piadoso cuñado Don Juan, Arzobispo de Toledo e

hijo de Jaime II de Aragón, que va cicatrizando heridas en el injuriado magnate.

> «Se arrepiente D. Juan Manuel de las violencias de antaño y encuentra en la literatura y en la comunicación intelectual un alivio a sus dolores de alma... La vejez se acerca y la vida de D. Juan Manuel se purifica» (4).

Las anteriores líneas de Antonio Ballesteros están en consonancia con la opinión de su biógrafo, Giménez Soler, que enjuicia así estos años del magnate:

> «De la guerra salió mucho afincado de mengua de dineros, con deseo de vida solitaria, de placeres de las letras y de la caza» (5).

En estos años de crisis surgen los escritos de Don Juan Manuel, que va recuperando paulatinamente la paz de su atormentado espíritu. Podemos hablar incluso de un proceso de «reconversión» cristiana en la vida del ilustre escritor. Decimos «reconversión» porque Juan Manuel siempre fue hombre de creencias religiosas, aunque éstas estuvieran ancladas en el hábito costumbrista de la época.

En los escritos de estos años se refleja la inquietud de sus pasados yerros que le embargan el ánimo y le proyectan a la meditación de su futuro eterno. En el prólogo al *Libro del Caballero et del Escudero*, escrito en 1326, alude a los cuidados que no le dejan dormir. El Infante consume las vigilias en la lectura y en el pensamiento de ordenar su azarosa y «pecadora» existencia:

«Hermano Señor: el cuidado es una de las cosas que más face al home perder el dormir, et esto acaesce a mí tantas veces que me embarga mucho a la salud del cuerpo. Et por ende cada que só en algunt cuidado, fago que me lean algunos libros o algunas hestorias, por sacar aquel cuidado del corazón. Et acaesciome ogaño, leyendo en Sevilla, que muchas veces non podía dormir pensando en algunas cosas en que yo cuidaba que serviría a Dios muy granadamente; mas por mis pecados non quiso él tomar de mí tan grant servicio...» (6).

Es muy posible que Don Juan Manuel tuviera intención de terminar sus días como religioso dominico, orden a la que estuvo vinculado desde niño por tradición familiar, por devoción personal y por sus propias fundaciones; no nos consta con certeza, por más que aparezca insinuado en sus escritos su deseo de hacer un gran servicio a Dios.

En el resto de su vida Juan Manuel no se aparta de la política, ya que le vemos todavía intervenir en acontecimientos importantes junto al rey, con quien logró reconciliarse. Pero su vida cambia. Sus hechos a partir de su andadura reflexiva y literaria no ofrecen ya esa estridencia de contrastes con sus escritos. La paradoja entre la vida y la obra del Infante encuentra por aquí una posible explicación. Hay una profunda diferencia entre el señor feudal de los primeros tiempos y el escritor. El escritor ha abandonado ya muchas de sus malas artes, ayudado sin duda por los Padres Dominicos.

La influencia de los dominicos en Don Juan Manuel ha sido ampliamente tratada por Angel Benito y Durán en un opúsculo y en una tesis doctoral sobre la filosofía del Infante (7). Los frailes probablemente encauzaron la desbordante actividad de Don Juan Manuel por las letras, proporcionándole además diverso material de lectura. Por este camino es fácil que le llegara al escritor castellano el mundo oriental de los apólogos árabes. No olvidemos que los dominicos, durante los siglos XIV y XV, confeccionaron diversas colecciones de cuentos y exemplos para sus tareas pastorales. Por eso Diego Marín y González Palencia, siguiendo la trayectoria marcada por Américo Castro, consideran a Juan Manuel como un representante destacado de esa literatura «mudéjar» que florece en el siglo XIV y que forma el punto de convergencia o simbiosis de las culturas oriental y occidental tan típica y singular en España (8).

Los libros de Don Juan Manuel no son mera literatura. Late en todos ellos un afán apologético. Juan Manuel es llamado por Benito y Durán «pedagogo del espíritu» y «guía espiritual de almas». Esta didáctica religiosa se enmarca en un contexto de filosofía y teología tomista. Pero Juan Manuel no es un teólogo frío, que transmite su especulación a un número reducido de lectores, sino un hombre que ha recorrido una trayectoria dificultosa en fe y que enseña a los demás el logro de su adquisición transcendente. Por ello consideramos a Juan Manuel como un auténtico maestro divulgador del pensamiento cristiano. Comunica su sapiencia religiosa a nobles y a plebeyos. Disentimos de Giménez Soler que considera la obra del insigne prosista como algo vedado al pueblo y solamente abierto a las personas de su alcurnia. Seguimos a Menéndez Pidal (9) en su tesis sobre la inserción de la aristocracia española en el pueblo, refiriéndolo, claro está, al campo de las letras. Juan Manuel toma su lenguaje del

pueblo llano, aprende de él sus neologismos desvinculantes del latín y revierte en el vulgo su esmerada y personal elaboración.

Su tarea divulgadora queda patente en la introducción a la segunda parte del *Libro de Patronio* cuando Juan Manuel disiente de su amigo Jaime de Xérica, que le anima a que sus libros no sean tan populares y «tan declarados». En este prólogo el Infante manifiesta su deseo de llegar a los no letrados por medio de «enxemplos» y «razones asaz llanas y declaradas».

Las diversas cuestiones religiosas son abordadas por medio del ejemplo o de la anécdota. Incluso acude al medio pedagógico cuando se acerca a la trinidad de las personas divinas. Como muestra de su afán vulgarizador en consonancia con el pueblo aducimos esta comparación:

> «...vos sabedes que el sol ha en sí tres cosas; la una, que es sol; la otra, que sallen dél rayos; la otra, que el sol siempre escalienta. Et como quier que los rayos salen del sol siempre son sol, et siempre están en el sol et nunca se parten dél; et la calentura que nasce del sol siempre nasce et viene del sol et nunca se parte del sol; et el sol es sol, pero non son tres soles, que todo es un sol. Pues si esto es en el sol, que es criatura, mucho más complidamente se debe entender en Dios; et así llanamente podredes entender que Dios es poder complido, et Dios es saber complido, et Dios es querer complido, et todas estas tres cosas son un Dios» (10).

El campo de Don Juan Manuel, aunque impregnado de lo trascendente y ético, no se ciñe a ello con exclusividad; es un testigo excepcional de su época y nos ha legado los usos y costumbres de su tiempo: tradiciones, conocimientos astronómicos, arte de la caza, medicina popular, estructuralismos sociales y políticos, sentencias clásicas y orientales, fábulas y consejas, máximas filosóficas, proverbios latinos y árabes, relatos de milagros populares... Don Juan Manuel, en suma, es una enciclopedia del saber de su tiempo con un marcado sello de lo popular.

Son deliciosos sus personajes como Don Illán, perito en nigromancia; el diablo «Don Martín»; Doña Truhana (versión de la Lechera); la «mujer brava»; la falsa beguina, gemela de la Trotaconventos o Celestina... Es más: la presentación de personajes históricos como Saladín, Abenavet de Sevilla, Alhaquén II, Alvar Fáñez o Ferrant González están dibujados en una óptica ingenua, popular.

Nuestro artículo se haría demasiado prolijo si ahora fuéramos pormenorizando el abundante material folklórico constatado en la producción del Señor de Peñafiel. En sus escritos podemos ir anotando, v. gr., denominaciones populares de las fiestas litúrgicas: Fiesta de la Asunción en Castiella = Sancta María de Agosto mediado; utensilios culinarios: terrazuelas = recipientes que usaban los moros para beber agua; albogón = flauta de pico que hacía el bajo...

Don Juan Manuel nos ha legado con auténtica maestría de escritor un importante arsenal de cultura popular, transmitido principalmente por unos métodos eminentemente populares como son el apólogo o el enxemplo. A veces el bagaje constituye un material preexistente, pero en medio de él campea siempre la personalidad del Infante. Así lo reconoce un profundo estudioso de la obra manuelina, Menéndez Pelayo:

«Pero Don Juan Manuel, con todos los grandes cuentistas imprime un sello tan personal a sus narraciones, ahonda tanto en sus asuntos, tiene tan felices invenciones de detalle, tan viva y pintoresca manera de decir, que convierte en propia la materia común, interpretándola con su peculiar psicología, con su ética práctica, con su humorismo entre grave y zumbón» (11).

(1) A. GIMENEZ SOLER, *Don Juan Manuel. Biografía y estudio crítico.* (Zaragoza, 1932), pág. 145.

(2) M. MENENDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela I* (Madrid, 1962), 144.

(3) DON JUAN MANUEL. *Libro de Patronio,* en *Biblioteca de Autores Españoles. Escritores en prosa, anteriores al siglo XVI* (Madrid, 1860), 428.

(4) A. BALLESTEROS BERETTA. *El agitado año* 1325 *y un escrito desconocido de D. Juan Manuel,* en *Boletín de la Real Academia de la Historia CXXIV,* 54.

(5) A. GIMENEZ SOLER, *O. C.,* 95.

(6) DON JUAN MANUEL. *Libro del Caballero et del Escudero,* en *B.A.E.,* 234.

(7) A. BENITO Y DURAN. *El Infante Don Juan Manuel y la Orden de Predicadores* (Ciudad Real, 1950). *Filosofía del Infante Don Juan Manuel* (Alicante, 1972).

(8) Confert DIEGO MARIN. *El elemento oriental en Don Juan Manuel. Síntesis y revaluación,* en *Comparative literature,* Vol. VII, 1955, pág. 2. Confert A. GONZALEZ PALENCIA. *Literatura arábigo española* (Barcelona, 1955) 299-300 y 339.

(9) R. MENENDEZ PIDAL. *Los españoles en la literatura,* 188.

(10) DON JUAN MANUEL. *Libro de Los Estados,* en *B.A.E.,* 349.

(11) M. MENENDEZ PELAYO. *Orígenes de la novela I* (Madrid, 1962), 146-147.

ANOTACIONES HISTORICAS SOBRE EL FLAGEOLET

Juan Bautista Varela de Vega

I.—*Introducción.*

El flageolet es un instrumento realmente antiguo, que aún se ve por algunos lugares.

En Galicia, concretamente en Lugo, se hacen flageolets por expertas manos artesanas y artistas, en el taller de instrumentos musicales de la Diputación Provincial.

Instrumento aerófono tubular, pertenece a la familia de las flautas de pico o aeroducto, normalmente de tamaño pequeño, si bien el flageolet inglés puede doblarle en longitud.

Existen además del flageolet simple, el doble y el triple.

La disposición de los orificios es muy similar a la de los «recorders» ingleses, cuya antigua denominación, «record» (gorjear), se les aplicó por comparación con el canto de un pájaro: instrumentos popularísimos durante los siglos XVI y XVII y que formaron parte de las numerosas colecciones del rey Enrique VIII, rey instrumentalista y compositor.

El flageolet posee seis orificios, de los cuales dos figuran en la parte posterior del tubo y se obturan con los pulgares. Por su parte, el «recorder» tiene ocho orificios, seis para los tres dedos medios de cada mano, uno para el pulgar y el octavo para el meñique.

II.—*Sinonimia.*

Español: «Chirimía», «Flajeolet», «Flajolé».

Francés: «Flageolet», «Flajol», «Flajolet», «Flajolez», «Flûte douce».

Inglés: «Flageolet», «Floyle».

Alemán: «Flageolett», «Flageolettöne», «Pikkeflöte», «Pikkolo».

Italiano: «Flauto piccolo», «Piccolo».

La palabra «flageolet», parece ser que se aplicaba en el medievo francés a ciertas flautas y en el siglo XIV, según Curt Sachs, fue citado y alabado el instrumento por el poeta Eustache Deschamps: «les doulx flajolez ressonans». Y parece ser también que el viejo nombre de «flageolet» es resucitado por un tal Juvigny, quien construyó en París, en 1581, una especie de «recorder» pequeño y estrecho, de seis orificios, cuatro anteriores y dos posteriores.

Este instrumento —dice Curt Sachs— es mencionado raras veces; pero, no obstante, la gran cantidad de ejemplares conservados en museos prueba su popularidad.

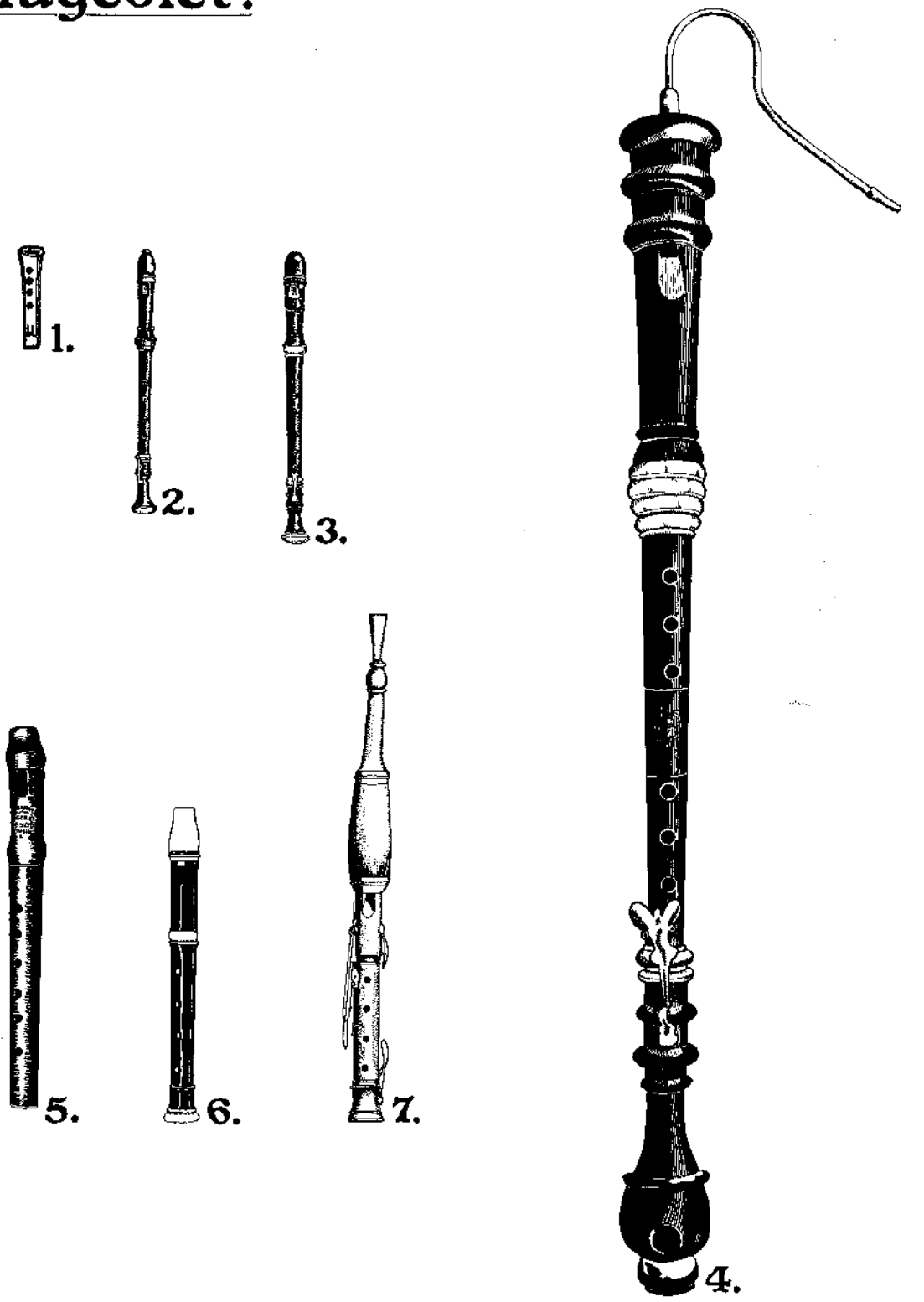
III.—*Antecedentes y evolución.*

Si queremos ver como claro precedente del flagolet el «recorder» inglés, entonces el primer vestigio lo encontramos en una miniatura francesa del siglo XI.

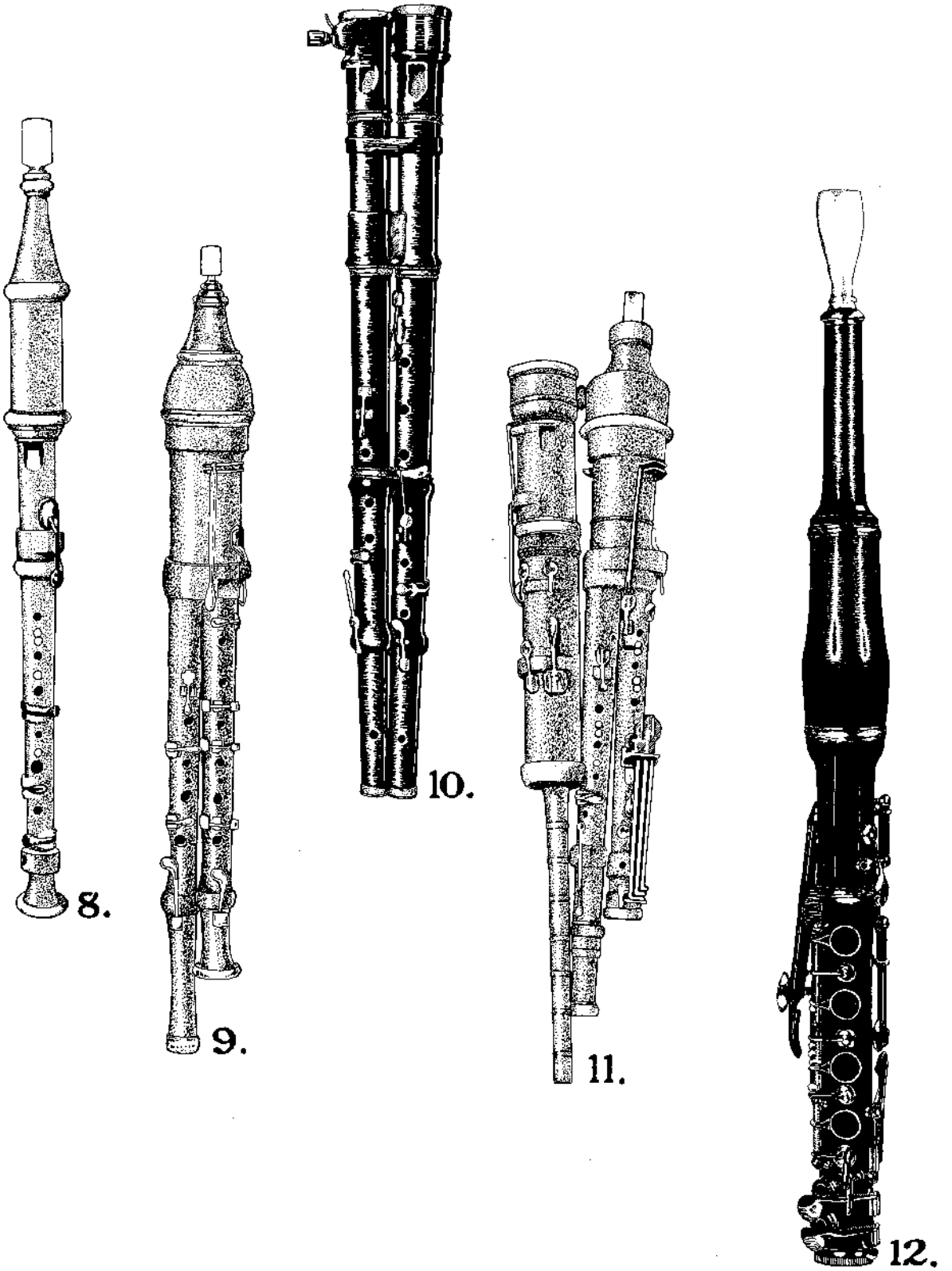
A comienzos del siglo XVI, en 1511, se publica en Basilea (Suiza) una de las obras de organología musical más antigua y valiosa que se conoce, con el título de «Música getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Priester von Amberg, und alles Gesang aus den Notenin die Tabulaturen dieser benannten dreye Instrumente der Orgeln der Lauten und der Flöten transferieren zu lernen Kürzlich gemacht», del gran teórico y compositor alemán Sebastián Virdung, y en la que aparece un flageolet, con sus cuatro orificios anteriores. Y Marin Mersenne, en su «Harmonie universelle» (1636-37) incluye una gavota para cuatro flageolets.

En los siglos XVII y XVIII, grandes compositores, como Daniel Purcell, hermano del genio de la música inglesa Henry Purcell, Telemann, Juan Sebastián Bach, Händel, Mattheson, Gluck y Mozart, incluyeron el flageolet en algunas de sus obras. Así, Händel en su oratorio estrenado en Londres en 1720, «Acis y Galatea», escrito para el conde de Carnarvon y duque Chandos, James Brydges, a cuyo servicio se encontraba, expresa en la partitura «flauto piccolo», o —según el eminente musicólogo inglés Percy Alfred Scholes— un «recorder sopranino», afinado una octava más alta que el tiple, o quizá usara el flageolet, pues si Händel hu-

Flageolet.



1. Flageolet (Virdung: Música Getutscht). 2. Recorder alto. 3. Recorder tenor. 4. Recorder bajo. 5. Flageolet inglés. 6. Flageolet francés. 7. Flageolet s. XIX



8. Flageolet inglés sencillo. 9. Flageolet francés doble. 10. Flageolet doble, de embocadura lateral, de Bainbridge. 11. Flageolet triple, de Bainbridge. 12. Flageolet francés «Boehm»

biera querido decir «piccolo» (flautín), tal como ahora lo entendemos —añade Scholes—, hubiera expresado «traversa piccola». Por cierto, al «sopranino recorder», afinado en Fa, se le conoce también por «flaute piccolo» de Händel.

Händel, no sólo asimiló la música y diversidad de estilos de los grandes compositores anteriores y contemporáneos, desde su infancia en Halle, sino asimismo la música popular y en especial la campesina. No es de extrañar, pues, la utilización de instrumentos eminentemente populares en sus obras (1).

Mozart introduce el flageolet en su ópera «El rapto en el serrallo», estrenada ahora hizo doscientos años (16 de julio de 1782), en el «Burgertheater» de Viena.

Modernamente, lo empleó el ilustre y célebre compositor inglés sir Arthur Sullivan, el precoz y brillante discípulo de Sterndale Bennett y Gross, en la Real Academia de Música de Londres, «Beca Mendelsshon», y en Lepzig, de Hauptmann, Moscheles y Richter; gran creador de la opereta inglesa, que le hizo famoso en el mundo, junto al nombre de un libretista genial, Gilbert. De esta insuperable alianza nació en 1877 la ópera cómica titulada «The Sorcerer» («El Mago»), en la que Sullivan introduce precisamente el rústico flageolet, pero también instrumento de la burguesía y de la alta sociedad ya desde antiguo, e instrumento de los aficionados a la música, y que en Inglaterra parece ser que desapareció con las «quadrille bands» de la época victoriana.

Sullivan lo utiliza en la obra no como un instrumento más de la orquesta, sino como recurso escénico, para que el personaje del «Vicario» pudiera tocarlo en la representación.

En 1750, el flageolet sufre una importante innovación técnica, al reemplazar su embocadura por un canuto de hueso que conduce a una cámara combada dotada de una pequeña esponja para absorber la saliva.

A comienzos del XIX, en 1803, William Bainbridge (Londres) acopla unas llaves a los orificios del flageolet, perfeccionando con ello notablemente la técnica del instrumento. Otra reforma similar efectúa Andrew Kaufman, en 1807.

El flageolet doble se hace realidad en 1806, mediante una patente de Thomas Scott, de Londres, con siete y cinco orificios en sendos tubos.

William Bainbridge patenta el flageolet triple y en 1819 un nuevo modelo de doble. El primero, con cinco orificios, cuatro llaves y obturador para el tubo derecho, y siete orificios, cuatro llaves, para el tubo izquierdo, y cuatro llaves más y obturador en el tercer tubo; el segundo, tres y cuatro, cinco y cinco.

El sistema «Boehm», sistema de llaves ideado por el flautista muniqués Theobald Boehm para la flauta, aplicado también al oboe y al clarinete, es ideal para los pasajes cromáticos, por lo que se ha hecho universal. Un modelo de flageolet francés (cuatro orificios anteriores, dos posteriores) adoptó el sistema dicho, por lo que puede hablarse de «flageolet Boehm».

Conjuntos de flageolets y solistas del instrumento pusieron ambiente popular en los tradicionales «Promenade Concerts» londinenses del «Crystal Palace» y del «Queen's Hall». En el primero venían celebrándose desde 1858 (hasta 1901) los conciertos populares o «Pops Concerts» todos los lunes y sábados desde 1861. En el segundo lugar, los conciertos clásicos comenzaron en 1895, cuarenta años después que los clásicos del «Crystal Palace». Nombres ilustres de la dirección estuvieron ligados a estos «Concerts», como August Manns, Robert Newman y sir Henry Wood.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BRAGARD, R., DE HEN, F. 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.

MONTAGU, Jeremy: The World of Medieval and Renaissance Musical Instruments. David and Charles. Newton Abbot London. 1980 (Tercera edición).

MONTAGU, Jeremy: The World of Baroque and Classical Musical Instruments. David and Charles. Newton Abbot London, 1979.

MONTAGU, Jeremy: The World of Romantic and Modern Musical Instruments. David and Charles. Newton Abbot London, 1981.

MUNROW, David: Instruments of the Middle Ages and Renaissance. Oxford University Press. London, 1976.

MUSICAL INSTRUMENTS OF THE WORLD. Paddington Press. London, 1976.

ROLLAND, Romain: Haendel. Editorial de Grandes Biografías. Buenos Aires, 1944.

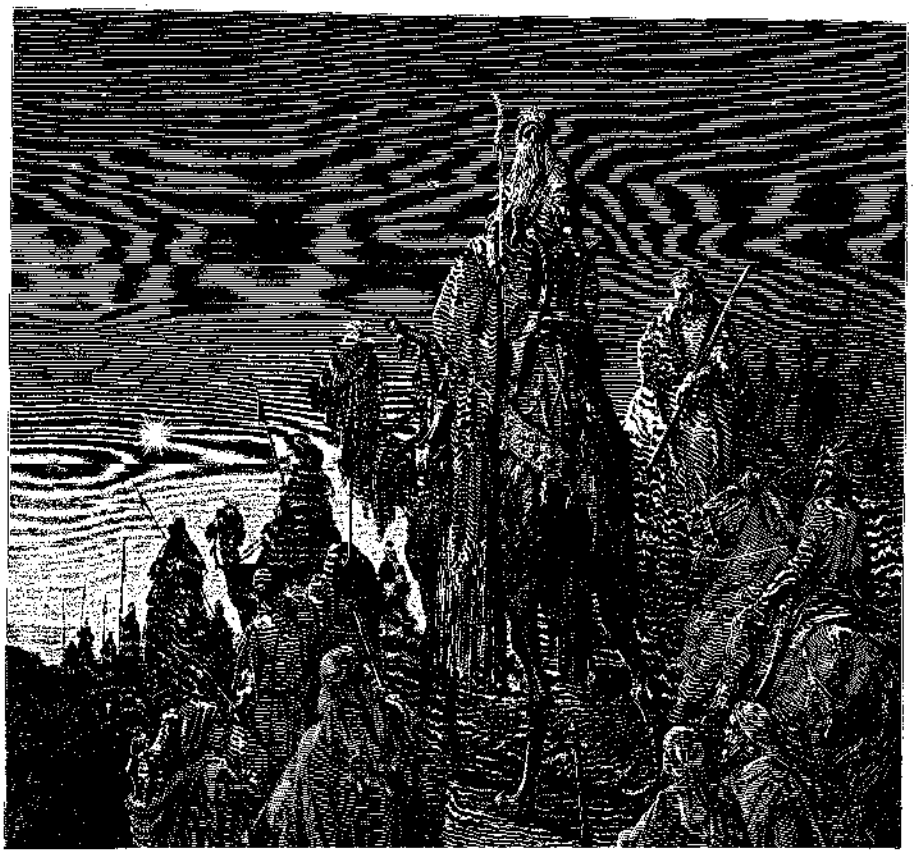
SACHS, Curt: Historia Universal de los Instrumentos Musicales. Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1947.

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

(1) "Acis y Galatea" se halla en el 1.er año, t. 3, de la gran edición "Deutsche Händel Gesellschaft" (Breitkopf und Haertel, Leipzig). De esta obra, Händel dio otra versión en 1733 y Mozart la reorquestaría en Viena, en 1789, para el barón van Swieten.

LA NOCHE DE REYES (1)

Modesto Martín Cebrián



Cuando tiende a oscurecer en el día 5 de enero, el pueblo comienza a prepararse para una noche que es la preferida de los niños: LA NOCHE DE REYES.

Han sido varias las tardes que acabando el trabajo, los jóvenes se han reunido por pandas y en vez de ir a la cantina han marchado a esa vivienda deshabitada o a ese pajar acomodado para "peña" y se han puesto a ensayar, una y otra vez, la canción que cantarán de puerta en puerta la noche de los niños. Por fin, al oscurecer el día, comienzan a salir de sus casas disfrazados de reyes, pajes y pastores y con los burros o caballos van a reunirse en el sitio habitual de ensayo. Mientras, los niños aguardan en sus casas con rostros expectantes y mirando una y otra vez por las ventanas para ver si llegan a la puerta sus "Reyes Magos".

Reyes, pajes y pastores, todos entremezclados, van llegando a las puertas y el "paje mayor" golpea con la aldaba pidiendo permiso para "cantar los reyes". Las puertas de la casa se abren y los dueños con sus hijos comienzan a oír el cántico, ese que tantas veces ellos han cantado de solteros y que ya comienzan a enseyar a sus hijos.

Con permiso del alcalde
y demás autoridades
vamos a cantar los reyes
en sin meternos con nadie.
¿Se pueden cantar los reyes?

(1) Esta es una noche de reyes que se celebra en el pueblo de Villabrágima, sin apenas ninguna variante.

Noche de los reyes
noche celebrada
que "tos" los hidalgos
deben de obsequiarla
porque los plebeyos
vamos a cantar
que ha nacido el Niño
en un triste portal.

Venid Reyes Magos
venid a adorar
adorar al Niño
que ha nacido ya.

Entraron y hallaron
al buen rey sentado
y en su pobre trono
le canonizaron
porque los plebeyos
vamos a cantar
que ha nacido el Niño
en un triste portal.

Echaremos la redecilla
por encima de San Fernando
buenas pascuas y buenos años
que nos den el aguinaldo
buenas pascuas y buenos reyes
que les den a sus mercedes.

La veo, la veo
la veo venir
con el aguinaldo
puesto en el mandil
la parece mucho
lo viene quitando
la parece poco
lo viene aumentando
cuchillito de oro
veo relucir
pan y longaniza
que nos van a partir.

Viva el amo de esta casa
y el albañil que la hizo
que por dentro tiene gloria
y por fuera paraíso.

Que nos den, que no nos den
el aguinaldo
que nos den que no nos den
contentos nos vamos.

El aguinaldo pedimos
para el Niño de Belén
chorizos y longanizas
y otras cosas de comer.

Que nos den, que no nos den
el aguinaldo
que nos den, que no nos den
contentos nos vamos.

* * *

Los Reyes ya son venidos
Los Reyes ya son mañana
la primer fiesta del año
que en el mundo es celebrada.

Salen los tres Reyes de Arabia
con alegría y contento
con deseo de encontrar
aquel tesoro encubierto.

La estrella que les guiaba
escrita bajó del Cielo
paró la estrella y paraba
en el portal al sereno.

Dónde está el recién nacido
metido entre paja y heno
la mula se lo comía
la vaca le daba el huelgo.

El glorioso San José
palabras de amor diciendo
entre pobres has nacido
tuya es la Tierra y el Cielo.

Tuya es la Tierra y el Cielo
digan todos como yo
viva la Virgen María
y el infante que nació.

Salen Perico y Pascual
los danzantes más ligeros
y los demás zagalillos
que rica lumbre pusieron.

Que dice Melchor
aliñar, aliñar
el cabrito
que ha nacido Dios.

Que dice Gaspar
aliñar, aliñar
el cabrito
que quiero cenar.

Una vela os ofrezco
Virgen santa, Virgen bella
ella no pesa una libra
ni tampoco libra y media.

No eches la culpa al cerero
ni tampoco a la cerera
echa la culpa al bolsillo
que no tiene más moneda.

Viva el amo de esta casa
y el albañil que la hizo
que por dentro tiene gloria
y por fuera paraíso.

Echemos la redencilla
por encima del campanario
que salgan esos señores
a darnos el aguinaldo.

El aguinaldo pedimos
para el Niño de Belén
chorizos y longanizas
y otras cosas de comer.

Que nos den, que no nos den
el aguinaldo
que nos den, que no nos den
contentos nos vamos.

* * *

La mujer de la casa ya tiene preparado el aguinaldo y unos alimentos, un buen vino o algunas monedas son recogidos por el "paje mayor" que los mete en las alforjas o los guarda en la bolsa del dinero. Los niños, que al principio han estado como con temor, van a "su" Rey Mago y montando a caballo, le van diciendo lo que les gustaría trajera esa noche. Con regocijo se van los reyes a otra puerta y los de la casa van entrando para cenar y acostarse, dejando al lado de la cama los zapatos relucientes que amanecerán cubiertos de juguetes.

Cuando acaban de recorrer las calles del poblado, los disfrazados de reyes se refugian en su casa de ensayo y allí preparan la cena con los aguinaldos recogidos y algún guiso ya hecho con antelación. Todo lo recogido servirá para que de tarde en tarde se reúnan de nuevo y festejar esos "reyes" cantados en la noche de los más pequeños.

En el día de reyes, alguna panda que ha querido retrasar su "caravana" para dar mayor impresión a los niños que son despertados con los cánticos y envueltos en juguetes, pasan de puerta en puerta realizando lo que en la noche anterior hicieron los demás. La adoración al Niño Dios en la misa mayor cierra los momentos de fantasía y abre el significado real de la fiesta.

Esta casa es de piedra
y aquí vive un caballero
que tiene mucho dinero
saque, saque del bolsillo
para comprar un cordero
con su lana y su cencerro
su collar de cascabeles
día de los Santos Reyes.

Día de los Santos Reyes
caballeros alegría
la noche de Navidad
la Virgen parir quería.

Tan alta iba la Luna
como el Sol del mediodía
y a las doce de la noche
la Virgen parir quería.

Tanta era su pobreza
que ni aun pañales tenía
de capas hizo mantones
y del manto mantillitas.

Bajaba un ángel del Cielo
rezando un Ave María
cada hoja que rezaba
un pañal se le volvía.

Vuelva, vuelva el angelito
vuelva por donde venía
le pregunta el Rey del Cielo
¿qué tal queda la parida?

La parida queda bien
en su celda recogida
vestidita de oro y plata
de oro y de plata fina.

Un mito: EL ORLANDO, su desenvolvimiento artístico y su modernidad

Fernando Herrero

I.—"El Orlando furioso" como suma de una corriente mitológica y folklórica.

Es claro que los mitos que nutren el folklore de cada pueblo no sólo permanecen insitos en el mismo, en sus canciones, en su iconografía, sino también son, o pueden ser, base de un desenvolvimiento artístico y de una actualización que cada determinada época ordena de una forma diferente. Creemos firmemente en la verdad de los mitos, en su actualidad, en la interrelación que existe entre los mismos y sus pretendidas modernizaciones y también, cómo no, en el aspecto inédito que alcanzan cuando son examinados desde unas perspectivas científicas que el siglo XX desarrolla cada vez de forma más plural y coherente.

En estos meses hemos asistido a un redescubrimiento de uno de los más famosos mitos de la historia cultural y folklórica del mundo, el mito de Orlando, del paladín Rolando, el de la canción de Rolando, el que luego llevará a versos magistrales Ludovico Ariosto con "El Orlando furioso". La historia proporciona el mito y éste después es recogido por el folklore, las canciones se cantan en los pueblos más distintos y diferenciados y, aún más, los artistas de cada época realizan su introspección en el mito y lo desenvuelven de acuerdo con su peculiar creatividad y estética. El "Orlando" resucita hoy a través de la versión de la obra de Vivaldi "Orlando furioso", a través del redescubrimiento del "Orlando Paladino" de Haydn en su centenario con dos montajes nuevos, uno de ellos que tuvimos la fortuna de ver en Televisión Española. Los "Puppi" napolitanos nos presentan en Valladolid, después de haberlo hecho en todo el mundo, otro fragmento de ese libro madre que es el "Orlando" desde la tradición más completa; los estudios se desploman no sólo sobre Ariosto sino sobre las significaciones musicales y lingüísticas de sus obras. Y atrás queda ese milagro teatral que fue el redescubrimiento que Lucca Ronconi hizo de esta obra, como nueva lectura del texto, del teatro de plazo en el teatro movible, como recuperación de un espacio escénico de otros tiempos, en los que el pueblo era partícipe inmediato, y que se había perdido casi por completo.

Quedan entonces claras las razones de la pervivencia del mito, de su multiplicación. Decíamos en una ocasión que la saga arturiana ha sido la base de esa saga de los tiempos modernos que es "El señor de los anillos" de Tolkien, e incluso el libro más vendido estas últimas épocas, "La historia interminable" de Michael Ende, recuerda también a todas las historias que quedaron flotando desde la tradición oral para después, reelaboradas y reconducidas formar esa "historia interminable", que forman también los cuentos populares de Calvino hoy recogidos por artistas de toda índole, o aquellos que, a su vez, en esa rueda infinita de influencias y de incitaciones, forman el substrato cultural mítico y folklórico de un determinado país, yo diría más claramente de una determinada civilización.

La obra de Ariosto presupone en su riqueza y simplicidad (se trata de un poema que, Sanguinetti y Ronconi lo han demostrado, tiene varios nudos conjuntos de acciones que no tiene por qué confluir en un solo desenlace), una visión del espíritu de la época, que luego será interpretada de forma diversa a medida que esta obra se redescubra, se intensifique, se transforme en literatura, música o espectáculo. En esta capacidad de servir de espíritu de la época, fijémosnos que se oponen por una parte el realismo de los personajes históricos Carlomagno y sus Paladines con la magia, el espíritu caballeresco con la ruptura del mismo, el espíritu del cristianismo con la influencia y en este caso, no siempre negativa, de estas religiones, en el personaje Medoro por ejemplo, es decir, la confluencia de un mundo y otro nuevo más comprensivo que va a interrelacionarse con él. Es la obra de Ariosto, como toda aquella que refleja los mitos y los deseos de una generación, una obra abierta y por tanto todo en ella está permitido, lo que origina un desarrollo no lineal sino radial, lo mismo que en determinados aspectos pueda ser el "Gargantúa" de Rabelais y también, a pesar de que aquí se rompe el estigma de lo caballeroso y mágico, nuestro propio "Quijote" cervantino. Obra madre del folklore al ser ya un personaje histórico, Carlomagno, transformado en personaje folklórico, el Paladín Rolando es el héroe por antonomasia, tam-

bién sujeto al psicoanálisis y a la introspección psicológica cuando su figura se hace contrafigura, en esa furia o locura que es un síntoma de una época que veía claramente que iba a transformarse en algo muy diferente. El folklore, el mito pues, no es sólo fijación sino presentimiento, anuncio de un algo que no se sabe muy bien qué características tomará, pero que las acciones de los personajes, en los entrecruzamientos de los paladines con monstruos, contrafiguras, paisajes lunáticos o erráticos o misteriosos, parecen presagiar.

Esta pervivencia del clásico, de aquel autor que en último término es el que consigue canalizar los mitos y hacerlos categoría, se exterioriza a través de la posibilidad de su lectura moderna. Las investigaciones folklóricas no se limitan, en los tiempos que corren, a ser simplemente los notarios de una época determinada, sino que el substrato de canciones, músicas, poesías, poemas, tiene que incorporarse y de hecho se incorpora a un acervo cultural que constituye o debe constituir al menos la radiografía de un pueblo. El Ariosto es el poeta que consigue, después de tantos intentos, canalizar dentro del caos esta serie de personajes históricos y míticos que forman una sola entidad en esta obra realista-mágica, que abre a la vez caminos del arte que todavía hoy, 1982, no se han cerrado. Porque del "Orlando" viene la obra de Haendel, de Lui Gui, de Vivaldi, de Haydn y está detrás la de Mozart y al tiempo la revolución francesa, la conmoción que en los cuerpos sociales y sus individuos iban a ejercer las nuevas ideas, que hicieron transformarse un mundo en otro diferente, del que hoy todavía nos sustentamos.

Y por ello, el "Orlando furioso" como suma de mitos, de conductas, de tendencias sociológicas, se constituye como la obra abierta que no sólo desde su propia entidad como tal se goza, sino que sirve de palanca de gozo y de conocimiento para las épocas posteriores.

II.—Las reelaboraciones del mito.

El Ariosto en el siglo XVI es un libro controvertido como ha afirmado algún lector, porque tiene en sí mismo toda una serie de elementos que hoy llamaríamos significantes y contradictorios que cubren todo su desarrollo y que dan, curiosamente, a la obra el carácter abierto que significa la posibilidad de entrar en ella tanto para recrearla como para romperla, bien en fragmentos elegidos en relación a una determinada estética, bien desde una negatividad total al conjunto de sus avatares. Si el Orlando como tal Orlando es recogido por la tradición popular que cuenta esas mismas historias que hablan de infidelidades, de moros, de chinos como Angélica Princesa de Catai, de pueblos extraños y errabundos, el poema lleva consigo toto esto y mucho más: germen de contradicciones dentro de un espíritu que es, antes lo hemos afirmado, el propio espíritu de la época. Pero este mito, esa historia o, mejor dicho, este entrecruzamiento de historias, revive cada vez que es puesto en música, cada vez que es utilizado para reinventar la propia historia hasta llegar incluso a nuestra época, en la que el Paladín es sustituido por la propia necesidad de un héroe. En el "Orlando" existen héroes pero no máquinas, y el héroe pasará desde esta situación hasta la proyección actual, en la que el mundo, desgraciadamente, necesita o cree necesitar de éstos. En el siglo de las luces Orlando es utilizado, pero precisamente para comprender al hombre desde dos perspectivas diferentes que le dan ideas de la época muy contrarias a las que produjeron la obra original, nacida en la confluencia de un renacimiento que intentaba encontrar una salida a las capacidades lúdicas del hombre.

Las características de esta obra maestra, precisamente desde su propia incapacidad de dominar las acciones por una parte y a los personajes por otra, son evidentemente un nexo de unión con las propias aspiraciones populares, con el canto del pueblo en una palabra. Es esta circunstancia la que legitima, fuera de lo maravilloso, esta mítica que tiene una trasposición evidente en aquellas que recogen no sólo los países concretos, sino la época histórica. El héroe del western americano, este hombre solitario en busca de sí mismo es el sucesor de aquellos antecedentes como el Orlando, que recorrían el espacio de su tiempo buscando desesperadamente la verdad de su propio ser. Y la locura de Orlando en pro a una inalcanzable Angélica, no es otra cosa que el punto final del que busca algo que ha desaparecido y que una civilización nueva ha ido devorando paulatinamente. Los héroes de los relatos míticos son supervivencias de un tiempo pasado y no se encuentran muy bien en el presente, de ahí su individualismo, de ahí también en último término su fracaso. El Paladín Rolando u Orlando cruza toda la geografía de Europa cuando ya su historia, aquella que le justifica desde el punto de vista de la realidad ha terminado, y ha cerrado su libro o bien lo ha incorporado a ese otro maravilloso de las leyendas, en las que se confunden los hechos y las conductas e incluso las nociones abstractas de espacio y tiempo.

Esta obra es objeto de múltiples visiones: Luiggi, Scarlatti, Vivaldi en dos ocasiones, Haendel con dos óperas sobre el tema Orlando y Alcina, Puccini, Haydn, por no hablar también de aquellos que parodian en un determinado momento al caballero o a las costumbres caballerescas de acuerdo con las nuevas necesidades de la época, forman un nudo de recuperaciones del mito que se hace ya actualidad, cuando hoy desde el presente se interroga sobre la significación de aquello que constituyó el substrato cultural de una determinada etapa histórica. Es curioso que la mayora de los autores intentan explicar las diversas confluencias del mito, así como el autor musical de una determinada estética que sobrepasa incluso la primera lectura de cada una de las obras. Así se dan cita varias de las componentes sociológicas del tiempo, la xenofobia o el rechazo del extranjero y curiosamente una cierta internacionalización de los conflictos que supera sus mismas barreras. Observando las obras de Vivaldi o Haydn, incluso en personajes como la maga Alcina desprovista de fijación territorial —todo el espacio es suyo—, el errar de Orlando es una llamada a la fantasía y al tiempo, una radiografía perfecta de los sueños de una época que no vieron su feliz cumplimiento.

Es entonces cuando cabe interrogarse sobre el significado de los mitos y de las leyendas y en un aspecto que a nosotros nos parece fundamental: el carácter universal y transformador del mito. Y sobre todo el enlace de éste con unos procesos históricos que proceden de frustraciones más o menos domeñadas, como antes afirmábamos. Pero esta capacidad del mito de reencontrarse a sí mismo, de buscar nuevos matices que le apoyen o incluso que lo nieguen, es una de las características significativas no sólo en el caso de este Orlando-Rolando Paladín que pasa curiosamente de la gloria militar a la locura, ser extraño que podría ser examinado por el psicoanálisis lacaniano, sino también de la índole histórica de esos dos polos que siempre terminan surgiendo en toda obra que son Eros y Tanatos, el amor y la muerte, el amor que conduce a la muerte o a la locura o, por qué no, a la destrucción de sí mismo, que es cuando Orlando con el olvido alcanza la paz, una paz que se parece un tanto a aquella amarga que nos muestra el presente, cuando el individuo es desmedulado de aquello que debía serle más rico y más propio, es decir, su propia consciencia de ser inteligente y pensante.

Así surge desde la sencillez de las historias que hoy recuperan los "Puppi" sicilianos a la complejidad de otras obras en las que no sólo Orlando como figura única, sino las Angélicas, Medoros, Astolfos, Cervinos, Isabelas, Rodomontes, etc., parecen como los heraldos de unas nuevas ideas, de unas nuevas formas de comportamiento que van a irrumpir en el siglo de las luces como una demostración de que el pasado ha muerto, pero que al tiempo es necesario recuperaro en aquello que tuvo de hermoso y de insólito, aquello en lo que lo mágico no contribuía precisamente a la clarificación de las ideas, sino a la que hoy podríamos llamar experiencia surrealista tras pasar todas las fronteras.

Los autores han mencionado que el "Orlando Paladino" de Haydn, por ejemplo, es un antecedente claro de todas las complejidades que harán de "Don Giovanni" o "La flauta mágica" verdaderos testamentos de una época. Haydn curiosamente reencuentra en "Orlando Paladino" su capacidad de profundización, y eso sin cambiar un ápice la estética que hacía de su obra un divertimento gozoso que los nobles del Palacio de Esterhazy aceptaban como normal, sin darse cuenta de que tras de ella estaba el interrogante de unas formas de comportamiento, que sólo en el futuro podrían ser devueltas

con verdad, entre las sombras de los Orlandos, las Angélicas, Medoros, Alcinas, Rodomontes, Cervinos, etc., que parecían convertirse en heraldos de un país de los cuentos, en el que no sólo los sucesos importaran, sino, sobre todo, la asunción que los personajes hacían de sus propios sueños.

Tanto desde el rechazo o la parodia de los personajes como desde su aceptación, las sucesivas transformaciones del mito, sin dejar de inspirarse directamente en el Ariosto, buscan una nueva riqueza que lo complete. ¿Dónde empieza el engaño o la mixtificación o dónde continúa la capacidad de imaginaria? Esto es uno de los misterios que no sólo afectan al Orlando, sino también a todas aquellas historias que pasan al folklore de los pueblos y que allí a veces, desde la contaminación y de forma paradójica, encuentran una nueva posibilidad de supervivencia. ¿El Catay de Angélica tiene algo que ver con la barbarie de Rodomonte o son simplemente ideas o imágenes de un mundo nuevo que procedía de un pasado antiguo y que a su vez tenía una incidencia clara en el desarrollo histórico del propio Occidente?

Se nos dirá que Orlando y todas sus derivaciones, desde la historia a la leyenda, han quedado completadas en el transcurso de unos pocos años; que precisamente la capacidad de absorción del mito tiene su época y no sale de ella, una vez establecidas las bases de esta pervivencia que a veces se adormece no sólo en los libros sino en la memoria de las gentes. Pero ocurre que estas leyendas forman parte de un substrato universal que es a la vez pasto de eruditos o simplemente de la capacidad de transformación incluso semántica del propio pueblo; permanecen ahí como si fueran zonas cerradas que de cuando en cuando, y a lo mejor al paso de los años, reviven. El esplendor de la mítica arturiana es ahora cuando está en su plenitud, a lo mejor porque un autor como Tolkien, inspirado cercanamente en ella, ha sido capaz de encontrar esas mismas capacidades de transformación del mito a través del arte. Orlando y sus Orlandos son infinitos en sus combinaciones. Algún psicoanalista podría estudiar este nudo complejo que une a los personajes, sus amores conseguidos y sus amores frustrados, y atender como lo hacía Sade a esa corporalidad fundamental en la que se representa el amor de la época. Pero esto ya no es el pasado sino el presente, y esto es precisamente lo que origina este comentario, la capacidad de la leyenda a través de todos sus desarrollos, tanto cultos como populares, de incorporarse a un acervo estético e inspirar desde él, bien transformándola o recreándola nuevos componentes del mito.

Y es que es esto el mito, lo que permite calibrar, a través de sus sucesivas reelaboraciones, toda una serie de estructuras de carácter a la vez antropológico y mágico que son las que forman el substrato colectivo de la historia, del cuento no sólo escrito sino también transmitido por tradición oral. Y reflejan a la vez no sólo la parte externa de una sociedad sino aquella otra interna y fundamental compuesta de deseos, de fracasos, de renunciamientos y de utopías, considerando esta palabra como la posibilidad, o imposibilidad, de alcanzar y aquí ponemos entre comillas todo aquello que refleja el ser del hombre en su búsqueda a través de lo maravilloso que tristemente limita con la propia impotencia corporal del ser.

Hablábamos antes de lo geográfico, de la ruptura con un realismo que concretara situaciones y hechos; también hay que hablar del mar, ese mar africano-mediterráneo que hoy busca desesperadamente encontrar las raíces de su propio pasado. No es casualidad que los aspectos que reflejan las obras artísticas inspi-

radas en el "Orlando" sean aquello que tienen en el personaje y su locura el cauce fundamental. Es lógico porque la locura de Orlando es la locura de un tiempo que pedía no se sabe qué y, que no encontraba el alivio más que en esa dicotómica forma de alcanzar la felicidad que es, no diríamos la renunciación, sino la castración del propio pensamiento. La memoria, el olvido, la locura, "el amor loco", los personajes que por otra parte entrecruzan sus amores y sus deseos como en un inmenso crucigrama, que no anda lejos tampoco de aquellos terribles enigmas sadianos que se resuelven en la geometría. El mito toca por tanto los problemas fundamentales del ser humano como son la victoria sobre los demás, la derrota del enemigo, el triunfo, el amor y la locura, la muerte. ¿Por qué todas estas ideas se transmiten de generación en generación, se fijan en obras que aparentemente y por su estética musical, pensemos en el propio Haydn, nada tendrían que ver con ellas? Posiblemente porque el artista no sólo realiza aquello que desea sino aquello otro que le es impuesto subconscientemente por el pensamiento de su propia época.

Hay que fijarse, por ejemplo, en los momentos en que Orlando es curado de su locura, a través de un "no ser" aniquilador, situación premonitoria de los electroshocks y demás métodos para obtener la tranquilidad del personaje mediante el olvido, que no es otra cosa sino la renuncia a la locura. Esa bendita locura que hace que el Paladín de las acciones prefabricadas, se convierta en un ser sufriente que busca a su Angélica, que por cierto nada le convenía desde las convenciones, y sirva la redundancia, y es capaz de romper en diversos grados su relación con la realidad hasta convertir su propio mundo en algo fantasmático e inintercambiable. Lo mágico está también en ese mar, en esa barca de Caronte, en ese Leteo, en el Mediterráneo que parece hervir y que nos cuenta también las historias encerradas debajo de sus aguas. El Orlando y en general todos los mitos, a través de sus respectivas formas de divulgación, son un termómetro inapreciable para descubrir aquello que es más importante en un pueblo: los deseos subconscientes, que tantas veces discurren en forma absolutamente contraria a lo que la época obliga a los que viven en ella.

Magia, amor, facultad de poder, perdón o alegría, no sólo se mezclan en sus respectivas motivaciones, sino también buscan la profundización de esos propios conceptos hasta transformar la carne en una tea o el pensamiento en una estrujadora mano que parece que va a llegar al fondo del cerebro. ¿Cuándo nos hemos parado a estudiar todas estas vías que nos ha ofrecido, no la historia, sino algo más que la historia, el canto popular? Parecerá que estas interpretaciones, que desde luego no son únicas ni mucho menos, son producto de una excesiva dialéctica que podría, incluso, empañar la naturalidad con que el canto llega hacia el lector. Tal vez esto sea cierto, pero de lo que no cabe duda es que tanto Arioso como los libretistas de las diversas obras, son los que tienen la misión de recoger todo ese substrato popular y, adelantándose a los propios deseos de su época, darles la forma específica con la cual se hacen eternos e intangibles, pero sin que ello evite, afortunadamente, todas las posibles adiciones o retrocesiones del mito y sin que tampoco evite la exaltación de aquellos aspectos que a lo mejor el propio autor inicial no había recogido en su obra. Porque la virtud de estas historias míticas, y al decir historias y míticas unimos la realidad y el deseo, es que son capaces de proyectarse y de romper su propia forma, sin que nunca se constituyan en una base definitiva.

En un artículo reciente al estudiar "Parsifal", que podría ser la conclusión del ciclo arturiano, observábamos, aunque fuera de forma no excesivamente detallada, toda la serie de vías por las cuales este mito de la redención cristiana unido a ceremonias paganas, se había hecho carne en la obra de diversos autores y últimamente en el "Parsifal" de Wagner. Si la propia obra wagneriana tiene tanta capacidad de producir interpretaciones, incluso contrarias, ¿qué decir de este mito abierto como "El Orlando" que es el mito del heroísmo, de la locura, de la muerte, de la magia, de la realidad, del deseo? "Orlando", afortunadamente, no agota toda su capacidad de ensueño en los nombres concretos de quienes, inspirándose en él han realizado estas obras que tras unos lustros e incluso unos siglos de silencio tienen la mágica virtud de resucitar, más vivas que nunca, introduciendo a sus cautivados espectadores en un mundo complejo cuya incisión, dejando aparte la primera impresión de gozo, es un enigma más de los muchos que el contacto entre la cultura antigua y la moderna nos ofrece.

III.—Recuperación desde el presente.

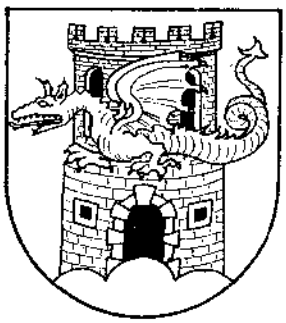
No es sólo ahora Ludovico Ariosto o G. Frederick Haendel o el preterroso Antoni Vivaldi o Franz Joseph Haydn, ni siquiera Mozart o Ricardo Wagner. Ahora está toda una serie de estudios y de incisiones en el ser antropológico del hombre, en el ser interno del hombre. Está Levi Strauss o Marcel Maus o Jacques Lacan o Gilles Deleuce, o Adernida, están tantos y tantos que

hacen nueva la tarea de interpretar las viejas historias sin que por ello éstas pierdan su capacidad de ensueño. Está también desde esta otra línea la reconstrucción del sueño precisamente a través de personajes diversos, el héroe ya no es el Paladín, pero el Paladín se convierte según épocas en el "vaquero solitario" que erra por un mundo desértico en el que las ciudades son también distintas y nuevas o últimamente en el "detective", a lo mejor corrompido, que encuentra en la jungla de Los Angeles o de Nueva York igual escaparate que el bosque mágico que acoge a Orlando.

Y es que el mundo moderno ha conseguido romper no sólo estos conceptos de espacio y de tiempo, con la recuperación de la historia y del mito como algo propio, como algo que permanece y que tiene potencia y presencia, sino eso tan importante de aunar las culturas diversas que antes existían en compartimentos estancos que jamás se interrelacionaron. En el mismo Orlando hay un africanismo evidente, pero visto desde el lado de acá; aunque no deja de denotarlo en la atmósfera la calentura de muchas partes del poema que parecen recordar las razones antropológicas, que junto al amor frustrado, hacen de Orlando un personaje errático. ¿No recuerda el lector esta necesidad imposible de explicar racionalmente lo real,, de huir, de recorrer el mundo por las autopistas inmensas de Norteamérica o las llanuras desérticas de los países asiáticos o incluso las ciudades en las que la droga y la muerte ofrecen idénticas incitaciones que los monstruos que aparecían en el "Orlando" y que invitan al Paladín a acabar con ellos? En esto como en todo se ve la marcha de la historia y sobre todo la de la leyenda que fija todos estos personajes, fija este carácter errático del individuo, fija también, como ocurría en el "Orlando", el contrapeso al deseo de permanencia y tranquilidad, hecho carne en un inquieto buscar un infinito que jamás alcanza.

La otra visión desde el presente de la obra del pasado, trata de recuperar ésta, iluminar sus aspectos incluso subconscientes más conflictivos a la luz, no sólo de las nuevas ciencias sino también de las experiencias del espectáculo, que han renovado, desde la ampliación de los signos teatrales, toda una tradición que amenazaba convertir el teatro en una reliquia.

Así, desde Lucca Ronconi, con su portentosa visión tanto teatral como televisiva del "Orlando", hasta Petrika de Ionesco capaz de resucitar en una interrelación de épocas y de estilos, la belleza a la vez naif y profunda del "Orlando Paladino" de Haydn, todo el mundo del arte, que no se contenta con repetir lo anterior, nos demuestra que, a veces la recuperación de gestos y formas perdidas, es tan moderna como la aplicación de las nuevas técnicas. Y, paralelamente, que un mito del pasado, puede ser, desde sí mismo y desde sus derivaciones contemporáneas, absolutamente actual y sujeto siempre a transformaciones y recuperaciones que proceden desde su misma perennidad.



GALISTEO

Manuel Garrido Palacios

Entre Coria y Plasencia, siempre en la lejanía, vestido de argamasa y húmedo del Jertes, el pueblo. Como tantos otros, procurando sombra de su castillo, capitel octogonal del catorce en su torre de defensa, amodorrado en su memoria de fechas, de citas ilustres, de batallas donde ocurrió esto o aquello. Mandó en Aldehuela, Carcaboso, Valdeobispo, Holguera, Montehermoso, Aceituna, Riolobos, Pozuelo, El Guijo y Malpartida la Despoblada. Alta Extremadura.

Galisteo tiene un libro de 1764. En sus hojas aparece relación de cada Cabildo habido desde un año antes de los Hermanos de la Cofradía del Niño-Dios, con sus Estatutos, dictados en 1663 y arreglados un poco en 1812. Esta Hermandad la componen el Decano, que es el que lleva más tiempo; el Munidor, que será Mayordomo al año siguiente y cuya labor consiste en avisar a golpe de tambor a los otros para que se reúnan; el Mayordomo, organizador de la Fiesta y que fue Munidor un año antes; el Alcalde, que hace de Tesorero y que asciende desde la mayordomía; y el Regla, que dirige el Auto Sacramental que se representa y que viene a ser una especie de Escribano-Secretario. Salvo él, al que votan, los demás cargos suelen ser rotatorios entre los cofrades: treinta y tres, como la edad de Cristo.

Para engrosar las filas de la Hermandad existe un orden de preferencias: el Sacerdote, el hijo de un cofrade y el casado con hija de cofrade. Y nunca rebasando los cuarenta. En cada cabildo anual se ve si la Cofradía cuenta con sus treinta y tres miembros o está incompleta. En este caso se leen los memoriales de los aspirantes y se dice en voz alta el nombre para que cada uno piense para sí la aptitud del novicio para compartir tareas y culto. Después se reparten garbanzo y altramuz a cada asistente. En una talega que pasan en silencio van depositando el artículo más coherente con su conciencia en absoluto secreto. Si en el recuento ganan los garbanzos, el aspirante puede darse por satisfecho: es un nuevo Hermano. Si lo que abunda es el altramuz, no.

Al nuevo se le inscribe en el libro y en ceremonia privada se le hace prometer fidelidad a los Estatutos, una de cuyas reglas le obliga a tomar parte en la representación del Auto Sacramental que se hace en la plaza del pueblo.

Digamos que desde mediado noviembre inicia la Hermandad los cultos celebrando el nacimiento del Niño-Dios. Sujeto cada día a un ritual de ordenanzas, aparece en escena el incansable tambor anunciando la proximidad de las Fiestas y el comienzo de los ensayos.

Así que el Cabildo se reúne cada año en casa del Mayordomo el 24 de diciembre a la caída de la tarde. Llama el tambor, como dice un documento "según uso y costumbre, para tratar y conferir las cosas tocantes a su buen gobierno y servicio de Dios-Niño-Salvador". Allí se habla de ingresos, gastos, nombramientos, etcétera, y mientras esto ocurre, dos cofrades van a casa del Párroco a preguntarle a qué hora se hará la Misa del 25. El Regla levanta acta y la Hermandad inicia la ceremonia de Las Rajas:

Los pastores de Belén
caminan de dos en dos,
con sonajas y platillos
a adorar al Niño-Dios.

A la flor olorosa
que hoy ha nacido
vamos a verle todos
con regocijo.

Cantemos, bailemos
y hagamos Rajas
que ha nacido el Niño-Dios
esta noche entre las pajas.

Toda la Hermandad envuelta en sus capas, a golpe de tambor, recorre el pueblo entre rezos y cantos. Han de pasar por la puerta de cada cofrade. En unas cantan y en otras rezan, según esté de luto o no la casa. Si es así dejan en el umbral un farolillo de aceite.

La Virgen es panadera
en el Portal de Belén.
Ella lo cierne y lo amasa
y el Niño lo va a vender.

La Virgen es panadera
y San José carpintero
y el Niño recoge astillas
para atizar el puchero.

Ya que Dios ha nacido
vamos a verle
que es Señor de Señores
y Rey de Reyes.

A la mañana siguiente, ya 25, el Munidor con su tambor bien tensado se encarga de despertar al pueblo. Poco a poco el gentío se va concentrando a la puerta del Mayordomo, con la imagen del Niño-Dios dentro de la casa. A la hora prevista se organiza un desfile lento por las calles cuyo orden ritual es éste: abre el Munidor redoblando, le siguen los cofrades en doble fila, y detrás, una mujer cercana al Mayordomo, porta sobre su cabeza una cuna de madera con el Niño-Dios sobre ella. Las otras gentes del pueblo cierran el cortejo con la bulla de los villancicos y los vivas a la Fiesta. El Sacerdote los recibe en la plaza con incienso y Cruz alzada, y tras entonar un Te Deum entran todos en la iglesia.

El Niño-Dios es colocado en el centro de la nave y cada cofrade, portando su candelero encendido y sin abandonar la fila, recibe el agua bendita que le van pasando. En todo momento miembros de la Hermandad ayudan al Sacerdote en su tarea religiosa aportando solemnidad a la Misa. Terminada ésta, se inicia nuevamente la comitiva, siempre precedida del Munidor y su caja, hasta la casa del Mayordomo, donde la imagen del Niño-Dios es colocada sobre una tarima a manera de altar.

Un espíritu malo encarnado en la figura de un cofrade con máscara y tambor recorre las calles intentando meter miedo a los niños. Dicen en el pueblo que es Herodes persiguiendo inocentes, pero ellos le llaman "Carantolla".

En la casa del Mayordomo se ha preparado una mesa, cercana al Niño-Dios, donde los cofrades se van sentando por orden de antigüedad. Y se come en el más profundo silencio, debiendo pedir permiso al Hermano Mayor caso de querer hablar.

Por la tarde se representa el Auto Sacramental. Toda la preparación tiene también su ceremonia, ya que desde las dos sale el Munidor anunciándolo con su inseparable caja, se llega a la casa donde está el Niño-Dios y de nuevo la mujer de por la mañana lo transporta al escenario del Auto para que presida. Sin que cese el tam-tam busca a todo el personal femenino que ha de actuar. El masculino va por su cuenta. Y normalmente vienen a ser los personajes de siempre dando su palabra a largas peroratas dialécticas entre el bien y el mal, quedando a un extremo los Santos y al otro el Diablo, dejando el centro para las figuras grises de los coros o de ambigua decisión como los

zagales que apacientan. He aquí algunas coplas que se entonan:

Alegraos, almas todas,
que el Rey del cielo y la tierra
ha de nacer en Belén
como dicen los profetas.

Pastores, regocijaos,
pues un gran gozo os anuncio,
sabed que el Mesías ha nacido
para redimir al mundo.

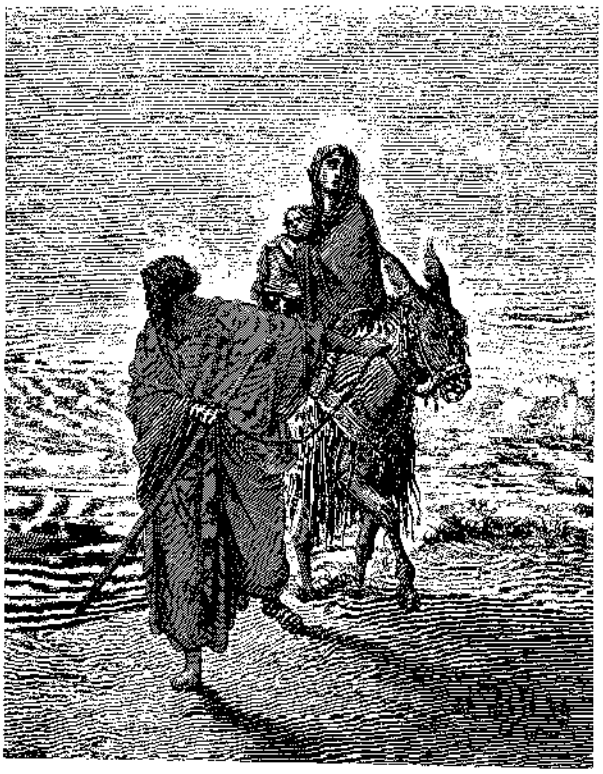
Con sus cabellos de oro
y sus labios de coral
y su carita de cielo
qué rebonito está.

Consuélate, Niño-Dios,
enjuga tu llanto amargo
que nosotros te amaremos
por los que te olvidan tanto.

En los profundos abismos
se halla Luzbel desterrado
porque quiso ser igual
que nuestro Dios soberano.

Ese día 25, tras el Auto, el Munidor vuelve a coger su tambor y a convocar a los Hermanos a casa del Mayordomo para celebrar el último Cabildo del año. Hay una reafirmación de los Estatutos por parte de los cofrades y ya prácticamente cesan en la obligación de asistir a los actos posteriores. Estos vienen a ser mera copia del descrito: el 29 se recoge al Niño-Dios por una mujer, se lleva a la iglesia y en su presencia el Sacerdote da principio a una novena. Luego, el día del cierre litúrgico, Hermandad y pueblo rinden pleitesía al Niño-Dios expuesto en la nave principal del templo. La única diferencia con otros días es que cuando se lo llevan en su cuna otra vez a casa del Mayordomo, el Sacerdote sale a despedirlo hasta el atrio envuelto en su capa pluvial.

Más o menos ahí termina todo hasta el año siguiente. Mientras tanto, siempre en la lejanía, entre las episcopales Coria y Plasencia, vestido de argamasa y húmedo del Jertes, amodorrado en su memoria de fechas y citas ilustres, este pueblo que mandó sobre tantos y que cerró su libro en enero, vive otras cosas, debe de vivirlas, y de las cuales hablaremos el día menos pensado.



CAMINA LA VIRGEN PURA

Camina la Virgen pura,
camina para Belén,
y en medio del caminito,
pide el niño de beber.

No pidas agua mi vida,
no pidas agua mi bien,
que bajan los ríos turbios,
y no se puede beber.

Un poquito más alante,
hay un verde naranjer,
y el hombre que las cuidaba,
es cieguecito y no ve.

«Ciego dame una naranja,
para mi niño entretener»,
«Entre la señora y corte
las que sean menester».

Una corto para el niño,
otra corto pa'José,
y otra corto para mí,
que vengo muerta de sed.

Las que la señora corta,
ya vuelven a florecer,

«Toma ciego este pañuelo,
limpiate los ojos bien».

Un poquito más alante
el cieguecito ya ve.

¿Quién es aquella señora?
¿Quien es aquella mujer?
que me ha dao vista en los ojos,
y en el corazón también.

Al no ser la Virgen Pura,
otra no podía ser,
al no ser la Virgen Pura,
otra no podía ser.

Angelines de Diego Arranz. Hija de Fuentecén.

A TU PUERTA LLAMA UN NIÑO

A tu puerta llama un niño,
más hermoso que el sol bello,
ábrele que tiene frío,
qu'el pobrecito está en cueros.

Anda y dile que entre
se calentará,
porque en este pueblo,
ya no hay caridad,
ni la hay ni la ha habido,
ni la hay ni la habrá.

Entra el niño y se calienta,
y después de calentado,
le pregunta la patrona:
¿De qué tierra y qué reinado?

Mi madre desciende
de muy lejas tierras,
mi padre es del cielo,
y soy de la tierra.

Hazle la cena a este niño
y guísala de contado,
eso no señora,
eso no señora,
tengo yo una madre,
qu'el cielo la adora.

Hazle la cama a este niño,
en la alcoba con primor,
señora no quiero cama,
que mi cama es un rincón,
mi cama es el suelo,
desde que nací,
y hasta que en cruz muera,
ha de ser así.

Angelines de Diego Arranz. Hija de Fuentecén.

VILLANCICO

Un prodigio pastores
voy a anunciaros,
un prodigo pastores
voy a anunciaros
escuchad
escuchad:

«El mensaje del cielo
voy a contaros».

Cuenta, cuenta
pastorcillo,
cuenta, cuenta
ya escuchamos,
cuenta, cuenta
pastorcillo,
cuenta, cuenta
ya escuchamos,
ya escuchamos,
ya escuchamos:

«Del cielo ha bajado
un ángel,
lleno de gozo y contento
a anunciar a los pastores
de Jesús el nacimiento.

En el portal de Belén
entre la mula y el buey
tendrá su cuna esta noche
tendrá su cuna esta noche
tendrá su cuna esta noche
todo un Dios
todo un Dios
todo un Rey
todo un Dios
todo un Dios
todo un Rey».

Vamos a ver
vamos a ver
vamos a ver
al Rey que ha nacido
vamos a ver
vamos a ver
vamos a ver
al niño Manuel.

Vamos a ver...
al niño Manuel...

Pastores y zagalas
venid, corred, llegad,
al niño que ha nacido
festivo saludar,
venid, venid, ...
llegad, llegad, ...
festivo, saludar,
festivo, saludar,
festivo, saludar.
Venid pastores
que brota en Belén,
florida y hermosa
la fuente del bien.

¡Ay, pobre chiquillo mío
entre las pajas
tirita de frío
entre las pajas
todo heladito
tan chiquitito
todo heladito
nuestro bien
todo heladito
tan chiquitito
todo heladito
nuestro bien.

Todo heladito
nuestro bien
todo heladito
nuestro bien.

De quién será este niñito
que está vestido de blanco
es el hijo de María
que ha nacido en un establo.

El oro, el incienso,
la mirra y el sol
son dones que adoran
al Divino Dios,
Santo, santo, santo rey
viva María, el niño y José.

¿De quién será ese niñito
que está vestido de verde?
Es el hijo de María
que ha nacido en un pesebre.

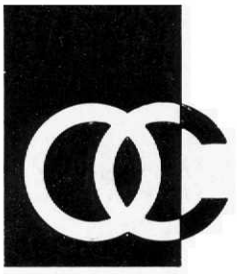
El oro, el incienso,
la mirra y el sol,
son dones que adoran
al Niño de Dios.

Santo, santo, santo rey
viva María, el niño y José.

¿De quién será ese niñito
que está vestido de azul?
Es el hijo de María
que ha de morir en la cruz.

El oro, el incienso,
la mirra y el sol,
son dones que adoran
al Divino Dios.
Santo, santo, santo rey
viva María, el niño y José.

Angelines de Diego Arranz. Hija de Fuentecén.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID