Revista de FOLKLORE

N.º 6

Editorial

La palabra Folklore nace a mediados del siglo pasado con una gran carga de romanticismo. Es su creador el arqueólogo inglés William J. Thoms, como se ha dicho en multitud de ocasiones. Pero, ¿qué pretendía Thoms al crear la palabra, y por qué eligió esos términos? En sus estudios arqueológicos, y, al contacto con antiguas civilizaciones, observaba que salían a su paso elementos difícilmente definibles dentro del campo de su ciencia. Elementos que no habían muerto; que no estaban momificados, sino que, al paso de los años, se habían decantado, madurado, adquiriendo con la evolución una fuerza vital. Este material, cuyo estudio podía desvelar la personalidad de un pueblo o una comunidad, quedó recopilado para su posterior análisis. Llegado el momento, Thoms necesitó de un concepto que definiera y agrupara los conocimientos reunidos. La palabra FOLK, *en inglés, respondía a uno de los requisitos buscados por el científico: Pueblo, grupo étnico o pequeña sociedad.* LORE *significaba sabiduría, conocimiento.*

La música tradicional es una parte del folklore. Está sometida al proceso de transmisión oral, es producto de la evolución y depende, habitualmente, de tres circunstancias: 1. Selección (nosotros, la gente, elegimos —a veces involuntariamente— el repertorio que queremos cantar y transmitir), 2. Variación (lo alteramos ocasionando las variantes y versiones), 3. Continuidad (lo confiamos a otras generaciones para que lo sigan cantando). Se podría comparar este tipo de música con el testigo en una carrera de relevos: Cambia de manos pero no de estructura. Según el portador varía de velocidad, identificándose así con él, y finalmente es entregado por un impulso, una necesidad de transmisión.

SUMARIO

Pág.

Modos y escalas en la tradición española — 3
Josep Crivillé

S. Juan en el Romancero ..... — 11
Joaquín Díaz

La ocarina ..... — 14
J. B. Varela do Vega

S. Juan en León ..... — 20
José Luis Alonso Ponga

Canciones y cuentos ..... — 29

Muerte de Mariano Mera ..... — 31
José Delfín Val

Dibujos: Mariano Gallegos y Francisco Aliseda

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

SISTEMAS, MODOS Y ESCALAS EN LA MUSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA (notas para un estudio)

Josep Crivillé i Bargalló

A partir de la primera mitad del siglo XIX comenzaron a aparecer en España las recopilaciones de música tradicional. El interés por el coleccionismo fue lo que animó a los recopiladores románticos de esta época a interesarse por el folklore musical; éstos, con innegable celo y un talante dado a todo sacrificio, anotaron de la viva voz de sus informantes las canciones y las melodías que el pueblo conservaba de su pasado multisecular. La obra de Juan Ignacio de Iztueta *Gipuzkoako Dantzak,* cuya primera edición data del año 1826, puede considerarse como la primera obra impresa que recopila documentos de nuestra música tradicional (1).

Siguieron luego las colecciones de ámbito igualmente regional: desde los de José Inzenga hasta el último de los cancioneros editados, pasando por las antologías y los libritos de orden práctico que contienen melodías tradicionales, todas estas colecciones abarcan casi la totalidad de las tierras de España: países, regiones, provincias y comarcas, dando a conocer así el mosaico multicolor de su música étnica (2).

Estas publicaciones han aportado un caudal considerable de conocimientos válidos sobre lo que fue nuestro pasado folklórico y, algunas de ellas, examinan determinados aspectos de innegable interés etnomusicológico.

Entre diversos cancioneros merece destacarse el *Cancionero Popular Español* de F. Pedrell, que aporta una visión de conjunto sobre la canción tradicional española y su substancialidad; asimismo, el trabajo de M. García-Matos, quien en su obra *Lírica Popular de la Alta Extremadura* realizó un interesante estudio sobre el tema desde un punto de vista más global.

El presente artículo está inspirado en el cómputo de las teorías de mis primeros predecesores en las lides de los estudios etnomusicológicos sobre la música de tradición oral en España, y no pretende ser otra cosa que una ordenación de ideas en este sentido (3). Lejos estoy, desde el minúsculo marco que me he trazado para este trabajo, de querer esbozar perfiles definitivos y apuntar innovaciones. No es ésta mi intención. Sólo pretendo, partiendo de una logística aceptada y refrendada documentalmente, dar una visión de conjunto de lo que, a mi modo de ver y en mi opinión, han sido los derroteros de nuestro léxico músico-tradicional tomando como ámbito de acción y material de base el conjunto del repertorio tradicional español, el cual por lo amplio y extenso, permite adivinar la limitación de estas notas.

* * *

Si cierta es la opinión de don Bonifacio Gil cuando escribe que «en nuestra patria se comenzó tardíamente la recogida y estudio de la música popular» (4), refiriéndose dicho autor al caudal inmenso de melodías tradicionales que por este hecho sería ya imposible recuperar y poder analizar, no menos cierto es que en el terreno del lenguaje musical muchos han sido los factores de substancialidad y textura ancestral que, al no ser posible ya el análisis de aquella documentación por inexistente y perdida incluso en la latencia popular actual, nos será imposible investigar jamás.

No obstante, muchas de las melodías tradicionales contenidas en aquellas primeras ediciones muestran, ante un análisis atentivo de su fisonomía y sistema interno de organización, resabios indelebles de escalas estructuradas modalmente e incluso de manera premodal que ante una observación minuciosa pueden servir un día para dilucidar algo entre la densa nebulosa en que la génesis del lenguaje musical está sumida.

La música tradicional no está sujeta forzosa y únicamente a las reglas tonales modernas aceptadas unánimemente por la concepción música clásica. Muchos desaciertos se han ocasionado al comparar las melodías populares con los sistemas exclusivos de las tonalidades modernas. Los folkloristas de antaño, carentes de material apropiado para una plasmación definitiva de los ejemplos musicales que recolectaban, daban algunas veces interpretaciones y transcripciones poco fidedignas y mixtificadas a los materiales recogidos, puesto que en los fragmentos en los que no correspondía el sistema y gama usada por el cantor con uno por ellos conocido, achacaban esta circunstancia a la memoria o afinación de aquél sin reparar en que los moldes tonales y rítmicos que han fijado su naturaleza en el tipo de repertorio de una región o grupo étnico determinado tienen unos poderes extraordinarios de transmisión y que la perdurabilidad de dichas

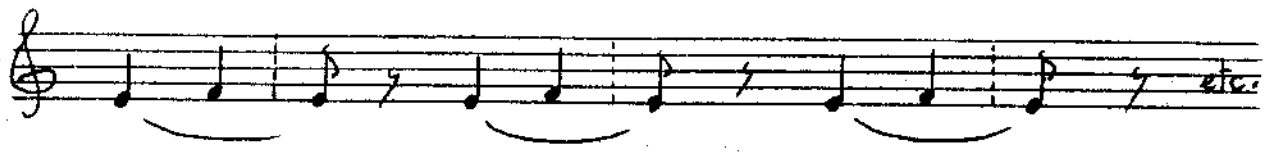
estructuras son de una fuerza tal que han legado hasta nuestros días discursos que denotan una clara ascendencia de antiguo abolengo (5).

Estos factores han influido notablemente en la transmisión de las melodías populares hasta el punto de que algunas de ellas presentan en la actualidad versiones distintas en oposición modal y tonal.

Pero lo que intento establecer ahora es un ensayo del proceso evolutivo en lo que a los sistemas de organización melódica y dialectal se refiere y no el adentrarme en casuísticas particulares dentro del repertorio tradicional español. En aquel estadio de cosas podemos considerar como más rudimentarias aquellas fórmulas cuyos ámbitos son de aspecto reducido y basan sus discursos melódicos en reiteraciones insistentes de uno o dos sonidos. Según el parecer y opinión de destacados especialistas, a menor amplitud de un ámbito y mayor simplicidad de una línea melódica corresponde mayor grado de ancianidad dialectal (6).

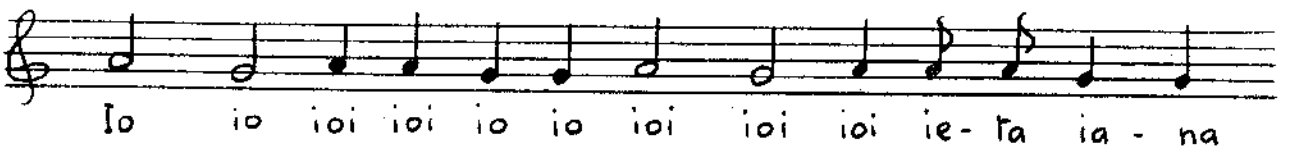
De recia ancianidad parece el ejemplo santanderino que se ejecuta en Cabezón de la Sal para acompañar la denominada Danza de Palos cuya extensión melódica no sobrepasa la segunda menor:

Ejemplo 1 (7)



Idéntico abolengo ancestral podemos atribuir a la canción de cuna que a continuación transcribo y que fue hallada en Cataluña:

Ejemplo 2 (8)

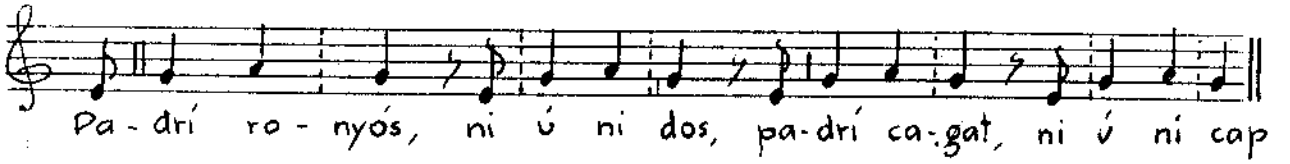


Hablar del aspecto premodal de las melodías tradicionales es tema amplio y sutil pero, aunque sea de manera esquemática se podría apuntar que centrándonos en el continente europeo y en la evolución de su lenguaje musical a través de las áreas etnomusicológicas y etnológicas del mismo se pueden observar procesos formativos y evolutivos curiosos que caracterizan el desarrollo musical de las razas humanas que habitan en tales sectores. Es siguiendo en cierto modo estos procesos de evolución que intentaré vislumbrar el proceso que he iniciado.

En las regiones mediterráneas del continente europeo el sistema pentatónico, considerado como una de las formaciones premodales más arcaicas del orbe, no parece haber tomado carta de naturaleza en demasía (9). Aunque sea esto cierto y afecte en consecuencia al gran interrogante abierto sobre cuáles fueron las ordenaciones sonoras más antiguas que debieron oírse en nuestro suelo, hay que notar la presencia como fondo arcaico de los llamados pentatónicos defectivos (10) y de los sistemas prepentatónicos: el tritónico y el bitónico.

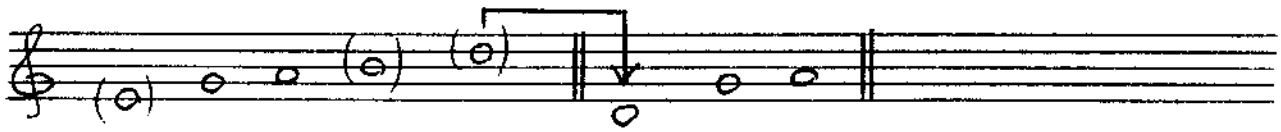
Los sistemas prepentatónicos son usados preferentemente en los tipos de repertorio propios de la sociedad infantil como puede comprobarse en la siguiente canción de comba arquetipo de tantísimas melodías que nuestros niños cantan aún:

Ejemplo 3 (11)



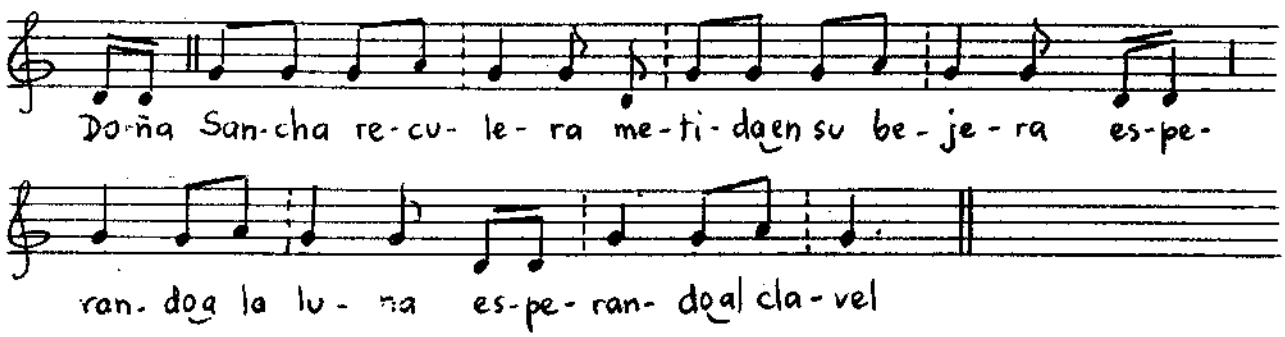
Algunas veces el sistema tritónico al cual pertenece la melodía anterior se presenta mediante la inversión a octava baja del último sonido de la que sería la gama pentatónica real a la que el mismo pertenece:

Ejemplo 4



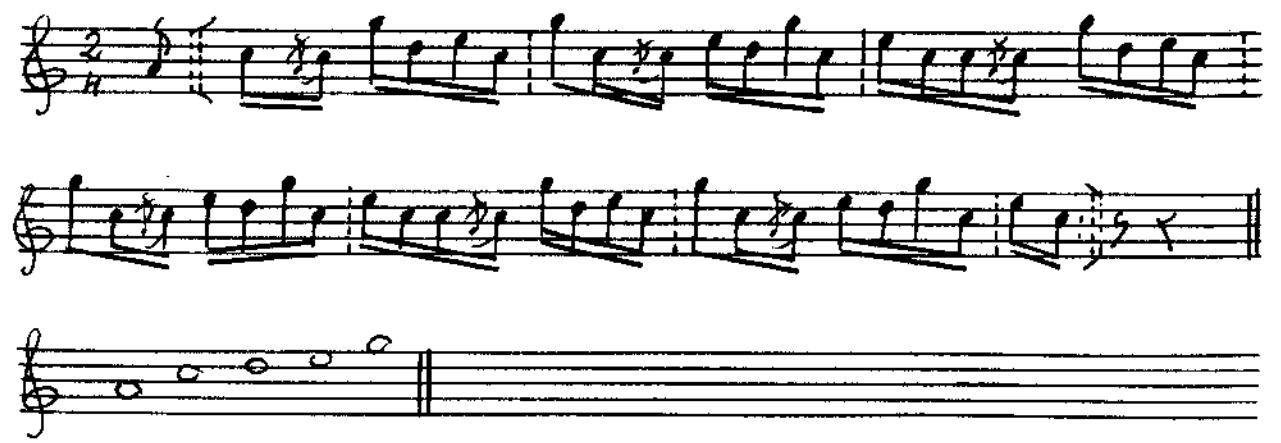
En la siguiente canción de juego se usa el modelo anteriormente explicado:

Ejemplo 5 (12)



El sistema pentatónico puro, ocasionalísimo en extremo dentro del repertorio tradicional español, pudo hallarse únicamente en las típicas «sonadas de xeremías» de la isla de Ibiza (13). El profesor don Manuel García-Matos, en un valioso estudio sobre este instrumento popular de aquella isla, dio como ejemplo la siguiente muestra:

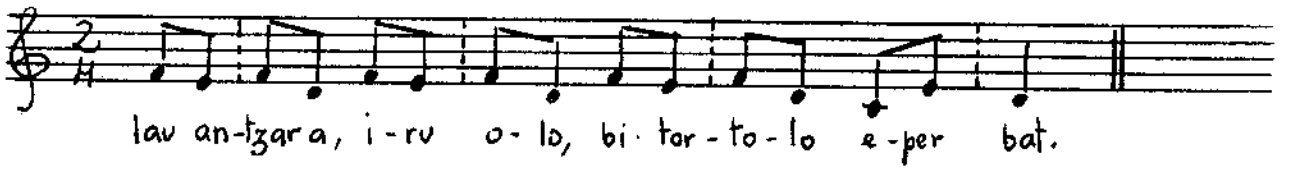
Ejemplo 6 (14)
Sonada de xeremies



Las gamas no heptáfonas y, entre ellas, las formadas por un solo tetracorde, son abundantes. Algunas veces dicha formación tetracordal se transporta a distintas alturas para estructurar de este modo antecedente y consecuente de una frase; otras, tal formación defectiva resulta de la adaptación al léxico tradicional de antiguas melopeas gregorianas.

Valga como ejemplo esta canción tradicional del país vasco (15):

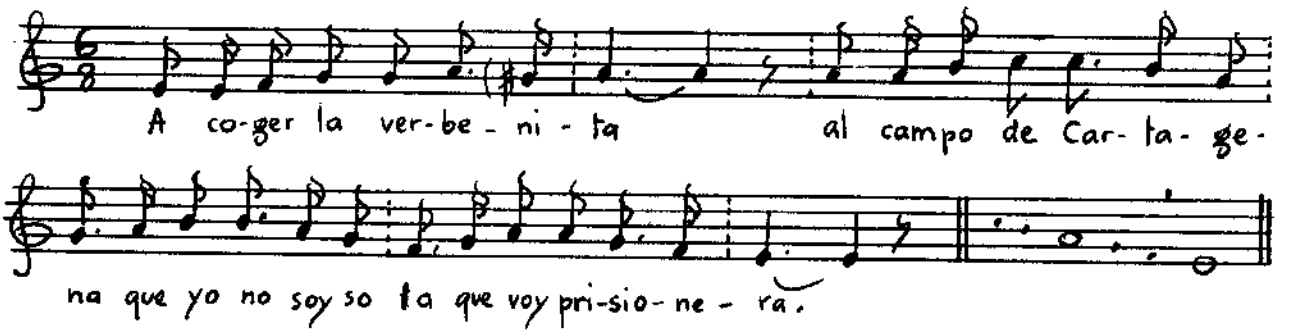
Ejemplo 7 (16)



La modalidad anuncia su presencia mediante un estimable porcentaje de melodías dentro del repertorio tradicional español. Las ordenaciones melódicas utilizadas por los modos griegos y los gregorianos (17) se acusan de manera irrevocable en determinadas melodías. Entre los modos procedentes de la cultura musical helénica figuran: el dórico, el hipodórico o elio, el frigio y el hipofrigio o jastio. Ellos son los que poseen características más particulares (18).

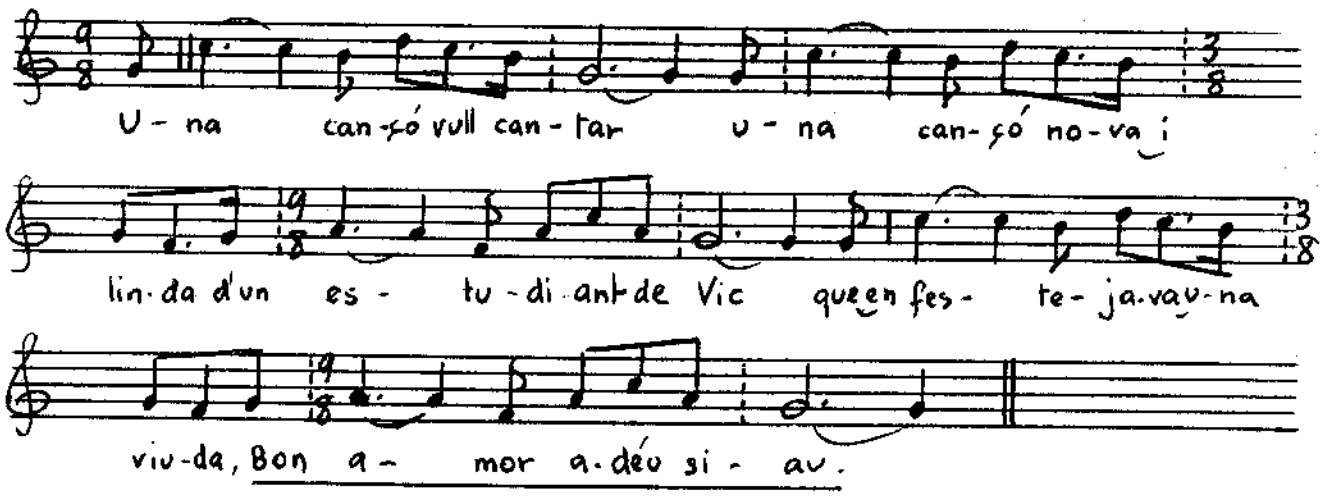
Existen también no pocas escalas o gamas, transformación de aquellos modos, que toman la faz de diatonismos evolutivos, pero no es difícil hallar aún en algunos documentos las ordenaciones modales estrictas con toda su pureza. Puede que influya el hecho de que algunos instrumentos de factura popular estén afinados en aquellas gamas. Ello ocurre en la gaita extremeña, afinada en modo dórico e hipodórico (19), en la «flauta» de la isla de Ibiza, capaz de cantar en modalidad frigia (20), o en la flauta pastoril que se conoce en Galicia y que está afinada asimismo en la modalidad dórica (21). Véase como ejemplo la presencia de la modalidad dórica en esta canción tradicional salmantina:

Ejemplo 8 (22)



Los modos eclesiásticos, confirmados por el canto gregoriano, encuentran un eco singular en algunas melodías populares de nuestra tierra, especialmente, los modos primero (Protus), tercero (Deuterus) y octavo (Tetrardus plagal). Perteneciente a este último es la canción tradicional catalana que a continuación transcribimos:

Ejemplo 9 (23)

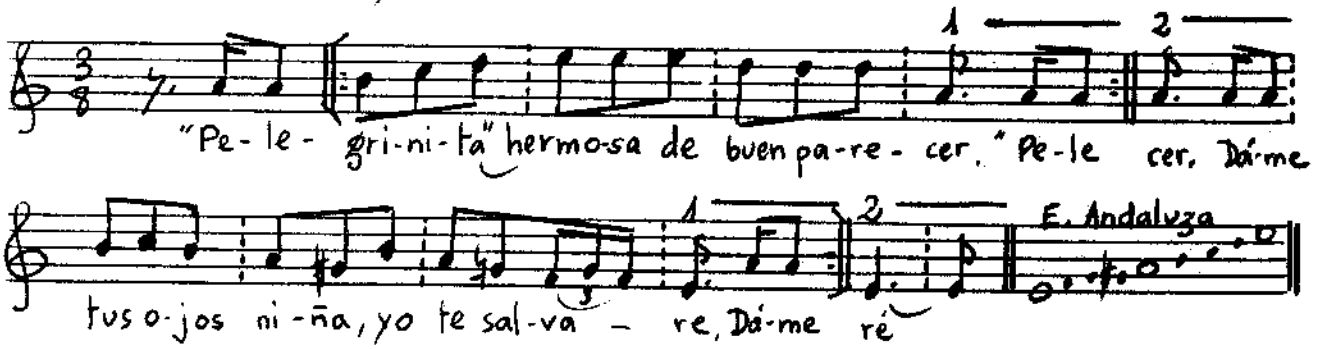


La evolución del diatonismo modal en la música tradicional española parece debido a las causas siguientes: al conjunto de influencias ejercidas a lo largo de los siglos por la cultura musical griega; a los elementos orientales procedentes de Bizancio o incorporados por la Iglesia Católica mediante el rito mozárabe, a los elementos desarrollados durante la alta Edad Media, a la indudable influencia del canto llano, y a los sistemas incorporados a la península por árabes y mahometanos procedentes del norte de Africa.

Aunque en su conjunto la música de tradición oral en el área de la Europa mediterránea sea esencialmente diatónica, se pueden observar en ella numerosos ejemplos de innegable naturaleza cromática como si se tratara de un resabio indeleble de reminiscencia turco-árabe, pueblos que tantos influjos perpetraron en el continente europeo.

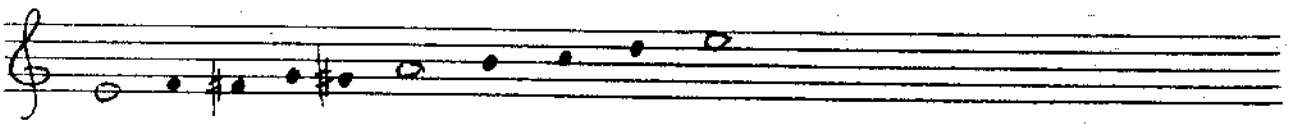
Del conjunto de estas influencias surgió una escala musical en la cual se basan gran cantidad de nuestras melodías autóctonas. Es la llamada *Escala Andaluza* consistente en la cromatización del tercer grado del modo de mi (dórico) (24), y a la que pertenece la melodía de romance tradicional de la Mancha que indicaré a continuación:

Ejemplo 10 (25)



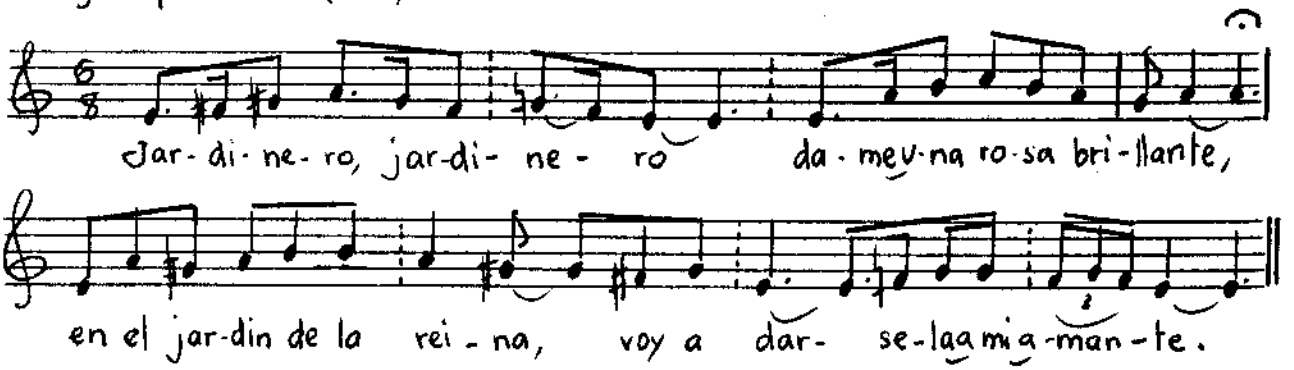
Otra daptación de este modo, usada también con profusión, se conoce con el nombre de «Gama de Castilla y de León» (26), puesto que su presencia en aquellas tierras es casi abusiva. Se le llama asimismo «Gama española» y se presenta con la siguiente fisonomía cromática:

Ejemplo 11



Véase a continuación una melodía que se ordena según la anterior formulación modal cromatizada procedente del folklore tradicional de León:

Ejemplo 12 (27)



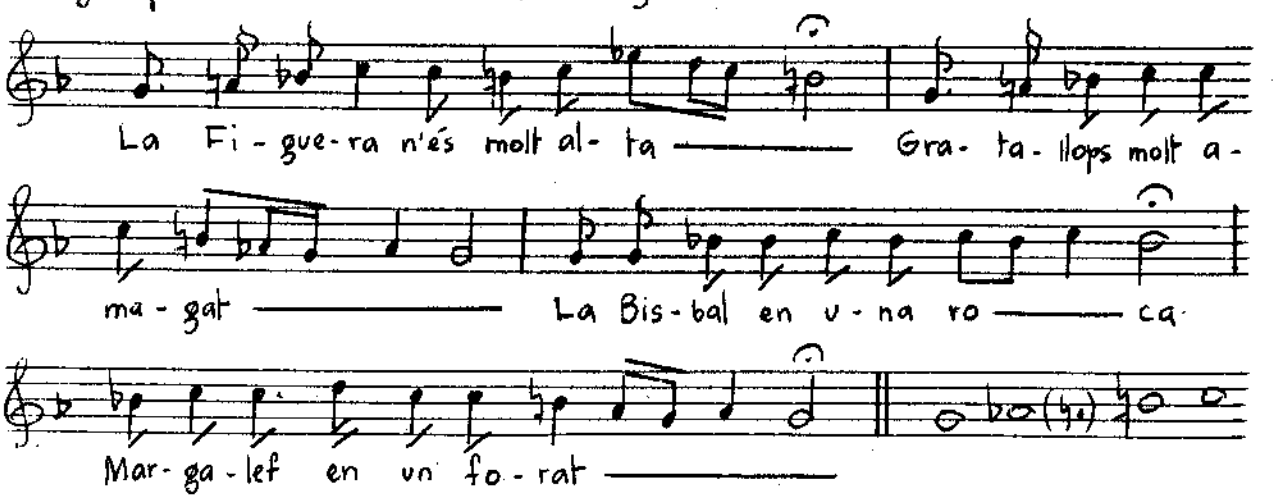
Las dos sucesiones anteriores se las cree descendientes de la ordenación interválica que seguirá muy característica por su sabor arabizante y que se halla en el repertorio más genotípico y antiguo y que he podido hallar aún en núcleos muy primarios:

Ejemplo 13

A mi entender, y basándome en cotejos y comparaciones, bastante extensos, es precisamente esta segunda aumentada el factor más indicativo de una influencia oriental en nuestra música, puesto que la estructura del primer tetracorde corresponde a la de algunos «Maqâm» orientales usados aún por el pueblo árabe y por la Iglesia oriental en sus himnos (28).

Véase este «arabismo» aplicado en una de nuestras tradicionales canciones de trilla (29):

Ejemplo 14 Prades (Tarragona)



De las ordenaciones anteriores y para evitar el intervalo en cuestión, surgieron poco a poco las debidas transformaciones para llevar hacia la desinencia menor tonal multitud de piezas que en su origen presentaban aquellas cromatizaciones. El evitar la segunda aumentada por medio de salto descendente de tercera entre el tercer grado cromatizado y la final, es un artilugio del que han hecho uso y abuso nuestras melodías populares. Puede que también sea este trueque, que tanto tiende a parecerse a los discursos tonales modernos cuando saltan de la nota llamada sensible a la tercera inferior (dominante), uno de los muchos procesos que la modalidad ha sufrido hasta desembocar en la tonalidad menor moderna.

De todos modos, la abundancia de melodías tradicionales en tono menor moderno en comparación con las que se presentan en tono mayor dejan prever que la presencia de aquél fue anterior a la de éste. El tono mayor parece provenir, históricamente hablando, del hipolidio griego por bemolización del *si,* pero esta transformación no se efectuó en Europa antes del siglo X culminando en el XIII. Otra razón puede demostrar la anterioridad del tono menor respecto al mayor y es la circunstancia de que en los léxicos cultos se ha utilizado desde muy antiguo la primera letra del Alfabeto latino *A,* como símbolo de la primera de las notas o sonidos que siguen, en su estado natural, una ordenación en modo menor. Si de otra manera hubiera acaecido aquel primer signo literario correspondería, a no dudar a *Ut* o *Do,* inicio de una gama de fisonomía mayor (31).

No faltan ejemplos en que la oposición modal-tonal es difícil de delimitar, ni tampoco son escasos los que discurren por dos tonalidades distintas o se desarrollan en menor y mayor dentro del mismo clima tonal.

Por último, las melodías que se presentan en tonalidad mayor definida acostumbran a tener su punto o nota final sobre el tercero o quinto grado. En el conjunto de la música tradicional española es fácil detectar su abundante presencia en algunas zonas, sobre todo en la parte norte de la península, aunque tendría que hacerse un estudio más detallado para poder elevar a definitivas tales opiniones.

Llegados al final de este vertiginoso recorrido, no me queda sino indicar, una vez más, que la brevedad en que han sido enmarcadas estas notas no permite más que el considerar como tales las sugerencias aquí apuntadas. Espero poder ampliar en otra ocasión todos y cada uno de estos puntos como su temática merece. Valga, empero este apunte para tener una base de conocimiento y orientación sobre el proceso evolutivo de nuestro léxico etnomusical.

---

(1) Se trata de una colección de cincuenta y dos melodías vascas de las cuales treinta y seis pertenecen a danzas. Su transcripción y ordenación musical se debe a Pedro de Albéniz.

(2) Me refiero, entre otras, aparte de las de José Inzenga, a las colecciones de Casto Sampedro y Folgar, Eduardo M. Torner y Jesús Bal en Galicia; José Hurtado, Maya, Rodríguez Lavandera, y Eduardo Torner en Asturias; Federico Olmeda en Burgos; Rafael Calleja, Sixto Cordova y Oña en Santander; Agapito Marazuela en Segovia; Resurrección M.ª de Azkue y José A. Donostia en el País Vasco; Miguel Arnaudas y Angel Mingote en Aragón; Joan Amades y l' "Obra del Cançoner Popular" en Catalunya; José Inzenga y el Instituto Valenciano de Musicología en Valencia; A. Pol y Antonio Galmés en Mallorca; Julián Calvo, José Inzenga y José Verdú en Murcia; Manuel García-Matos y Pedro Echevarría en Castilla la Nueva; Manuel Fernández Núñez, Venancio Blanco, Dámaso Ledesma y Aníbal Sánchez Fraile en León; Manuel García-Matos y Bonifacio Gil en Extremadura; Eduardo Ocón, Isidoro Hernández, F. García Navas, Genaro Monreal, etc. en Andalucía. Cabe también citar aquí las antologías de Lázaro Núñez Robles, José Inzenga, Felipe Pedrell, Antonio Martínez Hernández, y Kurt Schindler.

(3) Así deberán tomarse como trabajos de base para un análisis ulterior los estudios de M. Schneider, M. García-Matos J. A. de Donostia, E. Torner y Bonifacio Gil.

(4) Bonifacio Gil: "Panorama de la canción popular burgalesa" en *Anuario Musical,* vol. XVIII, 1963.

(5) Opinión de Maguy P. Andral fundamentada y desarrollada en "Les Mélodies Traditionelles françaises de structure archaïque", *in Arts et Traditions Populaires,* t. IX, n.º 4, 1961.

(6) Ver M. Schneider: "Tipología musical y literaria de la Canción de cuna en España" en *Anuario Musical,* vol. III, 1948.

(7) Danza de Palos de Cabezón de la Sal (Santander). Kurt Schindler, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal,* n.º 519, Nueva York, 1941. Se ejecuta con la trompa marina.

(8) J. Amades: *Folklore de Catalunya.* Cançoner n.º 1, Barcelona, 1951.

(9) El sistema pentatónico debe considerarse en esta zona como un fondo arcaico cuyos vestigios indelebles se hallan de manera defectiva en determinados tipos de repertorio. Las teorías de Hugo Riemann sobre la presencia del sistema pentatónico en España no parecen muy fundamentadas.

Véase: *Folkloristiche tonalitatsstudien. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisschen, skandinavischen und spanischen volkslieden und im gregorianischen gesange,* Berlín, 1916, opiniones negadas por el maestro Felipe Pedrell en sus estudios sobre nuestra música tradicional. El sistema pentatónico ha sido investigado profusamente por Constantin Brailoiu en el trabajo titulado "Sur une melodie Russe" *in Musique Russe,* PUF, 1953.

(10) Para hallarnos en presencia de un sistema pentatónico defectivo será necesario hallar cuatro de los cinco grados que lo componen.

(11) Recogida en Tales (Castellón). Cantada por Dolores Prades y transcrita por Ricardo Olmos. Archivo IM, Barcelona, M. 40, n.º 562.

(12) Cantada por Baldomero Barón y recogida por L. Gil Lasheras en Navarra. Archivo IM, Barcelona, M. 4 n.º 121.

(13) El profesor Manuel García-Matos, gran conocedor del repertorio tradicional español, afirmaba que su presencia

era única y exclusiva en las sonadas de xeremies ibicencas y debido, claro está, a la afinación de dicho instrumento popular. Cf. *Antología del Folklore Musical de España,* Selección Hispavox. He realizado recientemente una misión etnomusicológica a aquella isla y no he encontrado ya dicha afinación en aquellos sonadores, muestra clara de que los procesos de transformación que tanto afectan a la música de tradición oral, van evolucionando hacia tipos de organización menos arcaicos y que estos procesos afectan tanto al repertorio inmaterial como a la construcción de los instrumentos. Ver J. Crivillé: "Una misión etnomusicológica a Ibiza y Formentera" en *Revista de Musicología* de la SEM, en preparación.

(14) M. García-Matos: "Instrumentos musicales folklóricos de España I: Las xeremies de la Isla de Ibiza", en *Anuario Musical,* vol. IX (1954).

(15) Para una mayor claridad en la ejemplificación se han transportado todas las melodías a la altura correspondiente del modo al cual pertenecen.

(16) J. A. Donostia: *Euskel Eres Sorta* (Cancionero Vasco) Canción n.º 23. Unión Musical Española (1921).

(17) Para designar estas gamas emplearemos el nomenclator Aristoxeno para los grecorromanos, no debiéndose confundir aquellos términos con los que más tarde se aplicaron a las modalidades adoptadas de la Iglesia. Los modos gregorianos son designados con la terminología propia del canto llano.

(18) En opinión de algunos investigadores los modos frigio y jástico han fijado su naturaleza con más propiedad en las zonas de nuestra península que tuvieron mayor influencia céltica. Según mis investigaciones sobre el particular, prematuro sería aquí el pronunciarme en favor o en contra de tal argumento.

(19) M. García-Matos: "La Gaita extremeña" *in Lírica Popular de la Alta Extremadura,* UEM, Madrid.

(20) J. Crivillé: "Una misión etnomusicológica a Ibiza y Formentera", Art. cit.

(21) *The Columbia World Library of Folk and Primitive Music: SPAIN* Collected and edited by Alan Lomax. Columbia Masterworks, vol. XIV.

(22) A. Sánchez-Fraile: *Nuevo cancionero salmantino,* n.º 239, Salamanca, 1943.

(23) F. Baldelló: "Elements gregorians dins la cançó popular catalana" *in l'Obra del Cançoner popular de Catalunya,* Materials II, Barcelona, 1928.

(24) Véase: J. A. Donostia: "El modo de *mi* en la canción popular española", en *Anuario Musical,* vol. I (1946).

(25) Cantada por Santiago Zaragoza Toledo de Viso del Marqués (Ciudad Real), Recogida por Pedro Echevarría. Archivo IM Barcelona, C. 47, n.º 15.

(26) *Ob. cit.,* nota (19). Bonifacio Gil en su obra *Cancionero Popular de Extremadura,* t. II, 1956, denomina a esta gama "tono oriental menor". A la luz de los abundantes análisis que de melodías tradicionales españolas he venido haciendo desde hace algunos años puedo afirmar que el área de extensión de la gama en cuestión es vastísima ultrapasando en exceso los límites castellanos.

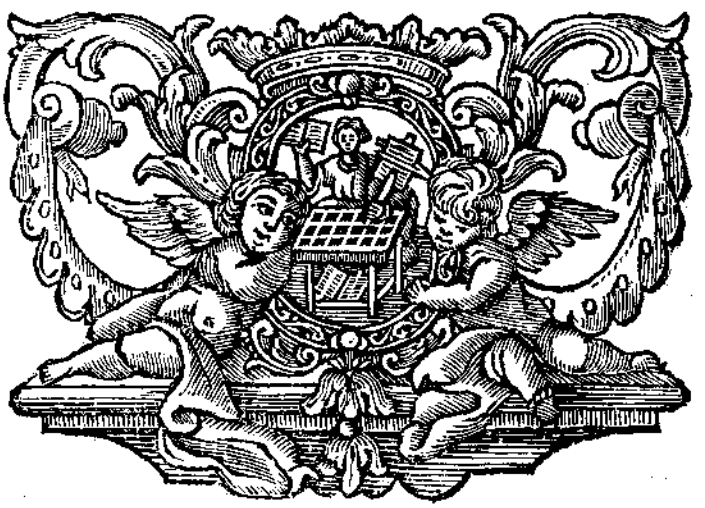
(27) M. Fernández Núñez: *Del Folklore Leonés,* tonadilla n.º 35, Madrid, 1931.

(28) *Chez les Arabes, il affecte une forme nouvelle; les petits intervalles étant de préférence rejetés vers chacun des sons fixes, laissant au centre le plus grand intervalles c'est de que l'on a appelé le "chromatisme oriental", la gamme zigane, etc.* Cf. A. Chottin: *Tableau de Musique Marocaine,* París, Librairie orientaliste.

(29) Es en los tipos de repertorio individual donde ha perdurado con mayor ahinco esta peculiaridad. George Sand en *Un invierno en Mallorca: De 1838 a 1839,* Palma, 1932, escribió: "En la granja vecina oía el lloriqueo de un niño, la madre, para dormirle, le cantaba un bonito aire del país, monótono, triste, *completamente árabe*".

(30) Cançó de Batre. Prades (Tarragona). En J. Crivillé: "El sistema de organización melódica en algunas canciones de trilla de Tarragona, Castellón y Mallorca; un factor de identidad cultural", *Anuario Musical,* vol. XXX (1977).

(31) Boecio, siguiendo con la teoría del sonido de las esferas celestes, atribuyó una letra griega a cada uno de los planetas. En un capítulo de su obra *De Música,* L. I, 34, traduce los caracteres griegos a letras latinas asignándolas a los diferentes sonidos del monocordio. Este proceder fue la base y fundamento de los sistemas alfabéticos de notación de los siglos posteriores. Boecio fue el último de los teóricos de la música antigua que transmitió a Europa el legado teórico de los griegos.



LA MAÑANA DE SAN JUAN EN EL ROMANCERO

Joaquín Díaz

La mañana de San Juan, origen o manifestación de gran número de creencias, es casi, a lo largo de los siglos, una fórmula romancística; un octosílabo modelo. Cientos de versiones atestiguan la popularidad de la fiesta y arrojan cierta luz sobre los ritos y celebraciones que tenían lugar en la alborada del 24 de junio. Tales temas dejan ver a través de su trama, o de parte de ella, tres características fundamentales que r o d e a n la celebración del solsticio de verano: El amor, el combate como alarde, y la magia.

EL AMOR

El primer aspecto, el amoroso, el puramente galante, puede verse reflejado en los siguientes romances:

Yo me levantara madre
mañanica de sant Juan:
vide estar una doncella
ribericas de la mar.
Sola lava y sola tuerce
sola tiende en un rosal
mientras los paños s'enxugan
dize la niña un cantar
do los mis amores do los
donde los yre a buscar
mar abaxo mar arriba
diziendo iba un cantar
peine de oro en las sus manos
y sus cabellos peinar
digasme tú, el marinero
que Dios te guarde de mal,
si los viste a mis amores
si los viste allá pasar.

(Versión del Cancionero de Anvers, 1550) (1).

De carácter morisco novelesco es este otro texto del que ofrecemos el comienzo:

La mañana de San Juan
salen a coger guirnaldas,
con sus más queridas damas
Zara, mujer del rey Chico
que son Fátima y Jarifa,
Celinda, Adalifa y Zaida,
de fino cendal cubiertas,
no con marlotas bordadas.
Sus almalzales bordados
con muchas perlas sembradas,
descalzos los albos pies,
blancos, más que nieve blanca... (2).

El romance es una muestra de la costumbre, extendida entre moros y cristianos de engalanarse con flores recogidas la mañana de San Juan; en ocasiones, tales ramos servían para adornar la cabeza o el cuerpo de la amada; a veces, simplemente como presunto remedio para alguna enfermedad o dolencia, ya del cuerpo, ya del alma.

El tercer romance, tradicional y uno de los más populares en cualquier punto de la geografía española, consagra otra de las costumbres que el pueblo ha aceptado para la mañana de San Juan: Colocarse frente al mar para ver amanecer; el efecto óptico provocado por la visión del sol emergiendo de las aguas es, no sólo gratificante desde el punto de vista estético, sino como afirma Caro Baroja (3) desde el punto de vista ritual, al cumplir con un ancestral y telúrico culto al agua y al sol.

Mañanita, mañanita
mañanita de San Juan
saca Pedro sus caballos
a la orillita del mar.
Mientras sus caballos beben
cantando estaba un cantar... (4).

EL COMBATE

El segundo carácter, el de combate, estaría representado por la enorme cantidad de versiones como ésta que vamos a ofrecer, que nos retrotrae a la costumbre medieval y renacentista de "jugar con las lanzas":

La mañana de Sant Joan
al punto que alboreaba
gran fiesta hacen los moros
por la vega de Granada.
Revolviendo sus caballos
jugando iban las cañas,
ricos pendones en ellas
labrados por sus amadas
y sus aljubas vestidas
de sedas finas y grana:
El moro que tiene amores
señales de ellos mostraba
y el que amiga no tiene
allí no escaramuzaba.
Moras los están mirando
de las torres del Alhambra
por ver que tienen amores
y quién más se aventajaba... (5).

El texto, aparentemente amoroso, evoca, a través de juegos y desfiles, un cierto tipo de danza, popular en Europa y América, denominada genéricamente "Morisca". Tal representación recibe diversos nombres según la zona en

que tenga lugar: Moriscas o moros y cristianos, en España; "mouriscada", en Portugal; "morris dance" en Inglaterra; "moresca" en Italia; "morevka" en Yugoslavia; "moros", en México, etc. En casi todos estos lugares, y en otros donde el nombre no se ha conservado, se observa en la fiesta —celebrada habitualmente el día de San Juan— una parodia de lucha, ocasionalmente a caballo o sobre caballos de cartón, plasmada en actos y gestos que constituyen toda la mímica de los danzantes.

LA MAGIA

Por último, el carácter mágico o sobrenatural estaría representado por romances como éste de "La flor del agua":

La mañana de San Juan
al tiempo de la alborada
bajó la Virgen María
por una fuente muy clara.
Se lavó sus pies y manos,
después su bendita cara;
después de haberse lavado
dio bendiciones al agua:
—Venturosa la mujer
que aquí viniese a por agua...(6).

Este tipo de composiciones recuerdan la propiedad maravillosa que, según la creencia, adquieren fuentes, arroyos y mares en la mañana de San Juan. Tal particularidad milagrosa viene producida por la presencia en esas aguas de algún ser dotado de capacidad para magnificarlas; según las diversas concepciones religiosas pueden ser ninfas, hadas, o la Virgen María, quienes confieran esos atributos.

Otro romance, de tema más inusitado que mágico, pero también encuadrable en este tercer apartado es el del Infante Arnaldos:

Quien hubiese tal ventura
sobre las aguas del mar
como hubo el conde Arnaldos
la mañana de San Juan.
Con un falcón en la mano
la caza iba a cazar
y vio venir una galera
que a tierra quiere llegar.
Las velas traía de seda,
la jarcia de un cendal,
marinero que lo manda
diciendo viene un cantar
que la mar ponía en calma,
los vientos hace amainar
los peces que andan al hondo
arriba los hace andar
las aves que andan volando
las hace a el mástil posar...

Canto mágico o maravilloso —tan admirado por Menéndez Pidal como ejemplo de fragmentarismo paradigmático— que encierra otra de las peculiaridades clásicas de la mañana comentada: El poder de la palabra, acompañada esporádicamente de gestos o ritos para conseguir conjurar, exorcizar o hechizar algo o a alguien.

---

(1) Cancionero de Romances. Anvers, 1550. Reedición de R. Moñino. Ed. Castalia, Madrid.

(2) Romance anónimo de Boabdil y Zara; Agustín Durán: Romancero General. Biblioteca de Autores Españoles. Tomo X, n.º 112.

(3) Julio Caro Baroja: La estación de amor. Ed. Taurus. Madrid.

(4) Versión tradicional de Traspinedo (Valladolid), cantada por Marina López y publicada en el Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid. Institución Cultural Simancas, 1980. Vol. II. J. Díaz, Luis Díaz, J. D. Val.

(5) Pérez de Hita: Historia de los bandos de Cegríes. 1595.

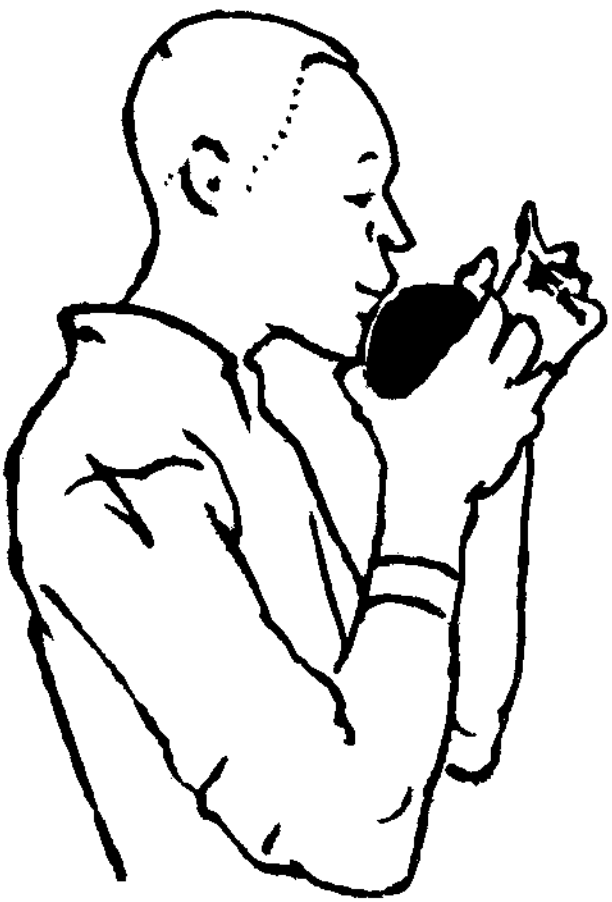
Otras versiones que comienzan del mismo modo son:

- La mañana de Sant Juan / al punto que alboreaba: Pliegos sueltos en las Bibliotecas de Madrid (Nacional), Praga (Nacional) y Krakow (Jagiellonska).
- La mañana de Sant Juan / al tiempo que alboreaba: Kraków.
- La mañana de Sant Juan / quando el alua comencaua. En la Biblioteca Nacional de Madrid.
- La mañana de San Juan / al punto que alboreaba. Cancionero de López de Ubeda, años de 1579, 1585, 1586.
- La mañana de San Juan / salen a coger guirnaldas. Flor Sexta, ediciones de Lisboa (1593), Toledo (1594) y Alcalá 1595 y 1597). Romancero General (1600 y 1602).
- La mañana de Sant Iuan / al tiempo que alboreaua. En la Silva recopilada. Barcelona (1578, 1582, 1587, 1602, 1611, 1612, 1622, 1635, 1636, 1645, 1666, 1675, 1684, 1696) y Zaragoza (1617, 1657, 1658, 1673).
- La mañana de Sant Iuan / a punto que alboreaua. Cancionero de Sepúlveda (Anvers, s. a. y 1566).
- La mañana de Sant Joan / al punto que alboreava. Timoneda. Rosa española, 1573.
- La mañana de Sant Juan / al tiempo que alboreaua. Segunda Silva (Zaragoza, 1550, 1552).

(6) Publicada en el n.º 2 de la Revista de Folklore. Recogida en Palencia por Pablo Cepeda Calzada.

ANOTACIONES HISTORICAS SOBRE LA OCARINA

Juan Bautista Varela de Vega



I. INTRODUCCION

Vuelve la moda de otro popular instrumento musical: la ocarina. Su origen inmediato tiene poco más de un siglo, si bien el remoto se pierde en el tiempo de la historia.

De acuerdo con la clasificación de Curt Sanchs, la ocarina es un instrumento aerófono, de embocadura de flauta y tubo cerrado.

El musicólogo inglés Percy A. Scholes afirma que la ocarina es el único instrumento musical en uso construido siguiendo los principios del resonar de Hermann Helmholtz («Die Lehre von den Tonempfindungen»), es decir, que el aire contenido en una cámara cerrada se hace vibrar por acción exterior.

Por la forma más o menos esférica del tubo o cuerpo de la ocarina (caja de resonancia) ésta es denominada «flauta globular» y como tal es definida por diversos autores, comparándosela a las flautas de terracota africanas u orientales, así como a los silbatos de barro cocido que se encuentran en varias culturas.

Etimológicamente, nuestro Diccionario de la Lengua deriva el vocablo «ocarina» del italiano y a su vez de «oca» y del latín «auca», y

lo define como instrumento músico de forma ovoide más o menos alargada y de varios tamaños, con ocho agujeros que modifican el sonido según se tapan con los dedos, siendo su timbre muy dulce.

La forma y el sonido del instrumento coinciden normalmente en diversas áreas de su uso y así, en América, el musicólogo argentino Félix Coluccio nos ofrece una descripción de la ocarina como instrumento de barro, en forma de un matecito largo como pepino, y la embocadura se aparta del costado a modo de asa, nariz o dedo pulgar; es muy suave y agradable en su timbre y, como todos los instrumentos de los indios, algo triste. Esta pintoresca descripción pertenece al folklorista uruguayo Samuel A. Lafone Quevedo, ilustre autor de «Tesoro de catamarqueñismos», un clásico de la literatura folklórica americana: nombre de lugares y apellidos indios con etimologías y eslabones aislados de la lengua «cacana», seguida de palabras y modismos usuales en Catamarca. Vieja publicación de 1898.

Digamos que el «matecito», diminutivo de «mate» (voz quichua), es un calabacín seco y vaciado para usos domésticos, empleado en Chile y Perú.

Mencionemos asimismo la ocarina peruana o «Ayariche» y la ocarina mejicana como uno de los recursos instrumentales de la antigua música azteca, al lado de las flautas, caracolas y conchas marinas, tambores, raspadores y maracas. También se conocen ocarinas hechas con conchas de caracol, según Nicolás Slonimsky («La Música de América Latina»), capaces de producir varios sonidos.

Existen variados tipos de ocarina, con dos, cuatro, seis, ocho y diez agujeros, este último es el actualmente más corriente, que se fabrica en barro cocido o en porcelana.

El tipo que Guido Gatti y Alberto Basso describen es de ocho orificios, cuatro para cada mano, siendo su extensión del LA_2 al SI_3.

Es sabido que desde mediados del siglo XV hasta el XVIII se emplearon en música las tablas de números, letras u otros signos, llamadas «Tablaturas» o «Cifrado» para el estudio de los instrumentos de la época: laúd, clave, órgano, etc. Hoy subsisten las tablaturas o cifrados —dice Scholes— al margen del arte musical, como en el caso de las cifras para el aprendizaje de instrumentos fáciles y de posibilidades limitadas, por ejemplo, ukeleles, cítaras, ocarinas, mandolinas y similares. En este sentido presentaba un artesano de ocarinas vallisoletano, del que hablaremos más adelante, una tabla de los sonidos obtenidos con la ocarina de diez orificios, de su fabricación, en la que se reflejaban los dieciocho sonidos o notas de una escala cromática (octava y media), de DO a DO y de éste a FA, representándose las notas sucesivamente mediante el número correspondiente de orificios de la ocarina en discos o círculos en blanco (orificios destapados) y en negro los orificios tapados por los dedos. El primer DO se obtiene con todos los orificios del instrumento tapados, los diez: ocho en el anverso de la ocarina (cuatro para cada mano) y dos en el reverso, para los pulgares. El RE se obtiene destapando el primer orificio, el correspondiente al dedo meñique de la mano derecha; el MI destapando los dos primeros orificios (dedos meñique y anular) y así sucesivamente. Digamos que dada la condición de tubo cerrado de la ocarina lo mismo se obtiene un DO destapando un solo orificio cualquiera, pero por necesidades de digitación lógicamente debe mantenerse un orden.

Los semitonos, sostenidos y bemoles, se obtienen tapando medio orificio y en la tabla dicha se representan por un disco mitad negro y mitad blanco, o bien con un disco en negro (orificio tapado) intercalado en el lugar correspondiente entre tapados y destapados.

A esta tabla acompañaban diez fotografías indicando las diferentes posturas y modo de colocar las manos y los dedos sobre los orificios de la ocarina, orificios que en la mayoría de los modelos que se fabrican en el mundo van numerados con el número grabado en relieve, al igual que el nombre de la marca de fábrica, siglas u otro símbolo va en el apéndice de la embocadura.

II. SINONIMIA

Español.—«Ocarina».

Francés.—«Ocarine».

Alemán.—«Ocarina», «Okarina».

Inglés.—«Ocarina», «Ocarine».

Italiano.—«Ocarina».

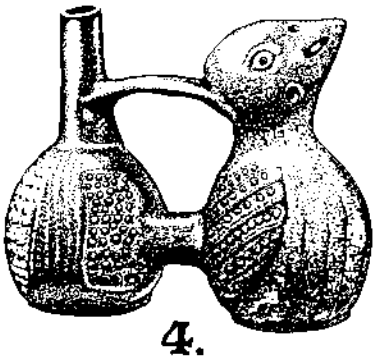
Portugués.—«Ocarina».

Ocarina.

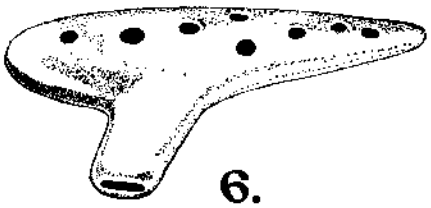
1.

2.

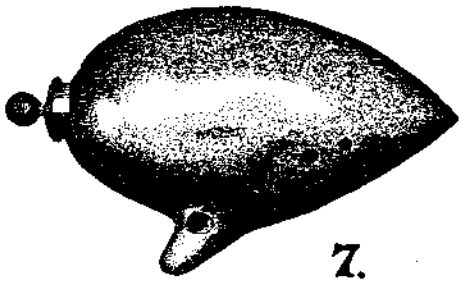
3.



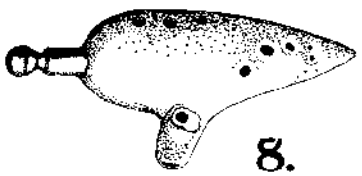
4.



6.

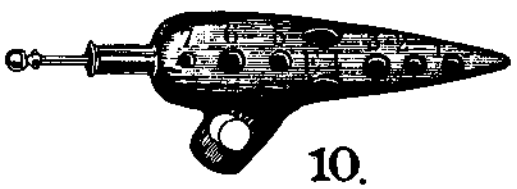


7.



8.

9.

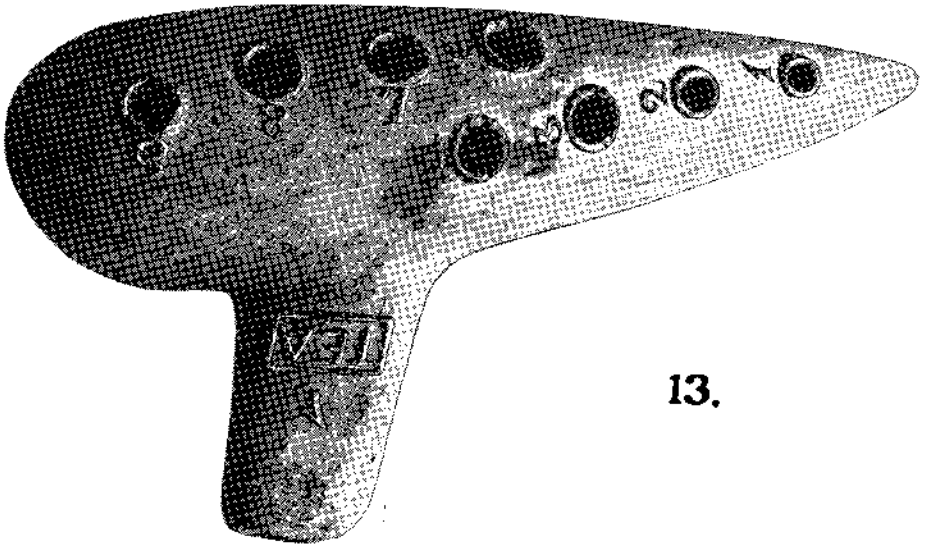


10.

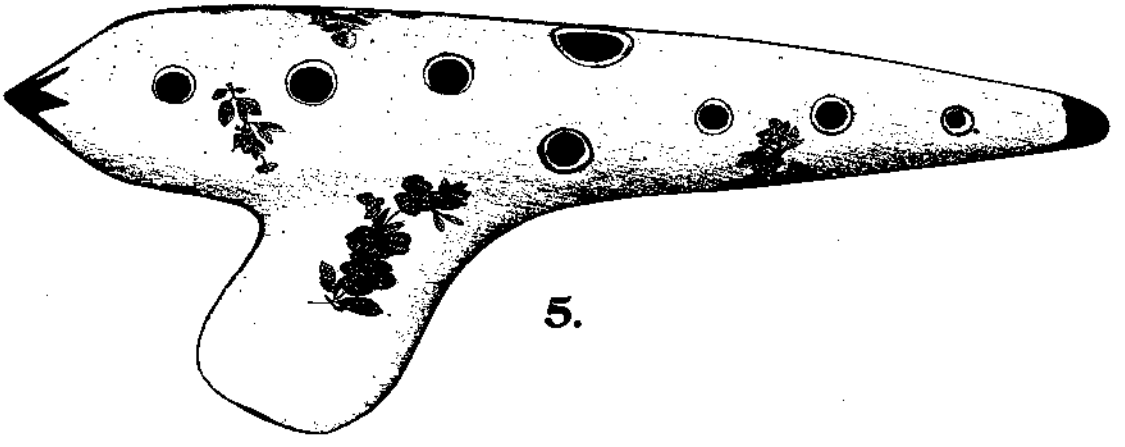
11.

12.

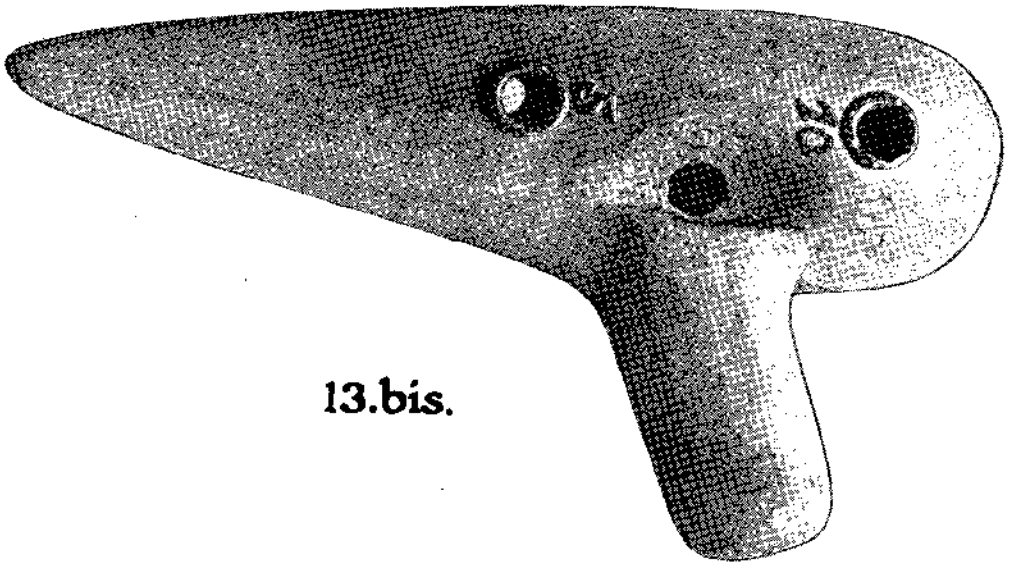
1 y 2.—Tipos de "naranja cafre" (South African), predecesores de la ocarina. 3.—Silbato-ocarina de barro. 4.—Silbato de "agua", barro cocido peruano (Museo Metropolitano de Arte, de Nueva York). 5.—Ocarina alemana en porcelana blanca con decoración floral. 6.—Ocarina en porcelana blanca. 7.—Ocarina típicamente "globular" con diapasón me-



13.



5.



13.bis.

tálico (ocarina de Mezzetti). 8 y 9.—Ocarinas de barro cocido con diapasón. 10.—Ocarina alemana de finales del XIX, con diapasón. 11.—Ocarina de barro, con diapasón y llaves obturadoras. 12.—Ocarina común con diapasón. 13 y 13 bis. Anverso y reverso de la ocarina creada por el vallisoletano Toribio Arroyo (hacia 1947), en fino barro cocido.

III. ANTECEDENTES

El prototipo de ocarina, según Scholes, se encuentra en ciertos instrumentos de diversas razas no civilizadas, como por ejemplo, en uno originario de Africa, construido con la corteza desecada de la «naranja cafre». Afirma este mismo musicólogo que el prototipo fue traído a Europa por los italianos entre 1870 y 1880, añadiendo que el nombre del instrumento deriva de «oca», posiblemente en razón de la forma del mismo. ¿Por qué los italianos y entre dichas fechas? No lo dice el musicólogo inglés.

Asimismo, Curt Sachs afirma que el origen de las flautas globulares se encuentra en Africa del Sur, donde los niños cafres cantan en el interior de una fruta seca, en lugar de soplar.

En cuanto al Continente americano Nicolás Slonimsky, en su obra citada «La Música de América Latina», señala que en el Museo Nacional de Costa Rica existen numerosos ejemplares de instrumentos musicales antiguos que datan hasta de la época precolombina, destacándose especialmente una ocarina de seis agujeros.

En Asia se han encontrado tipos en el extremo Oriente y, en el próximo Oriente, en Asiria, parecidos a la ocarina, como flautas globulares. Varios autores coinciden en comparar la ocarina con la flauta globular china conocida con el nombre de «hiuen». Así, Rizzoli: «E evidente la sua derivacione dai flauti globulari (in particolare dal cinese «hiuen»). En el mismo sentido, Guido M. Gatti. Kurt Jahlen habla de excavaciones de culturas antiguas asiria, egipcia y china, en las que han aparecido tipos de ocarinas.

Finalmente, Alfred A. Goodman constata la existencia de este tipo de instrumentos en Oceanía.

Ya indicamos al principio de este estudio que la ocarina tal como la conocemos actualmente apareció hace algo más de un siglo. Fue ideada, basándose quizá en los prototipos africanos, por el italiano Giuseppe Donati, de Budrio, en Bolonia, en 1867. Crea, pues, un tipo nuevo de flauta globular de barro, o también denominada flauta-vasija o recipiente-flauta, aproximadamente de forma ovoidea con un «pitorro», apéndice o embocadura colocada a dos tercios de su longitud a partir del extremo más estrecho del cuerpo del instrumento, y con ocho orificios o agujeros (cuatro para cada mano).

Dice Sachs que Donati, sin saberlo reunió las dos ramas separadas del silbato globular de arcilla: la cavidad sonora y los agujeros de una con la disposición travesera y el sistema de silbato de la otra.

Inmediatamente la ocarina se hizo popular en toda Italia, extendiéndose por diversos países de Europa ,como Austria, Checoslovaquia, Francia, España, etc.

En 1891, el sucesor de Giuseppe Donati, Alberto Bezzetti patentó en Londres una ocarina que había construido en 1882 muy perfeccionada, presentando la novedad de una especie de regulador de tono u obturador de sonido, hecho en metal, que la ocarina llevaba colocada en la parte más ancha de su cuerpo. Mediante este «tuning plunger» el volumen del aire contenido en la ocarina puede ser alterado, variando el tono del instrumento.

Existen modelos que llevan incorporadas llaves al estilo de ciertos instrumentos de viento.

Una factoría alemana de Meissen fabrica excelentes ocarinas de fina porcelana blanca, que pinta generalmente de negro. En Budrio (Italia), de donde era natural Donati, se producen aún ocarinas en materiales finos.

Finalmente, en España, señalamos la producción que en Valladolid venía realizando un gran artesano, un verdadero artista, allá por los años cuarenta: Toribio Arroyo.

Se han llegado a construir pequeñas agrupaciones de ocarinas de diferentes tamaños y, por tanto, diferentes «voces», tres y hasta cuatro: «soprano», «contralto», «tenor» y «barítono». Y también ha formado parte la ocarina de pequeñas bandas de música, junto a instrumentos tan populares como el «kazoo» de las «Jazz-Band».

IV. UNA OCARINA VALLISOLETANA

Uno de los modelos de ocarina más estilizados que hemos visto se debió a las expertas manos de un antiguo orfebre vallisoletano, cuyo nombre ya conocemos: Toribio Arroyo.

Había nacido en Tordesillas, en el lugar conocido por la «Huerta de Santa Marina», el 16 de abril de 1880. Falleció en Valladolid, el 15 de enero de 1956.

Este gran orfebre vallisoletano, concretamente platero, no sólo fue considerado como un dominador de su oficio, sino también como un gran artista. Llevaba el arte en la san-

gre. Había estudiado en la Escuela de Artes y Oficios con Luciano Santarén y con Gerbolés.

Repujaba y cincelaba la plata con primor. Según diversos testimonios recogidos por nosotros muy recientemente de personas que conocieron su obra de orfebrería, modelaba con enorme precisión y arte. Era muy minucioso, reflejando en muchas de sus obras hasta el más mínimo detalle de lo que deseaba representar.

Después de trabajar toda su vida como platero, al retirarse del oficio, aprovechando una faceta más de su naturaleza de artista, la de músico dotado de finísimo oído, comenzó por fabricar ocarinas. La razón de este hecho es totalmente desconocida. Ni su propio hijo Félix Arroyo pudo informarnos del porqué de la producción de ocarinas.

Toribio Arroyo tocaba varios instrumentos, entre ellos, la guitarra, la bandurria, el piano y, por supuesto, la ocarina; pero su instrumento favorito fue siempre la bandurria. Seguramente en una ocasión llegó a sus manos una ocarina y pensó que él era capaz de hacer una parecida. Lo que sí nos consta al respecto es que Arroyo había visto trabajar a un íntimo amigo alfarero establecido en aquella nativa plaza de la «Huerta de Santa Marina» de la histórica villa de Tordesillas. El vio manejar el barro y modelarlo en el torno, aprendiendo mil y un secretos. Esto debió decidirle a fabricar la ocarina, de la que llegó a realizar tres diferentes tamaños, dentro de la misma estilizada forma, «alto», «tenor» y «barítono», si mal no recuerda el que esto escribe, testigo directo, pues tuvo la fortuna de conocer al ilustre artista en su propio domicilio (por 1947 o 1948) y comprarle un «juego» de aquellas sus magníficas ocarinas, en fino barro cocido, pintadas en negro y con el borde de los orificios pintado en rojo; en la embocadura, grabado, el nombre de «TEA», siglas alusivas al nombre y apellido de su autor.

Las ocarinas perfectamente preparadas por Arroyo eran cocidas en el horno de un conocido industrial de tubería de gres y otros materiales refractarios, también de la capital vallisoletana: Florencio del Val.

Una vez pintadas las ocarinas, Toribio Arroyo volvía a afinarlas mediante un diapasón y una fina lima, con la que operaba, parece ser, en la escotadura o bisel de la embocadura o flauta de aquéllas.

Hemos querido traer a esta sección de la Revista tan interesante y concreto tema de la historia local vallisoletana por estimarlo importante para la historia de la música, a pesar de su aparente insignificancia.

V. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

APEL, Willi: Harvard Dictionary of Music. The Bel-Knap Press of Harvard University Press. Mass. 1974.

BUCHNER, Alexander: Musik Instrumente der Volker. Verag W. Dausien. Hanau/Main, 1968.

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

GATTI, Guido M., BASSO, Alberto: La Musica. Dizionario. Unione Tipografico-Editrice Torinese Tonese. Torino, 1971.

GOODMANN, Alfred A.: Musik von A-Z Südwest Verlag. München, 1971.

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. Music Departament. London, 1977.

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

PAHLEN, Kurt: Diccionario Universal de la Música. Librería «El Ateneo» Editorial. Buenos Aires, 1959.

PAGANELLI, Sergio: Musical Instruments from the Renaissance to the 19th Century. The Hamlyn Publishing Group Limited. London, 1970.

RIZZOLI RICORDI: Enciclopedia della Musica. Rizzoli Editore. Milano, 1972.

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

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

THOMPSON, Oscar, SLONIMSKY, Nicolás: The International Cyclopedia of Musica and Musicians. Dodd Mead and Co. New York, 1949.

Contribución al estudio de las fiestas de San Juan en la provincia de León

José Luis Alonso Ponga

Las manifestaciones folklóricas, hogueras y enramadas, en los pueblos de nuestra provincia, se hacen indistintamente en las noches de San Juan, San Pedro y San Pelayo, si bien, en esta última, quedan casi reducidas a quellos pueblos que le tienen como patrono. En algunos sitios se dice este refrán que parece que enlaza entre sí todos estos días: «San Juan y San Pedro, y San Pelayo en el medio». Por lo que, mejor que hablar de la «noche de San Juan» como un fenómeno localizado del 23 al 24 de junio, hablaremos, del «ciclo de San Juan», que «...se inicia la noche del 23 de junio del calendario Gregoriano abarcando siete días y cerrándose con la celebración religiosa de San Pedro Apóstol, que en el santoral cristiano queda situada el 29 de junio» (1).

La fiesta de San Juan ha sido una de las impor-

tantes desde la antigüedad; San Agustín en uno de sus sermones critica duramente ciertas costumbres paganas que realizaban los cristianos de su tiempo en este día (2). Se comenzó a celebrar el 24 de junio, porque se calculó en este día la fecha del nacimiento del Bautista, precursor de Jesucristo. El cálculo se hizo en base al Evangelio de San Lucas (3) partiendo de la fecha del nacimiento de Cristo que en la Iglesia Occidental se había puesto el 25 de diciembre (4). Llegó a tener casi la importancia de la navidad, y no en vano desde el 506 con el Concilio de Adge se le comenzó a considerar como una de las fiestas mayores, se le llamaba «Nate d'estate» en contraposición a la Navidad (5); se celebraba con su octava.

En la provincia de León, este ciclo de fiestas es de gran importancia, a juzgar por las manifestaciones que en estos días tienen lugar, en los diversos pueblos y aldeas en honor de sus patronos.

San Juan y San Pedro son las fiestas patronales de la capital. En la Diócesis de León, San Pedro es el santo que más iglesias tiene dedicadas, en su doble versión de San Pedro Apóstol y la Cátedra de San Pedro (6). El segundo lugar lo ocupa San Juan, a quien se venera en dos fechas claves, la de su nacimiento el 24 de junio, y la de la Degollación el 29 de agosto, y que «tiene amplia representación en pueblos como Villanueva de las Manzanas, Gordoncillo, Santibáñez de Porma, Celadilla y Vega de Riacos...» (7).

En la Diócesis de Astorga, en los pueblos que hoy forman la provincia de León, se contaban en el siglo pasado hasta 27 iglesias bajo la advocación de San Juan (8).

CARACTER ESTACIONAL:

La celebración de estas fiestas coincide con el solsticio de verano, al igual que la navidad coincide con el solsticio de invierno. Por eso marcan un hito estacional que se va a manifestar sobre todo en las labores agrícolas. El avanzado estado de los frutos, hace mirar al campesino con recelo al tiempo atmosférico; las nubes ahora son peligrosas según el refranero:

«Las nubes por San Juan
quitan vino y no dan pan.»

El peligro de las tormentas, precisamente en estas celebraciones del Santo, ha dado lugar a que en algunos pueblos, como Pobladura de las Regueras, se considerase a San Juan abogado de las tormentas, o que también en algunos sitios del Bierzo se le invoque en los conjuros como todopoderoso contra los elementos del clima. En el ayuntamiento de Borrenes los pastores decían este conjuro contra la niebla:

«Marcha «neblia» *pou chau* de valiña
que viene San Juan, en caballo blanco
que viene diciendo, que viene jurando
que te ha de matar, que te ha de colgai
del pico más alto de este *llugar.*

y aseguran que surtía efecto.

Por San Juan y San Pedro se solían ajustar los pastores y los mozos de verano; estos últimos, lo hacían en doble modalidad, o sólo para el verano, con lo cual el contrato caducaba por Nuestra Señora de septiembre, o para el verano y sementera, y entonces el contrato concluía por los Santos.

Cuando los pastores cambiaban de dueño lo hacían el día de San Pedro y aprovechabn esta fiesta sagrada para ellos, para trasladarse de un sitio a otro. En algunos pueblos como Palacios de Compludo era costumbre obsequiar a los pastores, cambiasen o no.

Hay documentos donde aparecen estas fechas como de comienzo de la transhumancia, bien a los pastos de montaña, o a los pastos de monte bajo, fuera del terreno comunal de sembrados; en cualquier caso comenzaba la temporada veraniega en la que los pastores dormían con sus ganados al raso. Esto lo vemos en este «diálogo del cura y el pastor» que a veces se escenificaba al finalizar las pastoradas en algunos pueblos de la Tierra de Campos (9):

Ya llega San Juan
y su ilustrísima manda
que guardemos los pastores
los preceptos de montaña.

En la Comarca Coyantina, el día de San Juan se marcaba como día simbólico en los comienzos de los quehaceres agrícolas; se solía reservar para este día el «descotar» las linderas de los trigos y echar al pasto los ganados menores de un año. En Benuza se echaba al monte el ganado, que no se recogía hasta el invierno con la llegada de las nieves.

Otro aspecto de la nueva estación es el que se refleja en las poesías populares:

Marzo nialarzo
abril hueveril
Mayo pajarayo
por San Juan volarán (10).

La llegada de nuevos trabajos viene acompañada de un trasiego de gente que busca trabajo, contrata jornaleros y compra aperos de labranza.

Por estas fechas «empezaban a bajar los Gallegos a segar a Tierra de Campos» (11); pero también venían los de la Montaña con los carros llenos de cerandas, palas de madera, etc.; a cambio se llevaban trigo, cebada y pan.

Sin embargo, donde se materializaban todas estas

transacciones era en las ferias. Se realizaban en todas las cabeceras de comarca, tenían un marcado acento festivo y a ellas acudían en tropel todos los ciudadanos de la zona, en un intento de despedirse de la semi-holganza primaveral para entrar de lleno en las agotadoras jornadas veraniegas. Las ferias tenían interés porque en ellas se adquirían los productos más necesarios para los nuevos trabajos. Al llegar el verano era normal aprovisionarse de ganado para la siega y la trilla; este ganado a veces volvía a venderse al finalizar la sementera en la Feria de San Andrés en León.

Son famosas las ferias de los ajos de San Juan o San Pedro, entre las que sobresalen las de Santa Marina del Rey y Vega de Espinareda. Importancia especial tienen las ferias que con carácter provincial o interprovincial se celebraban en esta época, a la cabeza de las cuales se encuentra la de la capital «del 24 al 29 de junio en honor de San Juan y San Pedro, donde además de ganado se venden aperos de labranza y lana que compran para hacer colchones antes de que llegue el invierno...» (12). El Madoz cita en León «una feria de San Juan el día 24 de junio en que se venden ganados de todas clases y efectos de labranza... que dura hasta el día de San Pedro...» (13). También dentro de la provincia era famosa la feria que se celebraba en «el Puerto de Somiedo, el 29 de junio donde se trafica con ganado, vino y artículos varios...» (14). O la de Boñar los días 28 y 29 de junio donde había «artículos de primera necesidad y lujo, y utensilios de madera para la labranza y otros útiles...» (15). En Valencia de Don Juan se celebraba una «el jueves siguiente a la natividad de San Juan Bautista en la que se traficaba con ganados y artículos de consumo...» (16).

LAS HOGUERAS

Una de las costumbres más entrañablemente unida a las fiestas de San Juan es la de las hogueras o «fogatas» que se hacían en casi todos los pueblos de la geografía leonesa, si bien esta costumbre ha desaparecido mucho antes de la Tierra de Campos por ejemplo, que en la Montaña, Bierzo y Cabrera, donde aún se conserva en algunos pueblos con toda su pureza primitiva.

Las hogueras no siempre se hacían la víspera de San Juan, pero sí siempre dentro del «ciclo de San Juan», así en Oencia se hacían la víspera de San Pelayo, y en Bembibre y alrededores la víspera de San Pedro.

El carácter y significado de estos actos es mas bien múltiple; incluso hay una serie de sinrazones que se escapan a cualquier análisis de tipo antropológico cultural. «Los etnólogos han emitido dos teorías (por lo demás compatibles): la solar y la purificadora. Según la primera, se buscaría con esos fuegos por hechicería y magia imitativa, el prolongar la luz y el calor del sol y su acción bienhechora sobre la luz y la vegetación...» (17).

Hay en las hogueras de San Juan unas ciertas notas de comensalidad que se ven por doquier ampliamente representadas. La gente del pueblo se reúne alrededor del fuego para cantar, bailar, comer y beber, en un intento de estrechar lazos de vecindad, de afianzar sus propios vínculos de cohesión interna (18). En Portela de Aguiar las hogueras se hacen en el centro del pueblo y se acompañan de una chocolatada en la que participan todos los vecinos. Lo mismo se hace en Folgoso de la Ribera, aunque en este caso la víspera de San Pedro. En Pobladura de las Regueras se hacían fuera del pueblo, siempre en el mismo sitio, se llevaba vino y se festejaba con la participación de todos. En Campo, junto a Ponferrada, se hacía una hoguera, y a continuación una chocolatada. En Hospital de Orbigo, según un informante anónimo «La víspera de San Juan (patrón del pueblo) los mozos y chiquillos amontonan leña, que en ocasiones es fruto del rateo, después la Junta Vecinal es la encargada de comprarla. Se le prende fuego en la plaza del pueblo y formando un círculo se canta alrededor. Después de la verbena la juventud masculina hace chocolate en la plaza aprovechando el rescoldo de la hoguera. Luego se hacen rondas por el pueblo hasta el amanecer...». En las Salas (Crémenes) la víspera de San Pedro los mozos «pedían las natas» por las casas, y con lo que recolectaban (huevos, chorizos, etc.) invitaban a todo el pueblo en un primer momento, aunque después hacían una merienda para ellos solos. En Morgovejo se pedía queso por los vecinos que se consumía todos en compañía. En Oville se hacen hogueras, la juventud pide leche por las casas y se hace queso.

A veces el intento de afianzamiento de entidades locales menores está más particularizado. En la Bañeza, la noche de San Juan se hacían hogueras en cada barrio, en competencia entre ellos; para tal fin cortaban la leña y la transportaban con todo el sigilo posible y la cuidaban para que los otros barrios no se la robasen (19).

En la Tierra Llana, el momento de recoger la leña para la hoguera era una de las ocasiones donde «el alcalde de los mozos» demostraba su autoridad, empuñaba su vara y «a palo limpio» obligaba a los chiquillos y a los mozos más jóvenes a buscar leña, de lo contrario se les prohibía la asistencia al acto.

En Robledo de las Traviesas, la hoguera tomaba un matiz cultural hacia el Santo Patrono, ya que se hacía en un campo al lado de la capilla de San Juan.

Sin embargo el carácter más común de estas hogueras, acaso sea un recuerdo de los ritos purificatorios que se hacían con el fuego. Se pretende purificar y dejar libre al pueblo de cualquier mal del exterior, y así suelen hacerse en el centro neurálgico del pueblo siempre en el mismo sitio, como en San Martín de Moreda, que se hacían en un campo detrás de la Iglesia. En Torre del Bierzo se hacían a la puerta de la Iglesia. En Burbia en un campo dominando el pueblo, como queriendo protegerlo, a la vez que se buscaba un sitio que fuese bien visible por los pueblos de los alrededores.

En Anllares las hogueras se hacían en los caminos de entrada al pueblo y en las esquinas del mismo; esta costumbre, que también se da en Galicia, la interpreta Lisón Tolosana como un rito de exorcismo y de purificación de todos los males que vengan del exterior, a la vez que una expulsión de los que hay dentro (20). En esta línea añadiremos que en los Ancares leoneses se daban costumbres como éstas: en Tejedo de Ancares se hacían hogueras fuera del pueblo en un sitio consagrado por la costumbre. En Candín de Ancares se hacían un año a un lado y otro al otro del pueblo. En Pereda de Ancares se quemaban las hogueras de la víspera de San Juan alternativamente un año al N. y otro año al S. del pueblo, siempre al lado contrario de donde se sembraba el centeno.

En Palacios del Sil las hogueras se hacían en las brañas, por ser una época en la cual los ganados ya estaban en los pastos de verano.

El carácter benéfico comunal de la hoguera de San Juan, se ve en Sigueya (Benuza); aquí cada vecino llevaba un manojo de cantruejos (verdes para que hicieran más humo) se quemaban en la plaza y se saltaba la hoguera. El que no llevaba cantruejos no podía saltarla, no se lo permitían, pero el que aportaba su «feje» tenía «derecho» a hacerlo. Normalmente se ha interpretado el saltar la hoguera como un rito purificatorio y de expulsión de brujas y seres fantásticos (21).

En Besande se decía que el joven que no asistiese a la hoguera de San Juan no encontraría novia/o durante ese año y si estrenaba algún escarpín nuevo le traería mala suerte, y sería propenso al mal de ojo.

RAMOS Y RONDAS

Acabadas las hogueras, se continuaba la fiesta con las rondas que los mozos hacían a las mozas, en las que se ponían los ramos. En León las enramadas tienen tres fechas fundamentales: a primeros de mayo, por San Juan, y por Pascua, sáse Domingo de Ramos y Pascua.

En la Montaña, Cabrera y Bierzo era muy común hacerlas en San Juan y Pascua, mientras que en la Tierra Llana y Maragatería era más propio de primeros de mayo (22). Junto con las enramadas, en estas fechas, colocaban los «mayos», nombre dado a los árboles que se clavaban en la plaza el primer día de mayo o los que se «pinaban» por San Juan o por Pascua, según un testimonio citado por Caro Baroja: «...En las noches que preceden a los días de San Juan y San Pedro es preciso, según lo establecido por la costumbre, que los mozos del pueblo pongan en el centro del mismo dos vigas derechas, a las que llaman *mayos,* con un ramo en el remate y en ocasiones un gallo, que se adjudica al que, trepando, lo alcance. En la víspera de estos dos días, provistos de hachas que ocultan cuidadosamente, suben algunos mozos a un monte de haya y cortan las dos mejores plantas que encuentran. Ya de noche, porque traerlas por el día fuera falta digna de ejemplar castigo —esto revela bien el respeto que tienen a los montes— salen otros con las yuntas necesarias para arrastrar los mayos hasta el sitio donde han de ser colocados... Después de dejarlos limpios, levantándoles la piel, los ponen verticales... Una vez conseguidos sus fines, divídense en varias secciones y van por las calles cantando la ronda y entran en las casas pidiendo las botijas de leche que las mujeres les dan y ellos se reparten. Los mayos véndenlos después y con el precio que obtienen se proporcionan una francachela» (23).

Los ramos se colocan en las puertas, como en Pinilla de la Caldería, para adornarlas, o en las ventanas y en algunos casos en la parte más alta del tejado «...donde estuviera bien visible y las mozas no le pudiesen quitar». Confirmando esto, se canta una copla en las tierras leonesas que dice:

> Me pusistes el ramo
> Dios te lo pague
> me rospistes más tejas
> que el ramo vale.

Para Frazer la colocación de los mayos y ramos en esta época de San Juan tiene una clara significación de traída del verano y de los espíritus benéficos a la población (24); en nuestras tierras el ramo a la ventana o a la puerta es un claro aviso de que la moza ya encontró su mozo que la ronde (25); a esto aluden algunas coplas de ronda:

> —¿Quién te ha cortado el ramo
> de la alameda?
>
> —Me lo ha cortado un mozo
> de la Ribera.

En Bembibre «...poníamos los ramos a las mozas la víspera de San Pedro y vigilábamos hasta la mañana para que nadie nos les quitase, porque eso era un símbolo de que estabas enamorado» (26). En Las Salas (Crémenes) el mozo mayor ordenaba la víspera

de San Pedro a los mozos colocar ramos de tejo a la ventana donde se sabía que dormía una moza soltera, joven o mayor, y también se ponía un ramo en la espadaña de la torre; era el ramo de la Virgen.

Los ramos eran muy variados y cada uno tenía su propio significado: En Posada de Valdeón, Oseja de Sajambre y demás pueblos de la Montaña se colocaba un ramo de tejo, árbol que se cría en las montañas más altas y por ello de gran significación. En Albares de la Ribera se ponían ramos de cerezas. En Riaño se colocaban de rosas (27).

El significado de los ramos se ha codificado en series de palabras rimadas que se encuentran por toda la geografía leonesa, como éstas de la zona de Valencia de Don Juan:

Palera: que te quiera tu abuela/o: Busca quien te quiera.

Chopo: te quiero poco.

Negrillo: va la vaca detrás del novillo (se aplicaba a las mozas que las gustaba un chico y además se *les notaba*).

Alamo: te amo.

Si por casualidad alguna moza no caía bien en el pueblo, se hacía constar en el ramo la desaprobación que hacia ella sentían los mozos. En Besande «...al amanecer el día de San Pedro se ponían enramadas a las mozas, y a la que no era buena, cuernos de cabra, a las demás se les engalanaban los ramos con papeles de colores» (28). En Albares de la Ribera, a veces ponían calaveras o huesos de animales, o les colgaban del balcón los aperos de labranza.

El colgar aperos de labranza de los balcones, o el cambiarles de sitio o esconderlos es muy común por otra parte; en las rondas de los mozos y en cualquier época del año. En la zona del Bierzo se le llama «el día de las trastadas». En Galicia este «día de las trastadas» coincide con las fiestas de San Juan (29). En Noceda del Bierzo era el Domingo de Ramos; después de las rondas, cambiaban los carros de lugar, escondían los burros para que los amos no pudiesen ir al día siguiente a la feria a Bembibre..., etcétera (30). En Riaño, también en la noche de San Juan los mozos entraban en las cuadras de los vecinos y ordeñaban las vacas (31). En realidad las «trastadas» de los mozos van unidas a cualquier noche de reuniones y alegría. En la Tierra Llana, encontrar los carros dados la vuelta en medio de los caminos, las lagunas o los ríos, los corrales y apriscos abiertos, eran las consecuencias inevitables de una noche de fiesta de la mocedad, fuese aquélla Santa Brígida, Reyes, Mayo o San Juan.

Por las fiestas de San Juan era típico en algunos pueblos del Bierzo echar «el rastro», consistente en un sendero de paja que iba desde la puerta del novio a la puerta de la novia, esto se hacía sobre todo si se veía la boda próxima; siempre se echaba con paja del pajar de los protagonistas, según la copla del cancionero (32):

Este es el rastro de la raposa
y del zorro casamentero
se lo tendieron los mozos
con paja del suo medero.

Las enramadas se acompañabn con canciones de ronda, algunas alusivas a las mencionadas fechas como ésta de Albares de la Ribera:

El día de San Pedro
te puse el ramo
y el día de San Juan
te lo he quitado.

Otras veces son los mozos los que llaman a las mozas por la mañana antes de salir el sol, para tomar el rocío o la chocolatada; el cancionero Berciano, también en este caso, ha recogido una de estas «alboreadas »que transcribimos a continuación (33):

Levantaivos rapaciñas
que ya empieza a alborear
mañanita de San Juan
cuando la zorra madruga
con vino y con pan
también se desayuna
díjole al raposo
díjole a su madre
eche usted jamón
hasta que se acabe
verá como después
brinco por la calle.
Arriba rapaciñas
que ya empieza a alborear
a coger la hierba buena
mañanita de San Juan.
Levantaivos levantaivos
que el día pronto va a venir
levantaivos y peinaivos
y poneivos el mandil
dir a hacer la chanfiana
y a trujir el peregil.
Levantaivos rapaciñas
levantaivos de dormir
que la noche va pasando
y el día prónto va a venir.
Mañanitas de San Juan
son muy dulces de dormir
levantaivos rapaciñas
a trujir el perejil.
Mañanita de San Juan
mañana de gran valor
cuando el pan anda en la grana
y el lino en la blanca flor.

LEYENDAS, RITOS Y CONJUROS

Aunque falta un estudio sistemático sobre este tema en la provincia de León, los pequeños sondeos que en nuestro trabajo de campo hemos hecho sobre el mismo, nos han revelado que contamos con una gran riqueza de leyendas rituales y prácticas mágicas para estas noches en todas las comarcas.

En Salientes cuenta una leyenda que «en la noche de San Juan decían que había una serpiente en la laguna del Tambarón, y al dar el sol por la mañana daba una vuelta haciendo mucho ruido, porque estaba atada con una cadena muy grande...» y a modo de explicación del origen de esta leyenda continúa nuestro informante «...cuenta la leyenda que había una serpiente o un dragón que salía de la laguna, llegaba al pueblo y devoraba a una joven. Un día salió una joven para ser devorada llevando en la mano un rosario; cuando la serpiente se lanzó sobre ella, le tiró el rosario, el rosario se convirtió en una gruesa cadena y desde entonces la serpiente no sale ya de la laguna». Esta leyenda se nos antoja con resonancias Medievales similares a las de San Jorge y el dragón, pero con interpolaciones marianas más modernas.

En San Martín de Moreda cuenta la leyenda que si se ponía a las doce solares un vaso con una clara de huevo en el tejado de la iglesia, al día siguiente se veía la figura de un barco.

Leyendas típicas de esta noche son también las alusivas a los moros. Cuando los moros dejan de ser personas de carne y hueso, y pasan al mundo de los seres mitológicos, la imaginación popular les hace habitar en cuevas, y les confiere la guardia de tesoros (34), por lo tanto no es extraño que vayan unidos a las leyendas de esta noche. En Valencia de Don Juan se contaba que en las cuevas del Castillo vivía una mora que salía a peinarse en el río la noche de San Juan.

Creencia muy extendida también por toda la provincia es la de que el sol baila cuando sale en la mañana de San Juan. Noticias referentes a esta creencia las hemos recogido en la zona del Curueño, y en la comarca de Valencia de Don Juan. En Alcuetas hace apenas 20 años los niños madrugaban para ver salir al sol bailando. A esta creencia parece que alude esta copla de los segadores que se cantaba en el Bierzo:

> Mañanita de San Juan
> cuando el sol revoloteaba
> caminan los segadores
> a segar trigo y cebada.

Las creencias relativas al sol están relacionadas con las fiestas solsticiales, que en algunos aspectos dieron origen a las celebraciones de San Juan (35).

En esta noche también se cuentan cosas fabulosas de los helechos. En Carrizal, era creencia que a las 12 de la noche florecían estas plantas (que como se sabe, nunca dan flores), y si alguien conseguía una de estas flores, adquiriría poderes misteriosos.

EL AGUA Y EL ROCIO

Otras de las constantes culturales son las costumbres populares que quedan como reliquia de los antiguos cultos a las aguas de las que tantas manifestaciones tenemos en León (36). Las fuentes, ríos y manantiales han sido buscados desde siempre como poseedores de poderes mágicos, y la fiesta de San Juan Bautista tiene resonancias de antiguos cultos a las aguas (37).

En Valencia de Don Juan «suelen salir los jóvenes muy de madrugada a tomar chocolate al soto o a la *fuente* del Soto o a *la* del Vergel el día de San Juan a lo que llaman tomar la verbena...» (38). En Villamañán los jóvenes acostumbraban a ir al río muy de mañana el día de este santo a tomar el chocolate. En la Cabrera es creencia que «...San Juan tiene influencia sobre los ganados y a esa hora de las doce de la noche, momento de las creencias y de los prejuicios, cuando la moza ve la cara del diablo al mirarse en el espejo..., en esa hora..., bajan de la sierra los rebaños para bañarles al río, y es que sus aguas esa noche son aguas confortantes, benditas, de misterioso poder. El río, esa noche, posee el secreto de preservar de todo mal, durante el año, al ganado que se ha bañado en sus aguas» (39). Sin embargo, aunque las aguas del río están especialmente benditas en esta noche, en la Cabrera había creencia de que las aguas tenían cualidades especiales para el ganado en todo momento; cuando los ganados, allá por mayo salen para la sierra al mando de dos pastores contratados al efecto, al salir del pueblo, pasan el ganado por un río o un arroyo y con una pala o un recipiente de barro les mojan bien, al tiempo que rezan un conjuro, para preservarles de posibles males.

Relacionado con el agua y en la misma fecha, también existía en la Cabrera otra costumbre que nos recuerda el autor anteriormente citado: la prueba de la virginidad, que se hacía a las mozas solteras: «...bajan al río y sobre sus orillas tienden un tronco resbaladizo, y todas las mozas que han de tomar parte en la prueba tienen que pasar sobre él, de orilla a orilla, a pie descalzo. La que resbala y cae, es que alguna mancha empaña su condición de virgen» (40).

El rocío participa de las mismas cualidades benéficas en esta noche. En el Bierzo, y Cabrera, existía la costumbre de sacar las ropas al sereno antes de salir el sol, porque se creía que con ello quedaban preservadas de la polilla.

También es bueno tomar el rocío para los hombres y los animales. En Anllares era creencia común que las personas y los ganados debían tomar rocío de la noche de San Juan para que no les entrase la sarna. En Langre se sacaba el ganado al «orballo» (rocío) antes del alba, y las personas se revolcaban desnudas por la hierba porque así se curaba cualquier enfermedad de la piel, llagas, granos, sarna, etc...

En algunos casos podemos pensar que el rocío estaba relacionado con los cultos a la fecundidad: En Burbia los mozos y mozas dormían al sereno esa noche porque decían que el rocío estaba bendito, y como recuerdo de esta creencia ha quedado este refrán en las mentes de la gente: «Entre San Juan y San Pedro bendito está el sereno».

HIERBAS

Con el rocío se recogían también las hierbas y otros frutos que después iban a servir como medicina para las dolencias, bien por infusiones o por fumazos y sahumerios.

En Valtuille de Abajo, «este día, antes de salir el sol, salían muchas personas de sus casas con frascos de aguardiente y le añadían a ésta, debajo mismo del nogal, nueces verdes con cáscara, creyendo que en este momento quedaba hecha una medicina buena para el catarro» (41).

De Santiago de Peñalba y pueblos limítrofes, cuenta Madoz que acuden a las cuevas de San Genadio... «el vulgo llama a aquel santo Juanacio y acude el día de la natividad de San Juan Bautista, a visitar las cuevas, recoger polvo de ellas, que suponen específico contra las calenturas intermitentes, y dejar coronas de flores perpetuas y siemprevivas» (42); Caro Baroja incluye este informe entre los alusivos a las hierbas de San Juan, porque de alguna manera el objeto de esta visita es para recoger un producto específico (43).

En la Cabrera Baja «adornan sus puertas durante el día con flores que a la mañana siguiente van a morir y a dejar su fragancia en el fondo de las arcas de la ropa hasta el San Juan venidero; hasta entonces, la albahaca, el tomillo, la rosa..., van a dormir en sueño tranquilo entre las piezas de lino» (44).

En Pobladura de la Reguera se cantaba esta canción:

Entre San Pedro y San Juan
todas las flores recogí
me ha quedado la Verbena
porque no la conocí.

En Valencia de Don Juan «...En la Misa solemne que se celebra el día de San Juan, en la vetusta iglesia de este santo, acostumbra a bendecirse el tomillo, que en haces llevan las personas devotas y que luego se conserva cuidadosamente para sahumar las viviendas. Hasta hace muy pocos años se hacía lo mismo el día de San Pedro Apóstol...» (45).

FUMAZOS

Otras veces se quemaban ramos bendecidos el día del Domingo de Ramos, para purificar las viviendas, como ocurría en Fornela o Tejedo de Ancares.

Los pastores del Bierzo también tenían sus prácticas purificatorias relacionadas con la quema de hierbas [«...los pastores teníamos nuestras propias supersticiones: en la mañana de San Juan, antes de salir el sol cogíamos el rebaño y los pasábamos por una pradera para que las gotas de rocío mojaran las patas del ganado, porque eran curativas, también nosotros nos revolcábamos por la hierba para curarnos las enfermedades de la piel»]. «Al atardecer de este día de San Juan, las personas mayores quemaban plantas olorosas con azufre y hacían «fumazos» a la puerta de la casa y echaban este conjuro: «si eres bruxa te arreniego y si eres demo vaite al infernu» y saltaban en cruz, después cogían el fumazo y lo llevaban por todos los rincones con el mismo conjuro, quedando purificado todo, dejando cuadras, casas, pallazas, portalones, con un terrible olor a ruda cantrosia, hierba de San Juan, orégano que duraba mucho tiempo...» (46).

---

(1) GOMEZ TABANERA, J. M.: *El folklore español*. Instituto español de Antropología aplicada, Madrid, 1968, pág. 193.

(2) "Natali johannis... de solemnitate asuperstitiosa pagana Christiani ad mare veniebant et ibi se baptizabant... Adjuro per ipsum, qui hodie natus est, nemo faciat..." MIGNE P. L. XXXVIII, coll. 1.021, 1.301-35.

(3) Luc. 1, 3-6.

(4) VARIOS: *Biblioteca Sactorum*, Istituto Giovanni XXIII, della Pontificia Universitá Lateranense, Roma, 1962, T. VI, pág. 609.

(5) Ibid, pág. 609.

(6) LOPEZ SANTOS, L: *Santos titulares de la Diócesis de León*, Rev. Archivos Leoneses, Enero-Junio, 1952, n.º 11, pág. 30.

(7) Ibid, pág. 30.

(8) MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico e Histórico de España y de sus posesiones de ultramar*, T. III, Madrid, 1859, págs. 58 y ss.

(9) Así se ha hecho en Alcuetas en la Navidad de 1980.

(10) COLINAS CASADO, A.: *Orillas del Orbigo*, León, 1980, pág. 139.

(11) Esta noticia se la oí relatar varias veces a D. Marciano García † de Alcuetas quien contaba con toda profusión de detalles las fiestas que hacían los segadores.

(12) HOYOS SAINZ, L.: *Fiestas agrícolas* R. D. T. P. T. IV, cuad. 1.º, 1948, pág. 23.

(13) MADOZ, P.: *Diccionario...* T. X, Madrid, 1847, pág. 170.

(14) Ibid, T. X, pág. 142.

(15) Ibid, T. X, pág. 142.

(16) Ibid. T. XV, Madrid, 1849, pág. 410.

(17) RIVERA PEREZ, L.: *El fuego en las fiestas alicantinas.* Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1977, pág. 64.

(18) LISON TOLOSANA, C.: *Antropología cultural de Galicia.* 1.ª Ed. bolsillo, Madrid, 1979, págs. 156 y ss.

(19) COLINAS CASADO, A.: *Orillas del Orbigo...* págs. 79-80.

(20) LISON TOLOSANA, C.: *Antropología...* págs. 156-157.

(21) LISON TOLOSANA, C.: *Antropología...* págs. 155-161. CARO BAROJA, J.: *La estación de amor. Fiestas populares de Mayo a S. Juan,* Madrid, 1979, págs. 140 y ss.

(22) CARO BAROJA, J.: *Los pueblos de España,* T. II, Madrid, 1976, pág. 69.

(23) LOPEZ MORAN, E.: *"León"* en el *Derecho consuetudinario y economía popular de España,* T. II, Barcelona, 1902, pág. 326. Citado por CARO BAROJA *La estación...* págs. 186-187.

(24) FRAZER G., J.: *La rama dorada* 5.ª ed. México, 1956, págs. 362 y ss. especialmente pág. 365.

(25) MERINO, J. M.ª: *Una introducción a la literatura popular leonesa.* Rev. Tierras de León, n.º 38, Marzo 1980, pág. 62.

(26) Noticias facilitadas por D. Alfonso Maestro y D. Carlos Gago en Bembibre, 1979.

(27) SIERRA REYERO, A.: *Paisajes, costumbres y recuerdos de Riaño y su comarca.* Madrid, 1980, págs. 82-83.

(28) Información recibida de D. Eustasio Pérez en 1977.

(29) LISON TOLOSANA, C.: *antropología...* págs. 160-161.

(30) Este informe se lo debemos a D.ª Felisa Rodríguez de Noceda del Bierzo.

(31) SIERRA REYERO, A.: *Paisajes y costumbres..* págs. 182-183.

(32) VARIOS: *Cancionero Berciano.* Instituto de Estudios Bercianos, Madrid, 1977, págs. 70-71.

(33) Ibid, págs. 62-63.

(34) MAÑANES T. y ALONSO PONGA, J. L.: *Leyendas de moros y tesoros en el Bierzo.* Rev. de Folklore. En prensa.

(35) CARO BAROJA, J.: *La estación...* págs. 135 y ss.

(36) Son abundantes las citas sobre las lápidas romanas referentes a las ninfas; en la Provincia de León, tenemos: HÜBNER. *"Corpus inscriptionum latinorum". Suplementum,* pág. 914, n.º 5.679, se habla de las "Ninphys", Ibid. C. I. L., T. II, pág. 5.084 unas "Nyphae frontis Amenceni". DIEGO SANTOS, F.: *Estudio epigráfico del conventus asturum e inscripciones romanas de la Provincia de León.* Rev. Archivium, XXII, 1972, págs. 10 y ss. "Nimphas Camenias" en lápida de Cacabelos. MAÑANES PEREZ, T.: *Bierzo pre-romano,* León, 1981, Cfr. la epigrafía. BLAZQUEZ, J. M.ª: *Religiones primitivas de España,* Madrid, 1962, págs. 167-203.

(37) CARO BAROJA, J.: *La estación...* págs. 166 y ss. También págs. 137 y ss.

(38) GARCIA FERNANDEZ, T.: *Historia de La villa de Valencia de D. Juan, antigua Coyanza,* Madrid, 1948, pág. 489.

(39) ARAGON Y ESCARCENA, F.: *Entre brumas, novela. Costumbres de la Provincia de León, —Cabrera Baja—.* Astorga, 1921, pág. 127. Citado por CARO BAROJA *La estación...* pág. 179.

(40) Ibid, págs. 128 y 179 respectivamente.

(41) Este informe ha sido recogido de D. J. Fernández, de Cacabelos.

(42) MADOZ *Diccionario...* T. VII, Madrid, 1847, pág. 269.

(43) CARO BAROJA, J.: *La estación...* pág. 226.

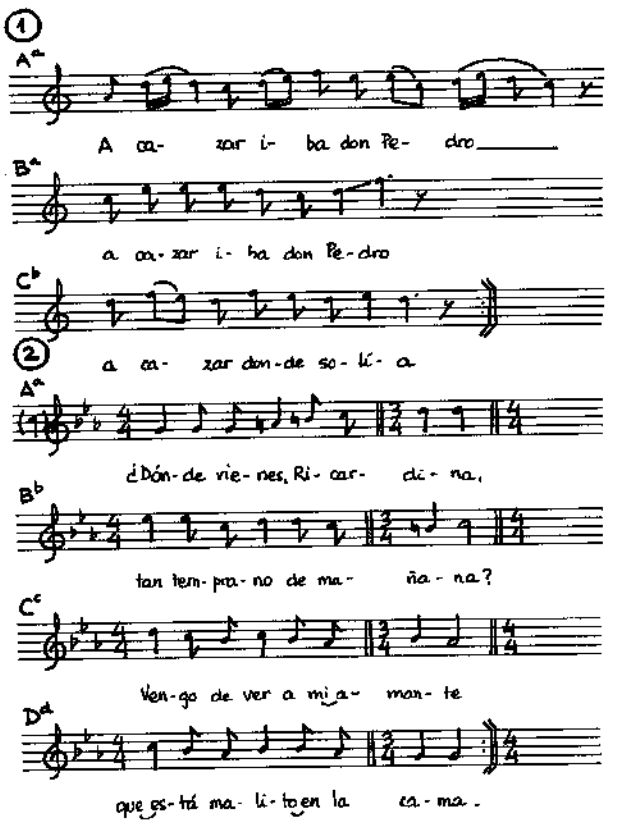
(44) ARAGON ESCARCENA, F.: *Entre brumas...* pág. 127. CARO BAROJA, J.: *La estación...* pág. 226.

(45) GARCIA FERNANDEZ, T.: *Historia de Coyanza...* pág. 489.

(46) Este informe que copiamos al pie de la letra nos lo ha enviado Amador Diéguez Ayerbe, estudioso del Folklore Berciano y recopilador de su cancionero.

SAN JUAN Y LA PAREMIOLOGIA

— *De plan a San Juan, las gallinas van.*
— *El agua de San Juan, quita vino y no da pan.*
— *El día de San Juan, las h i e r b a s tienen virtud.*
— *El que coja la verbena la mañana de San Juan, no le picará culebra, ni otro bicho le hará mal.*
— *En febrero siembra el yero; en marzo el garbanzo; en abril el maíz; en mayo esperarlo, y cuando llegue San Juan, los dineros te darán.*
— *Hacia San Juan de junio trilla el huertano y en el tiempo la trilla se asan los pájaros.*
— *Hasta que San Juan baje el dedo.*
— *Por San Juan, amo, yo en la silla y vos en el escaño.*
— *Por San Juan veremos quién tiene casa.*
— *Por San Juan y San Pedro mudan los mozos el pelo.*
— *Por San Pedro y por San Juan, todas las mozas mudan el pan.*
— *Por San Pedro y por San Juan todos los ruines se van.*
— *Rencilla de por San Juan, paz para todo el año.*
— *San Juan de buena estrena, buena comida y mejor cena.*
— *San Juan de la Valmuza que no tiene capa ni caperuza.*
— *San Juan el verde no es cada mes.*
— *¿San Juan el verde pasó por aquí? Mas ha de un año que nunca le vi.*
— *San Juan es venido; mal haya quien bien os hizo.*
— *¿San Juan vino por aquí? Por aquí vino.*
— *San Juan y Corpus Christi, todo en un día.*
— *Segarás cuando podrás, pero San Juan segarás.*
— *Tarde o temprano, por San Juan es el verano.*
— *Zorrilla de Santibáñez, si te diere no te ensañes.*



A CAZAR IBA DON PEDRO

A cazar iba don Pedro
a cazar donde solía.
Los perros lleva cansados
y el bastón perdido había;
escurecióle una noche
en una escura montiña.
donde cae la nieve a copos
el agua serena y fría.
Arrimárase hacia un roble
por ver si el alba venía.
A eso de la media noche
alzó los ojos arriba
y en la ramita más alta
vio estar a una blanca niña
peinándose sus cabellos
que todo el roble cogían.
—Bájate de ahí la blanca.
bájate de ahí, la niña;
bájate de ahí la blanca
antes que yo suba arriba.
Bajara de caña en caña
Parecía una palomina.
Los dientes de la su boca
parecen la sal molida,
los ojitos de su cara
resplandecen la montiña.
—Tú si quieres ir en ancas,
tú si quieres ir en silla.
—N'ancas, n'ancas, caballero,
que es la honra tuya y mía.
Anduvieron siete leguas
sin darse habla ni risa.
Al entrar para las ocho
la niña se le sonría.
—¿De qué te ríes la blanca?
¿De qué te ríes la niña?
—Me río del caballero
y de toda su cobardía.
—Vuelta, mi caballo, vuelta,
vuelta, vuelta para arriba
que se me quedó la espada
colgadita de una encina.
—No lo hagas, el caballero
no lo hagas por picardía
que si la espada es de plata
de oro se te devolvía.

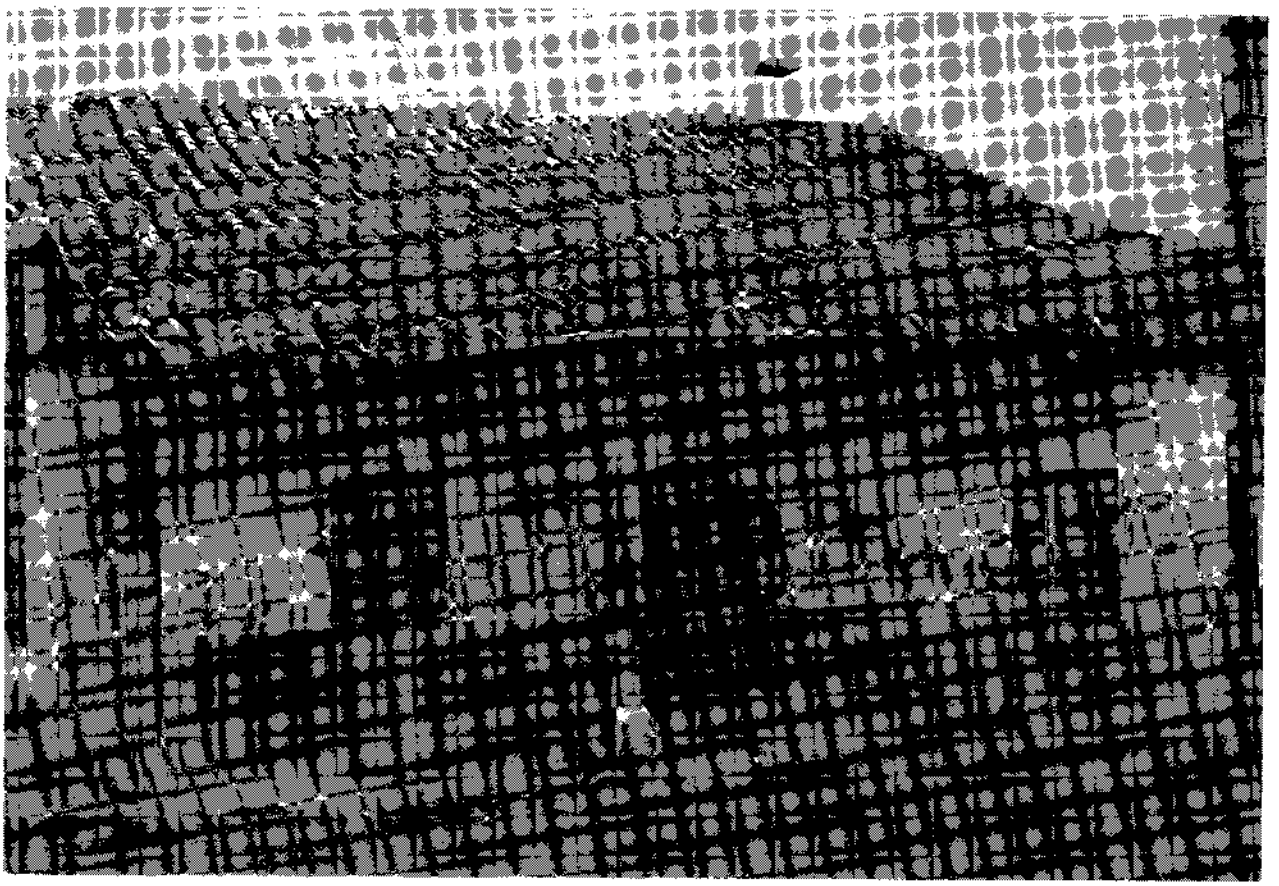
MUERTE DEL PRINCIPE DON JUAN

—¿Dónde vienes, Ricardina / tan temprano de mañana?
—Vengo de ver a mi amante / que está malito en la cama.
Malito está que se muere, / malito está que no sana,
malito está que no llega / a las tres de la mañana.
Siete doctores le asisten / de los mejores de España
y aún falta por visitar / el cachimba de La Habana.
Con el veneno en el dedo / en la boca se lo echara:
—Tres horas te doy de vida, / dos para estar en la cama,
y una pa arreglar tus cuentas / que la vida se te acaba.
Mira a ver, hijo querido; / mira a ver, hijo del alma,
si debes algún favor / a alguna mujer honrada.
—Le debo a la Ricardina / siete meses embarazada ,
cinco mil duros le dejo; / qué suerte, sin ser casada.
—Dale más hijo querido, / dale más hijo del alma;
dale más, hijo querido / que la honra no se paga.
Estando en estas razones / Ricardina entró en la sala.
—¿Dónde vienes Ricardina? / ¿Dónde vienes flor del alma?
—Vengo a pedir a Dios / y a la Virgen soberana
y a Jesús sacramentado / que te saquen de esa cama.
—De la cama sí saldré / mañana por la mañana:
Me sacarán entre cuatro / a la iglesia de Santa Ana.
Mañana si vas a misa / llevarás velito negro
y allí verás a mi cuerpo / entre cuatro candeleros.
Ricardina, Ricardina, / duquesa de Montalbán,
tanto como te quería, / ya no te vuelvo a ver más.
—Prenda de mi corazón, / solo no te dejaré;
si no me muero me mato, / sin ti no puedo vivir.
Aquí se acaba la historia / de estos dos enamorados
que por cariño y amor / fueron juntos enterrados.

Recogió Joaquín Díaz en Vigo de Sanabria. Cantó Andrea Morán. Son cantos de trabajo.

Donde en la vieja casa de la Sra. Flavia, se cuenta la triste historia de la muerte de Mariano Mera

José Delfín Val



En Valdestillas, que es pueblo que crece a izquierda y derecha de una larga calle, la calle Real, hay una casa porticada que es un ejemplar único a punto de desaparecer. La casa es de adobe y debe ser el último vestigio de una serie de viviendas que, enlazadas, compondrían un grupo porticado para que la gente pudiera pasar y pasear junto a ellas, protegidos de las inclemencias del tiempo.

De esas casas quedan, por fortuna, algunas importantes muestras en varios lugares de nuestra provincia: En Rioseco, en Medina del Campo, en Traspinedo, etc...

Esta casa de Valdestillas, de la calle Real, puede desaparecer si la suerte se fija en su ocupante- propietaria, la señora Flavia Real.

—Sí señor. Estamos esperando que nos toque la Lotería para tirarla y hacer una nueva. Porque ésta da mucha guerra.

—Vieja sí es...

—Ya lo creo. Mire, aquí han vivido mi bisabuela, que murió a los 99 años; después, mi abuela, que también la conocí y que murió también a los 99 años; y mi madre, aquí presente, que tiene 87. ¡Fíjese si será antigua la casa! Así está, la pobre.

—¿Mala?,

—Huy, ¡mala es poco! Mire usted, le pasa lo que a los viejos, que todo son achaques. Se están cayendo las paredes que, como ve, son de tierra.

En realidad uno no ve nada, porque las paredes de la vieja casa de la señora Flavia están

cuidadosamente empapeladas. El papel está, por lo visto (por lo no visto, sería más exacto), pegado sobre el adobe.

—¡Fíjese si será vieja mi casa!, que aquí al lado había otra que era donde paraban las diligencias que venían de Olmedo, y ésta nuestra era todavía más vieja que la de al lado.

La casa de la señora Flavia, no lo habíamos dicho antes, es el quiosco de Valdestillas. Los niños acuden a ella para comprar sus caramelos, sus chicles, su regaliz, su dulce ilusión.

La señora Flavia —se conoce que para poder salir a la calle a vender más—, ha montado un tenderete rodante sobre un cochecito de niño muy pasado de moda.

—Me lo regaló una "señora-bien" hace diecisiete años, y ahí lo tiene usted. Todavía va tirando, el hombre.

Nosotros no somos partidarios de que la señora Flavia derribe su vieja y, sin duda, histórica casa, para levantar sobre sus cimientos otra nueva. Porque es un vestigio verdaderamente interesante. Una muestra auténtica de la arquitectura rural de tierra de pinares.

—Usted diré lo que quiera, señor, pero el médico de antes decía que esto había que tirarlo, porque ese sotechado que tenemos delante quita mucha luz y pueden entrar enfermedades. Verdaderamente habrá que tirarlo, aunque a mí me da mucha lástima, porque yo, ¿sabe usted?, tengo negocio de helados en verano y saco ahí a la sombra los frigoríficos. Y voy vendiendo muy bien, casi en la mismísima calle, pero sin que me dé el sol. ¿Quiere usted un caramelo?

—Muchas gracias, señora Flavia.

La señora Flavia, que tiene nombre de reina, como ella dice, me cuenta, llegado este momento, una historia triste. Sospecho que lo del caramelo tiene una segunda intención: las penas con caramelos, son menos.

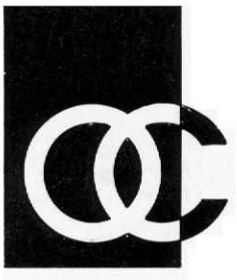
La señora Flavia conoce al dedillo un romancito popular que cuenta la muerte cierta de un tal Mariano Mera, ocurrida durante las fiestas de Matapozuelos. Un toro le corneó por la espalda cuando iba a refugiarse de su acometida. La señora Flavia dice que "un señor de letras" escribió el romancillo cuando el cuerpo del pobre Mera estaba aún caliente.

Tarde muy triste de toros.
Pueblo de Matapozuelos.
Muy tristes quedamos todos
por la muerte de este obrero.
De Valladolid llegaba
el pobre Mariano Mera,
sin pensar que le acechaba
esa muerte traicionera.
Apenas llegó a la plaza
el toro le atravesó
y la cornada le alcanza
hasta el mismo corazón.
Ninguno culpa ha tenido.
Sólo la fatalidad.
Pero Mariano ha venido,
y ya no vuelve a su hogar.
¿Cómo creerá su esposa
ni su niñito tampoco
que sin vida ya reposa
el que contento hace poco
llevó la muerte alevosa?
Fue ferroviario honrado;
trabajador en el Norte.
Con gran pena han presenciado
sus compañeros la muerte.
Muchos vecinos llegaron
del pueblo de Valdestillas,
y lágrimas derramaron,
sintiendo gran pesadilla.
Un toro rompió una puerta
y a la plaza se salió.
Aún pudo ser más funesta
la tarde de la función.
Ayuntamiento abnegado
de este pueblo distinguido:
Por lo bien que te has portado
y un gran deber has cumplido.
Siempre estará en la memoria
la muerte del pobre Mera
que Dios le otorgue la gloria
y su hijo y esposa tengan
personas quien les socorran.

Este es el romance a la muerte de Mariano Mera escrito por mano desconocida. El suceso verdadero, ocurrió en Matapozuelos en el año 1935. Mariano Mera vivía en el Pinar de Antequera. Y, al parecer, su viuda, que reside ahora en una ciudad levantina, conserva aún los duros de plata que llevaba su marido en el bolsillo del chaleco en el momento de su muerte. Esas monedas tienen, sin limpiar, huellas de sangre seca. Testigos presenciales del suceso cuentan que el toro le empitonó por la espalda al querer Mera ponerse a salvo de la feroz embestida del astado, agarrándose a las talanqueras. Su cuerpo fue ensartado por los cuernos del bicho.

Cuando salgo de la vieja casa de la señora Flavia observo que se ha levantado un fuerte viento. La polvareda viene desde el principio de la calle, allá, a casi un kilómetro de distancia, desde la estación, en forma de oleadas cegadoras. La tarde se ha puesto fea y tristona.

Quizás de oír a la señora Flavia la triste historia del pobre Mera.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID