Revista de FOLKLORE

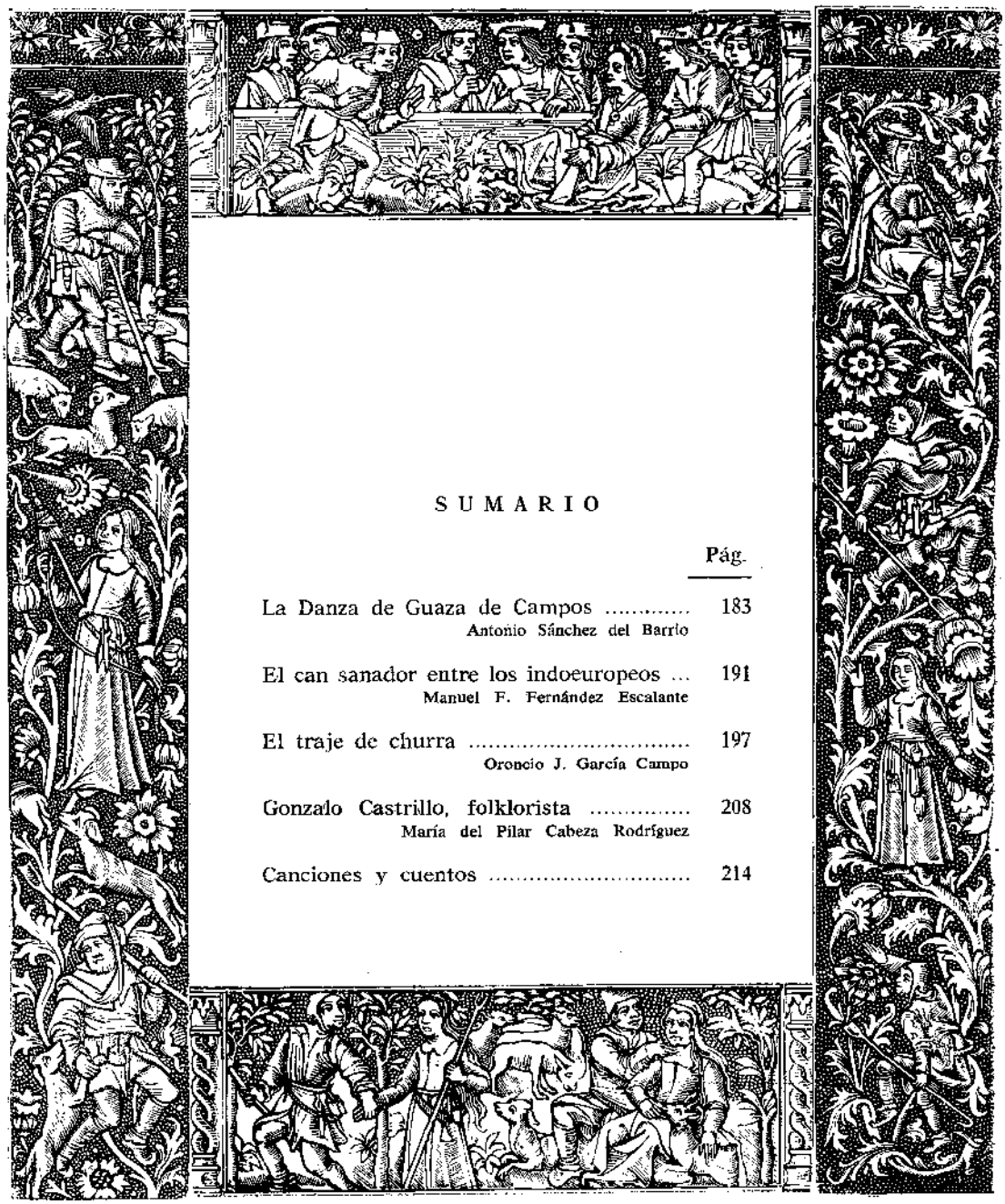
N.º 54

Editorial

Desde el momento en que la vida tradicional pasa a convertirse en objeto de estudio en España —cosa que sucede formalmente a partir del último cuarto del pasado siglo—, comienzan a surgir por doquier distintos tipos de cuestionario más o menos especializados, destinados a servir de guía o base para las encuestas de campo. La amplitud y complejidad de tales guiones varía según el trabajo que se intente realizar, el alcance geográfico de la recopilación o la persona o grupo de personas encargados de redactarlos. Por lo general son sucesiones de preguntas con una referencia al pasado, a través de las cuales se pretende conocer qué incidencia ha podido tener el transcurso del tiempo sobre formas de vida pretéritas; los resultados, habitualmente parciales e incompletos, sirven, no obstante, a antropólogos, etnólogos y folkloristas a la hora de apreciar el grado de degeneración (léase el término con el sentido de «alejamiento del origen») en que algunas costumbres y usos incurren. Tienen por tanto el valor de lo instantáneo (como una pintura o una fotografía), útil para percibir la relatividad de la cultura tradicional y su capacidad para adoptar, según las circunstancias, formas diversas.

En España son famosos e incluso utilizados en nuestros días —cosa ya más problemática— los cuestionarios de Sebillot (traducido por Antonio Machado y Alvarez en 1882), del Ateneo de Madrid (1901-2) y de Luis de Hoyos (1947).

La propia índole de estos sondeos, frecuentemente fragmentaria e inconclusa, aconseja no utilizar los resultados parcialmente y, cuando ello se haga, advertir acerca del carácter histórico del cuestionario; es preferible crear nuevas encuestas que utilizar fracciones de anteriores formularios.



SUMARIO

	Pág.
La Danza de Guaza de Campos ..... Antonio Sánchez del Barrio	183
El can sanador entre los indoeuropeos ... Manuel F. Fernández Escalante	191
El traje de churra ..... Oroncio J. García Campo	197
Gonzalo Castrillo, folklorista ..... María del Pilar Cabeza Rodríguez	208
Canciones y cuentos	214

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1985
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 - 1985.

La "DANZA" de Guaza de Campos (Palencia)

Antonio Sánchez del Barrio

fig. A

La Tierra de Campos conserva, con gran arraigo, multitud de manifestaciones populares que hacen de ella lugar señero de encuentro para todo amante de nuestra cultura tradicional. En muchos de sus pueblos y aldeas se guarda aún, con enorme celo y dedicación, una de las danzas que más pueden atraernos desde cualquier punto de vista; me refiero al paloteo o danza de palos. Su origen y antigüedad plantea todavía numerosas dudas al investigador dada, entre otras causas, la casi universalidad de su ámbito (1).

La indumentaria de los danzantes, el entrechoque de los palos en pequeñas escenas o «lazos», su íntima relación con manifestaciones religiosas en la mayoría de los casos, los antiquísimos textos de algunos lazos, etc., son, entre otros aspectos, una pequeña muestra de la riqueza que ofrece esta danza y que hace de ella pieza de singular interés.

Guaza de Campos mantiene aún viva esta tradición gracias a la labor de varios de sus moradores que han sabido tomar con maestría el relevo dado por sus antepasados (2).

Veamos someramente los elementos constitutivos del paloteo de Guaza y sus principales peculiaridades.

LOS DANZANTES

Siempre han sido ocho y por su colocación inicial pueden ser «guías», si están situados en las cuatro esquinas —son los más hábiles y dies-

fig. B

tros—, o «panzas» si están en los lugares intermedios.

Ejecutan la danza, propiamente dicha, entrechocando dos palos por lo general de encina, de un tamaño medio de 40 cm. de longitud por 3 cm. de diámetro. También bailan pasacalles y entradillas al son de castañuelas.

La indumentaria del danzante es uno de los aspectos más interesantes y de mayor variedad, ya que cada lugar tiene su atuendo propio, aunque siempre dentro de un marco común.

En Guaza, como en la mayoría de los casos, el traje es totalmente de color blanco (3) y prenda por prenda se compone de (fig. A y B):

— Pañuelo atado a la cabeza de forma que el nudo —afianzado con imperdibles para que no resbale— quede en la parte exterior de cada fila; antes era de seda y hoy es de crespón.

— Camisa amplia con corbata roja y multitud de cintas y bandas.

— Pantalones con pasacintas a la altura de la rodilla (4).

— Dos enagüillas sobre los pantalones, la interior mucho más rígida y basta que la exterior que luce tres bandas de encaje y bordado; ambas son generalmente almidonadas para lograr mayor pomposidad.

— Medias lisas o caladas.

— Zapatillas de vira y esparto.

Las cintas y bandas que adornan el traje son de seda o raso y se distribuyen de la siguiente forma: sobre el pecho, dos bandas azules cruzadas en forma de aspa, en la espalda otras dos dispuestas de igual manera y sobre ellas una cinta roja sujeta a la camisa en los dos hombros y su punto medio formando una M. En cada «atadura de las cintas de la M» (5), se coloca una florecilla de tela con cintas sueltas. Los brazos llevan dos cintas de un mismo color y los antebrazos otras dos, también de un mismo color y distinto al de las cintas anteriores, combinándose así diferentes colores dos a dos. En la cintura se ciñe un fajín de cualquier color atado atrás con un lazo grande, de esta forma se tapan todas las ataduras de las enagüillas, bandas, etc. Antes, este fajín tenía una cinta de hiladillo para sujetar los palos al bailar el pasacalles o la entradilla; se colocaba, al igual que los nudos del pañuelo de la cabeza, en la parte exterior de cada fila (fig. C). Los pantalones llevan cintas rojas dentro de los pasacintas hechos al efecto (6).

fig. C

EL CHIBORRA

Es el personaje que dirige o incordia la ejecución de la danza (7). En nuestro caso, el chiborra tiene misiones puramente organizativas. Se encarga de recoger a los danzantes para las salidas y dirige la danza, es decir, recuerda los momentos cruciales del lazo, señala el mayor o menor ritmo del entrechoque, etc. Otra de sus misiones, ésta mucho más personal, es la de echar dos pregones, uno en el momento de iniciar la procesión del Cristo de Aceves —que luego abordaremos— y otro cuando la imagen es recogida en la ermita de su devoción. Casi siempre, estos pregones reflejan los acontecimientos más señeros de la vida diaria del pueblo (como caso curioso se nos comentó cómo hace dos años, ante la pertinaz sequía, se pidió agua para remediar la sequedad de los campos y comenzó a llover con tal fuerza que fue preciso suspender la procesión hasta el día siguiente). El año pasado, el chiborra compuso un pregón mucho más general, en él aludía a los participantes del acto procesional:

«Gracias por habernos dejado llegar a este santo [novenario,
pero Tú mañana te vas a tu santo santuario,
pero antes que Tú te vayas, como ves, en [procesión te sacamos.
Los jóvenes que danzan te ofrecen bonitos lazos,
que se de tradición, en esta procesión.
Detrás los devotos vamos, dándote gracias Señor
por habernos dejado llegar a otro año.»
¡Viva el Santísimo Cristo de Aceves!
¡Viva el pueblo de Guaza!
¡Viva todo el acompañamiento!

Su atuendo (fig. D) es muy distinto al de los danzantes. Tradicionalmente «era un traje de payaso hecho con una colcha de flores y compuesto por una casaca larga en forma de frac y un amplio pantalón largo; en la cabeza un largo capirote con un lazo en la parte alta».

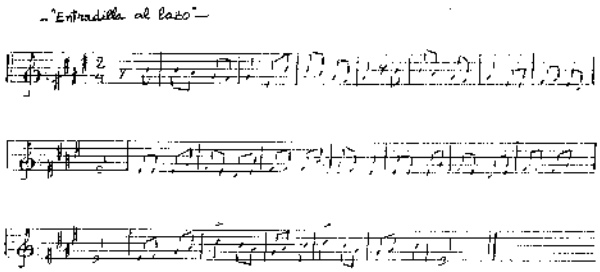
Hoy en día, el chiborra saca otro bien diferente compuesto por un gorro cilíndrico de cartón, envuelto en tela blanca con una banda horizontal roja; camisa blanca sobre la que se cruza otra banda roja diagonal, tanto en el pecho como en la espalda. En los hombros y en el cuello de la camisa se prenden ramilletes de cintas sueltas de colores.

Lleva en sus manos un palo con un cordón, adornado con dos madroños en la punta de la vara y otros dos al extremo del cordón; lo usa como látigo cuando algún danzante se rebela o equivoca sus movimientos (8).

LAZOS

Parece ser que esta denominación dada a las pequeñas escenas en las que se palotea, se debe al obsequio que mozas y señoritas daban a los

fig. D



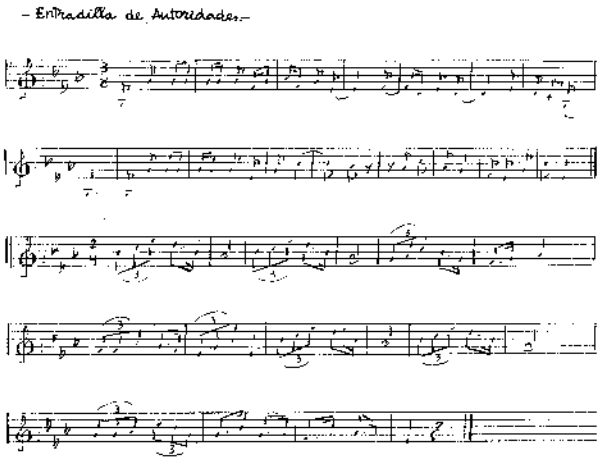
danzantes por las evoluciones que hacían en su honor; bien pudiera ser que luego, tales lazos o cintas se añadieran como adorno al traje del danzante. Sea cual sea el origen del nombre, lo cierto es que en la casi totalidad de los lugares en los que la danza sigue vigente, la palabra «lazo» es la empleada para designar estas representaciones.

En primer lugar describamos la composición de un lazo tal y como lo realizan en la villa de Guaza.

Una vez dispuestos los danzantes cuatro frente a cuatro, el dulzainero (9) marca unas breves notas para que se intuya la pieza a interpretar, luego comienzan las evoluciones con una «entradilla al lazo» en la que los danzantes se entrelazan dando vueltas «a modo de caracol» con los dos palos en la mano derecha que se mantiene elevada; después empiezan los movimientos propios de cada lazo que pueden ser figuras de encadenamiento, avance, retroceso, ocho, serpenteo, etc., en ellas entrechocan los palos con un ritmo establecido (10). Se cierra la escena con la «entradilla al lazo» recuperando la situación inicial.

Para recordar estas evoluciones, los danzantes se ayudan de un texto que acompaña a la melodía y que suele ser de gran interés dada su posible antigüedad e incluso, a veces, su belleza poética. Estas composiciones, que se repiten cuatro o cinco veces iniciando cada vez los sucesivos movimientos, corresponden a fragmentos de romances tradicionales, cancioncillas líricas de los siglos XV y XVI, coplas referentes a hechos guerreros más cercanos —guerras de la independencia y carlistas—, etc. Estamos, en definitiva, ante un eficaz medio de transmisión oral gracias, sobre todo, a la función mnemotécnica de los textos que asocian palabras y movimientos.

En otros casos, los lazos sólo tienen parte musical pero la carencia de letra se suple con la susesión de sonidos como «tin», «tan», «tilín», «tirorín», etc., que también son mnemotécnicos; puede servir como ejemplo que el «tin» recuerde el golpear en la parte alta, el «tan» a media altura y el «tirorín» abajo.



En Guaza de Campos se recuerdan ventiún lazos que podemos agrupar, por la temática de sus letras en:

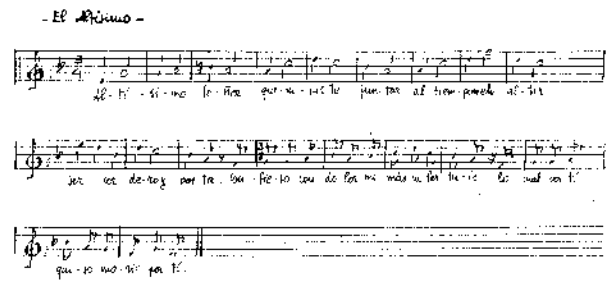
— Religiosos.
— Históricos y de hechos guerreros.
— Amorosos.
— Costumbristas y satíricos.
— Sin letra.

Los textos son los siguientes:

— Religiosos:

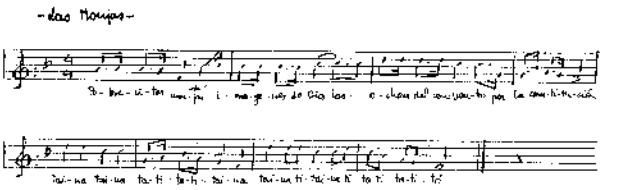
El Altísimo

Altísimo Señor
que supiste juntar
al tiempo en el altar
ser cordero y pastor.
Confieso con dolor
mi más ni fer tuis,
lo cual por ti quiso morir
por ti.



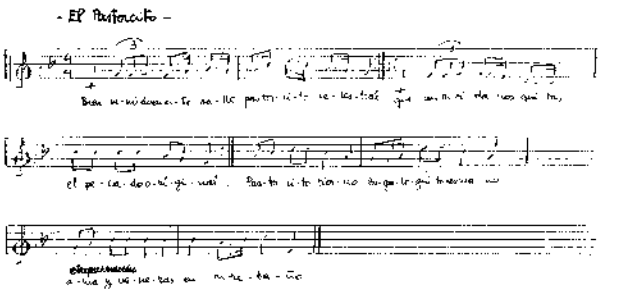
Las Monjas

Pobrecitas monjas
imágenes de Dios
Las echan del convento
por la constitución.
Taina, taina, tatitatitaina,
taina, titaina, tatitatito.



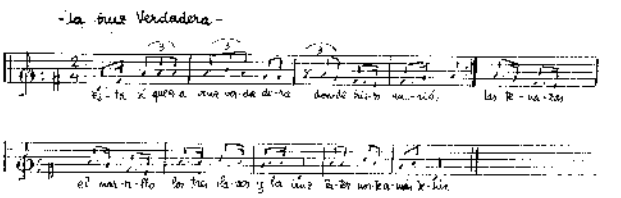
El Pastorcito

Bienvenido en este valle
pastorcito celestial,
bis
que con tu vida nos quita
el pecado original.
bis
Pastorcito tierno,
zagaleguito hermano,
ama y veneras
en tu rebaño.



La Cruz Verdadera

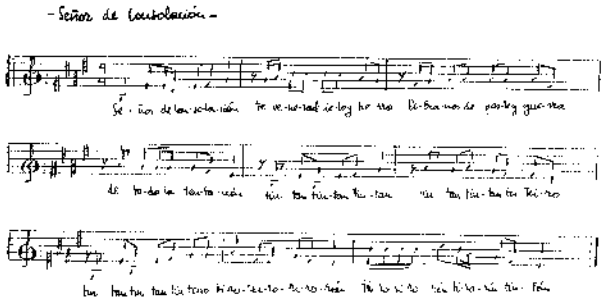
Esta sí que es la cruz verdadera
donde Cristo murió;
bis
las tenazas, el martillo,
los tres clavos y la cruz,
pater noste amén Jesús.



Señor de Consolación

Señor de Consolación
te venera el cielo y tierra,
líbranos de peste y guerra,
de toda la tentación.
Tintán, tintán, tintán,

tintán ,tintán, tinteiro
bis
tiroreiro, tirorán,
tiroririorín, tirorín, tintán.



El Cordón

El cordón que a la Virgen puso
cuando al cielo subió,
bis
yo no sé quién se le ha dado
yo no sé quién se le dio:
Sevilla, Granada,
Toledo o Madrid,
Guaza de Campos
y San Antolín.

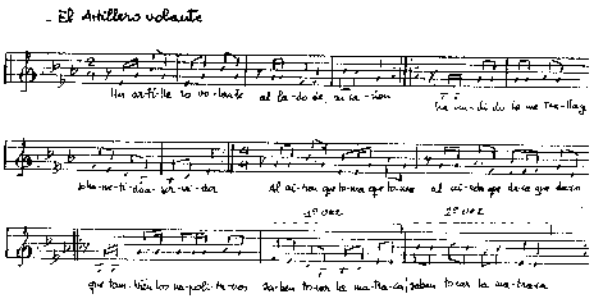
— Históricos y de hechos guerreros:

Después de acompañar

Después de acompañar
a Felipe Borbón,
éste es un galardón
que ha venido a lograr,
no teniendo que esperar,
prevente para marchar,
disponte a discurrir,
ya se acabó el servir,
para poder vivir
quién te ha de alimentar.
bis

El Artillero Volante

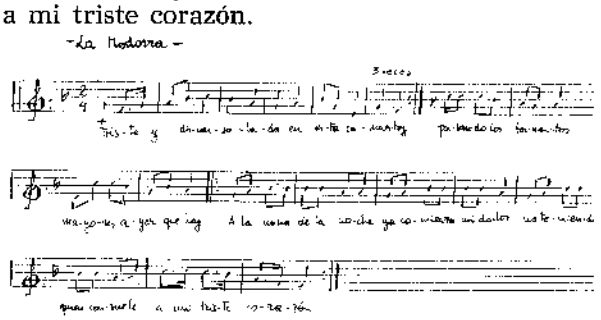
Un artillero volante,
al lado de su cañón,
bis
ha vendido la metralla
y se ha metido servidor.
bis
Al airón que toma que toma,
al airón que daca que daca,
que también los napolitanos
saben tocar la matraca.
bis



— Amorosos:

La Modorra

Triste y desconsolada
en esta cama estoy,
bis
pasando los tormentos
mayores ayer que hoy;
a la una de la noche
empieza mi dolor
no teniendo quién consuele
a mi triste corazón.



A la Verde Retamar

A la verde retamar
chulita andar mi amante berbe,
bis
a la sombra de un triste linaje
chulita andar mi amante berbe,
bis
detente Juan, mozo galán corregidor
que a la cárcel le llevan preso,
bis

El Tiranos Dueño

Tiranos dueño
de amor ingrato
contra las leyes de honor,
suspende el sueño,
niño te advierto,
verás aliviar mi dolor.
Tú eres chiquilla
la de la mantilla
con mucha puntilla
con mucho mantón,

tú eres el amante
de mi corazón.

La Molinera

Ay, con el ay, ay, ay,
molinero mío,
ay, con el ay, ay, ay
que te lleva el río.
Anda que con tus guantes y tu abanico
y tú con otra y otro conmigo;
tú has de morir penando, muchacho mío
maturranguero deja la maturranga
vete al dinero, vete al dinero.

Devota Pelegrina

Devota pelegrina, devota pelegrina,
hermosa cándida aurora,
tus rigores me atormentan,
tus favores me abandonan,
sal a la calle pulido danzante,
sal a la calle pulido galán,
sal a la calle y ponte a bailar.

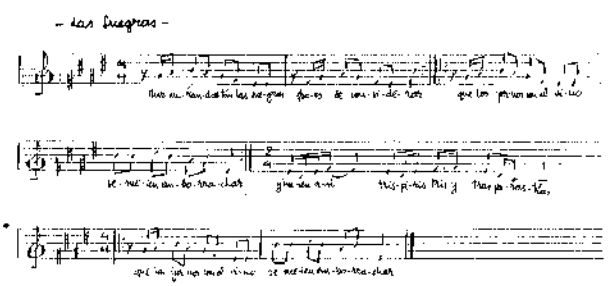
Adiós Querida del Alma mía

Adiós querida del alma mía,
tú vas andando, yo voy marchando,
con un paso regular,
el tenerte que olvidar
los afectos que te mostré.
Si mis afectos te mostraron
tanto y más tanto de tanto querer
el amor que puse en ti, según se vino se fue.

— Costumbristas y satíricos:

Las Suegras

Murmurando están las suegras,
eso es de considerar,
bis
que los yernos con el vino
se suelen emborrachar
bis
y hacen así: tris piristrís y tras parastrás;
que los yernos con el vino
se suelen emborrachar.
bis



El Burro

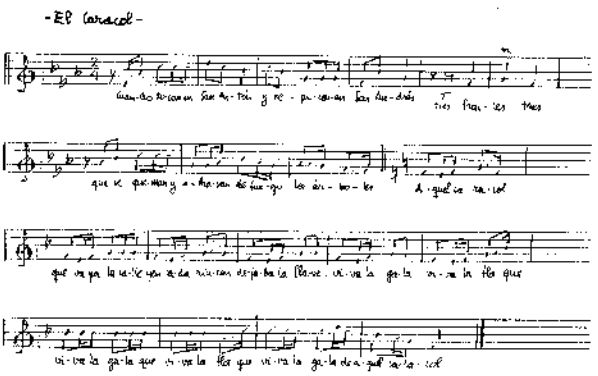
Cuando el burro enamorado
detrás de la burra va
bis
con el rabo enriscado,
las orejas empinadas,
con la boca va diciendo
ja, ja, ja, ja.

La Mesonera

Pone la mesonera
la luz al poste,
olita olé,
para los arrieros
que andan de noche,
olita olé.
A la mi penosita
peineme,
a la Virgen del Carmen
válgame,
olita olita
olita olé.

El Caracol

Cuando tocan en San Antón
y repican en San Andrés,
tres frailes tres,
que se queman y abrasan
de fuego los árboles;
de aquel caracol
que va por la calle
y en cada cantón
dejaba una llave,
viva la gala, viva la flor,
que viva la gala, que viva la flor,
que viva la gala, que viva la flor,
que viva la gala de aquel caracol.



Tres Hojas tiene el Arbolé

Tres hojas tiene un arbolé,
dábalas el aire, meneábanse;
tres hojas tiene un espino,

dábalas el aire de continuo;
tris tras garabitos son,
conejito sí.
Como nadaba la trucha en el agua
cómo nadaba que yo no la vi;
agua que se quema la fragua
agua que se quema sí.

La Recogidita

Recogidita y sola
la quiere mi galán,
como la recoleta
en el convento está.
Del perejil me espanto,
del morondango no tanto,
con su capa y sombrero,
cásate niña a gusto
y ponte el pañuelo.

— Sin letra:

El Tintán

Tintán, tintán, tirirán,
tintán, tirirán, tintán,
tirirán, tintán,
bis
tintaina, tiroriroraina,
tiroraina, tiroriroraina,
tintaina, tiroriroraina,
tintaina, tiroriroraín,
tiroriroraín, tiroraín, tintán.

PROCESION DEL CRISTO DE ACEVES

El paloteo de Guaza sale en las dos fiestas religiosas de más raigambre en la villa: el Santo Cristo de Aceves (10 de junio) y la Natividad de Nuestra Señora (8 de septiembre), que además es Voto de Villa.

El día del Cristo de Aceves tiene lugar, por la mañana, la solemne Misa Mayor y al atardecer la procesión, episodio culminante de la fiesta donde hace su aparición la danza.

Primeramente se reúne en la casa del alcalde la comitiva que presidirá el acto, compuesta, además de la primera autoridad, por los miembros de la corporación y el cura párroco. Los danzantes, así como el dulzainero y el tamboritero, esperan a la puerta dispuestos a llevar tras ellos a las autoridades hasta la iglesia. En el trayecto se va bailando un pasacalles que finaliza al llegar al atrio parroquial. Allí tiene lugar la entradilla —también llamada por ellos «contradanza»—, que, con carácter honorífico, es entonada para acompañar a las jerarquías en su acceso al templo. Los danzantes se disponen en dos hileras flanqueando, a modo de escolta, la entrada de la referida presidencia (11).

Ya en lugar sagrado, se rezan algunas oraciones (12) y se canta la salve. Mientras, los danzantes se preparan y reciben los últimos consejos en la puerta principal, antes de dar comienzo la procesión.

Sale inicialmente, y tras la cruz alzada, el paso de la Purísima llevada en andas por las jóvenes del lugar, inmediatamente después la imagen de San Isidro a hombros de labradores y luego la Virgen del Rosario. Todas estas tallas gozan de menor atención que la del Cristo de Aceves, protagonista principal del cortejo, al que preceden los danzantes. Una vez en el atrio los tres primeros pasos, entran aquellos en el templo situándose en dos columnas cara al Cristo y de espaldas a la entrada. En ese momento comienza de nuevo a sonar la entradilla que acompaña la salida del Crucificado.

Formada ya la comitiva frente a la puerta de la iglesia y antes de echar a andar, los danzantes cambian las castañuelas por los palos y el chiborra recita a buena voz el pregón aludido antes. Una vez coreados los vivas dados por éste y con los cuales acaba siempre su discurso, tiene lugar, allí, en el atrio, el primer lazo (secularmente es El Altísimo).

Los asistentes al desfile procesional entonan, tras la ejecución de cada lazo, cantos bien conocidos como: Amante Jesús Mío, Perdón ¡oh! Dios Mío, etc., que llegan a fundirse con el inmediato pasacalles. Esta sucesión de tiempos cantados o danzados —lazos y pasacalles— es constante durante todo el recorrido.

En el trayecto actual se danzan seis lazos: Altísimo Señor, El Caracol, Señor de Consolación, Las Monjas y El Artillero Volante.

El fervor de algunas mujeres llega casi a ser desmedido al realizar todo el itinerario bajo el paso del Cristo en señal de penitencia; incluso alguna llega a recorrerle descalza.

Concluída la procesión, se introducen en la iglesia los tres primeros pasos para que, luego de volver al Cristo cara al pueblo, se inicie nuevamente la entradilla en su honor acompañándole hasta el lugar de enclave provisional en el templo (la imagen es venerada en una ermita cercana y se trae en romería).

Unicamente queda acompañar a las autoridades hasta el consistorio como es de tradición. Una vez que el señor cura se ha despojado de los ornatos propios de la celebración, los danzantes se sitúan a los pies de la iglesia y de es-

paldas al exterior. Suena la entradilla, ahora para la presidencia, y después de recibir la escolta ritual, la comitiva se encamina hasta el ayuntamiento bajo las notas del pasacalles. El acto protocolario acaba con la ya conocida escolta.

Todos los actos de esta fiesta son encauzados por la Hermandad del Santo Cristo de Aceves. Esta cofradía es regida por la llamada «junta de los doce apóstoles» compuesta —con carácter vitalicio— por los doce hermanos de mayor antigüedad en activo; en ella hay cuatro cargos: presidente, vicepresidente, secretario y vicesecretario elegidos anualmente entre los hermanos de la «junta de los doce apóstoles» que no son directivos. Hay además dos «celadores» que administran los gastos de la hermandad, dos «porteros» encargados de repartir la cera (velas) entre los cofrades y dos «faroleros» que escoltan la imagen del Cristo cuando sale en procesión (antes eran cuatro y se situaban dos delante y dos detrás del paso con sus faroles).

En las procesiones, el presidente lleva la «palia» o estandarte de la hermandad y los restantes directivos las tres varas de mandato.

Todavía en la actualidad, la «junta de los doce apóstoles» organiza dos meriendas los días de vísperas y de fiesta; en ellas los «apóstoles» reciben un paquete de almendras y el «predicador del sermón» una libra de chocolate.

Veamos, para acabar, algunos temas musicales representativos transcritos por Manuel Basulto Alonso (13).

---

(1) Sobre el origen de la danza de palos pueden consultarse, entre otras obras: Curt SACHS: *Histoire de la danse*. Gallimard, París, págs. 65-66. Rodrigo CARO: *Días geniales y lúdicos*, Espasa Calpe, Madrid, 1978 (escrito hacia 1619), I, pág. 90; II, pág. 90. Sebastián de COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Turner, Madrid, 1979 (compuesto hacia 1611). Véase "dança". James G. FRAZER: *El folklore en el Antiguo Testamento*, Fondo de Cultura Económica, 1981, pág. 584. Antonio M. MOURINHO: *Cancionero tradicional y danças populares mirandesas*, I, pág. 458 y ss. (El autor ofrece numerosos datos acerca del origen de esta danza.)

(2) Quiero agradecer a Máximo Cermeño Correas las informaciones proporcionadas para realizar este trabajo. A personas como él se debe que el paloteo de Guaza perviva en la actualidad.

(3) Curt Sachs ve en el color blanco de los vestidos, el entrecruzamiento de los danzantes, los palos como símbolo fálico, etcétera, algo más que la estilización coreográfica de un combate; adivina en la energía negativa de la defensa y la positiva de la fertilidad, una ritual de vegetación. Curt SACHS, *ob. cit.*, pág. 72.

(4) Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*... nos habla sobre el atuendo de los danzantes: "...dánçala en camisa y en gregüescos de lienço con unos tocadores en la cabeça...". Sebastián de COVARRUBIAS, *ob. cit.* Véase también "gregüescos" en *Diccionario de Autoridades* (1726), reedición de Ed. Gredos (1979).

(5) "Las cintas de la M" fue la denominación que dio el informante a las cintas de la espalda. No tiene un significado especial, tan sólo es una asociación letra-forma al igual que en el traje de Herrín de Campos son "las cintas de la V".

(6) En realidad el color de las cintas se unificó recientemente ya que según se nos comentó "antiguamente, cada uno tenía las cintas y bandas del color que podía".

(7) La sinonimia de este personaje, considerado como la representación del diablo en las danzas primitivas, es prácticamente interminable: birria, mirrio, birrio, guirrio, zurrimoscas, cachidiablo, cachimbán, zangarrón, zamarrón, zarragón...

(8) El chiborra del cercano pueblo de Cisneros lleva un látigo —al que llama la chiborra— muy parecido al de Guaza, pero en lugar de madroños de lana, la cuerda anuda un pequeño cilindro de madera que labrado convenientemente conlleva un significado inequívocamente fálico recordándonos las connotaciones de fertilidad de esta danza.

Este chiborra dedicaba la mañana a cometer fechorías: entrar en las habitaciones de las forasteras, robar gallinas, comer en casas ajenas, etc. Por la tarde, una vez hecho "el púlpito" es juzgado y condenado a muerte por sus desmanes. El ajusticiamiento tenía lugar después de ser pegado e insultado.

(9) Hay lugares en los que la dulzaina es sustituida por la gaita de tres agujeros, el laúd, el acordeón, etc.

(10) El sonido del entrechoque es entendido por autores como Sachs y Frazer como una forma de alejar los malos espíritus en las danzas primitivas.

(11) La letra que los danzantes utilizan para recordar los movimientos de la entradilla corresponde, en parte, a la reciente canción de moda:

"Dame un beso de amor,
no te lo puedo dar,
que no acostumbro yo
a los hombres besar, tralará.

Y si te beso a ti
te puedes acostumbrar
y después de haberte besado
me podían criticar, tralará."

(12) "Salve luz preciosa, yo te adoro,
lleno de respeto, de agradecimiento.
Tú eres el árbol de la vida,
el consuelo de los afligidos,
puerto seguro en las tempestades,
alivio y medicina de todos los males.
... ...
No más envidia,
no más soberbia,
no más vanidad;
iba yo siempre abrazado contigo
luz amorosa, reciba mi Creador
desde Ti, mi espíritu,
en las moradas eternas de la gloria. Amén."

(13) Las transcripciones musicales se han realizado a partir de la grabación efectuada a Máximo Cermeño. Se ofrecen sin "aditamentos embellecedores" y en la misma tesitura recogida al informante.

—El Can Sanador, elemento popular -Cultural y Cultual- entre los Indoeuropeos Occidentales—

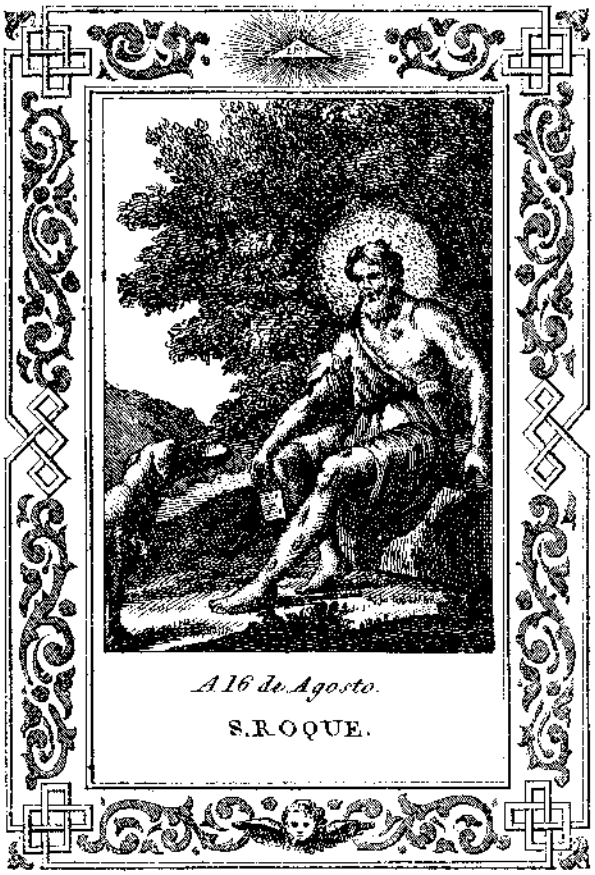
(A propósito del perro del pasiego, con algunas referencias al de San Roque)

Manuel Francisco Fernández-Escalante

Prometí en anterior y reciente trabajo sobre la tripartición funcional de la comunidad pasiega, consecuencia de su origen céltico, y la importancia del perro guardián en ella vistos a través del análisis funcionalístico de un cuento transmitido por las propias gentes del Pas, volver sobre el tema del perro y dar algunas razones de la curiosa conducta del viejo pasiego patriarca del cuento, tan extrañamente reluctante a desprenderse del cánido familiar en aparente contraste con las facilidades concedidas para la cesión de la hija, el prado y el ganado (1). Pues he aquí llegado el momento de llevar a cabo esta apalabrada y siempre agradable comisión de volver a disertar sobre un tema que nos remonta a nuestros ancestros indoeuropeos.

Resaltaba yo en mi artículo de referencia la posición preeminente del perro —cultural y cultual— en el mundo de los indoeuropeos en contraste con el lugar poco airoso del cánido entre los semitas, lo cual era una seña más de identidad, por si no las hubiere abrumadoras, en favor del celtismo pasiego (2). Abundando en esta singular posición del perro en el ámbito factual —cultural y cultual, insistimos— y ateniéndonos, por ejemplo, a los libros XXIX y XXX de la «Naturalis Historia», de Plinius el Viejo, comprobamos, no sin alguna sorpresa, la abundancia, la variedad y en casos la rareza de los medicamentos y medicaciones extraídos del fiel animal (3), desde remedios contra el dolor de oídos hasta alivio de las cuartanas o de las heridas superficiales sobre las que se admite a cierraojos la capacidad desinfectante y curativa de la lengua del singular cánido (4). Otras producciones menos presentables que la saliva se consideran también beneficiosas. ¿Por qué así?, se pregunta Ernout (5). La respuesta por él mismo ofrecida de ser estos remedios de aspecto repugnante o misterioso, destinados más bien por sus inventores a «frapper les âmes simples pour son etrangétè ou leur caractére repugnant» (6) no es suficiente para explicar ésta en principio extraña relación del perro con mágicos poderes medicinales, y, como iremos viendo, con otros incluibles en el ámbito de la tercera función.

De todas formas, el perro es un elemento cultural a señalar en considerables porciones del territorio de los conquistadores indoeuropeos. Lo encontramos claramente identificado como ex-voto capaz de curaciones en relación directa con la diosa celta Sequana, en las fuentes del río de igual nombre —Sena— y a cuya veneración se asocia (7). Bajo formas aisladas pero constatables, el perro, ofrecido como ex-voto, es frecuente en otros santuarios del Occidente celta romanizado. En la *«actual»* Francia, la *«actual»* Borgoña se distinguió por su extremada *pietas* con respecto a las fuentes y



a las anexas divinidades curativas; en esta región, el santuario de Volars, es uno de los que llaman la atención de los especialistas por reunir la mayor parte de las pruebas para la asociación presunta del carácter curativo acuífero, pero ligado, a la vez del consabido culto de las aguas salutíferas, también al del sol. Allí se honró a Mitra y a Apolo, y allí, coincidentemente, y podemos preguntarnos por qué, el perro, en terracota, es un ex-voto que se ofrece en abundancia (8). Parece significativa esta simbiosis Mitra-Apolo —un Dios pacífico; otro, guerrero— en relación con los personajes complementarios intrafuncionales anotados por Dumézil dentro del reparto trifuncional y su simbolización teologizada de las sociedades indoeuropeas (9). Vamos connotando la sorprendente, en un principio, presencia del importante —para nuestro pasiego del cuento de referencia, al menos— *pirrio* en el mundo cultual indoeuropeo.

De todas formas, es en la Inglaterra céltica romanizada donde se encuentran los mejores ejemplos hasta ahora conocidos de esta asociación, en los santuarios de la diosa Coventina y el dios Nodens en Sidney. Con bastante probabilidad santuarios curativos tal como parecen indicar los instrumentos quirúrgicos descubiertos en los alrededores del templo. Parece deducirse de la iconografía votiva que la fuente sagrada, origen del templo, poseía virtudes contra la esterilidad. Pues bien, en este santuario se han descubierto numerosos perros de carácter votivo. El mejor figurado, según Jenkins, un lebrel (10). Hasta hace muy poco tiempo, conviene agregar, y en un lugar cántabro tan diluido de su pasado celta como puede ser Torrelavega, existía no ha muchos años una concurrida fuente próxima al cruce de Quebrantada con atribuidas y, al parecer, probadas virtudes curativas contra la esterilidad. La fuente fue infaustamente tapiada al elevarse el nivel de la carretera a Reinosa, a cuya vera se encontraba. La relación de significado de la diosa Coventina, diosa salutífera, a través de los ex-votos de su santuario parece confirmarse (11), y junto a ésta, la representación ¿asociada , ¿consecuentemente sanitaria?, de nuestro fiel cánido.

Sabemos, entonces, que el perro se ofrece como voto sustitutorio por el oferente a cambio de su propia vida salvada por la intervención salutífera de las divinidades del balneario. En otros santuarios británicos de pasado salutífero más próximo que el Coventino se sabe todavía que el perro se ofrece como voto en caso de enfermedad, aun cuando ya no se sepa del todo la explicación del porqué se hace así (12).

Si proseguimos este curioso itinerario de los lugares de veneración canina, hallaremos, en el otro extremo del mundo antiguo de los indoeuropeos occidentales, que un Dios curativo-sanador, el más importante de la mitología, es también una divinidad relacionada con el perro. Nos referimos, claro es, al personaje divinizado de Asclepios o Esculapio (13). La relación de Asclepios con el perro, y esta observación nos interesa para el rol del perro en el cuento anterior (14), no está fundamentada, al menos no primordialmente, en la actividad cinegética, sino en el episodio, sacralizado, del descubrimiento del jovencísimo Dios en la montaña boscosa (15). Recordemos que las fuentes literarias, según la versión de la leyenda que nos ofrece Pausanias (16), presentan al perro como fiel guardián de Asclepios niño, criado «a escondidas» y expósito en la montaña alimentado por una cabra, animal obviamente relacionado con tercera función. Sin

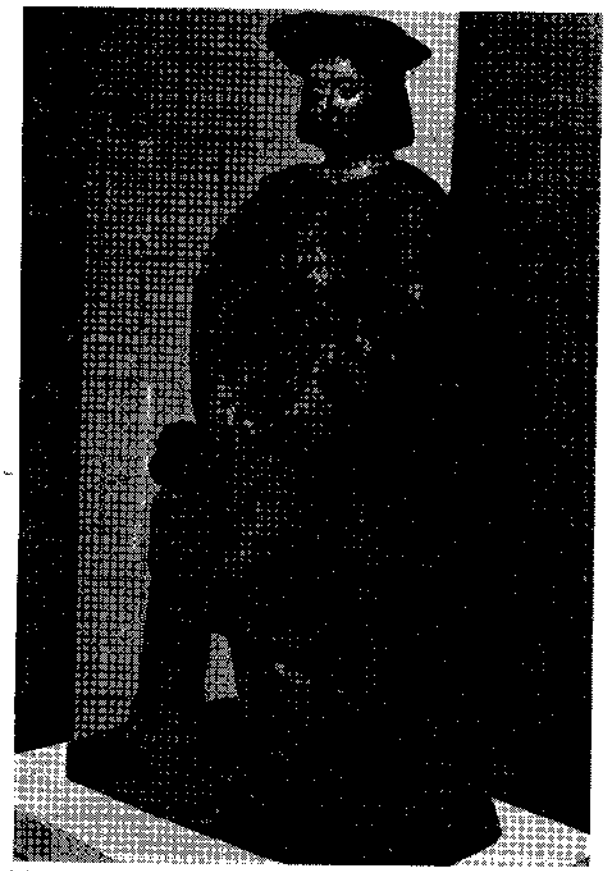


Figura de San Roque con el perro votivo a los pies (Santillana del Mar. Museo Diocesano). Obsérvese la rodilla descubierta del Santo mostrando la llaga

embargo, aun cuando la variante no sea de gran importancia a nuestro objetivo, en otras versiones sería una perra el animal nutricio de su infancia (17).

Así, pues, admitimos que el perro de Asclepios no es un animal de caza, aun cuando es posible que Asclepios se haya instalado en Epidauro dentro del más antiguo reino de un dios cazador, Apolo Malcatas, y que tal vez éste, como cazador, *también* fuese acompañado de un perro. Mas la personalidad de Apolo Malcatas no puede transmutarse en la de Asclepios ni explicar significativos detalles de la leyenda de este último según las referencias de Pausanias; a saber, quienes descubren al joven Asclepios son pastores y no cazadores, el animal nutriente es una cabra y no una perra, y no puede pensarse que un observador de «lo antiguo» tan fiel como Pausanias haya trabucado un dato tan importante. Pudiera ocurrir, como opina Farnell, que Asclepios sea un personaje local, médico que existió realmente y fue heroicizado antes ya de su muerte, y después de ella, divinizado por sus famosos hechos (18).

Pero ¿y si tal vez se trata de una divinidad ctónica cuyo carácter subterráneo se ha ido lentamente difuminando para no ser reconocible finalmente sino por algunos, muy pocos, ritos, tal como opina fundadamente Robert? (19). Pues se comprueba, en efecto, que las divinidades ctónicas tienen repetida conexión con el perro. Así tendríamos todas las variedades de «diosa-madre», incluida Artemisa, en cuyo caso el perro se justifica como animal de caza (20). Tenemos a Hécate y tenemos a Hermes (21) y a sus equivalentes latinos. Tenemos también al perro de los infiernos, el de los muertos, el de los banquetes funerarios (22) y, finalmente, el perro de Asclepios si éste, en efecto, es una divinidad ctónica, lo cual explicaría el aspecto críptico —inaccesible al pueblo— de mal presagio que, a temporadas, arrastraría el ululante cánido (23). Sin embargo, la mente popular seguirá asociando a la imagen tradicional del perro la virtud curativa de sus lametazos y, en general, de su presencia, lo cual ha sido fomentado o tolerado por los sacerdotes de Asclepios, que no querían en modo alguno ni enemistarse ni oponerse a la tendencia del pueblo a la veneración de la actividad curatriz del perro asclepeides.

Obviamente la adscripción del perro a una divinidad curativa de la importancia de Asclepios refuerza su conexión simbólica con la tercera función (producción-reproducción-bienestar) como «algo-más-que» guardián de ganado y justifica, aún con mayor colorido, la tenacidad del viejo pasiego en la defensa de la titularidad de dominio del can a su persona.

Existe aún otra adscripción no menos interesante para nuestro propósito de explicarnos la importancia del perro para los rústicos pasiegos del cuento, y es la asociación de nuestro sorprendente cánido con divinidades femeninas de fuentes, algunas emparentadas con el mundo grecorromano, pero otras, originales celtas, como ha demostrado Thévenot (24). Estas diosas relacionadas con la fecundidad y, por tanto, con la tercera función, suelen representarse con el perro junto a su *sedia,* o bien sobre sus rodillas, como en el caso, arquetípico, de la diosa *Sirona,* la cual sustenta, hierática, un perrillo en el regazo, según la conocida imagen del Santuario de Hoch-eides (25), compartido con Apolo, dios ambivalente, como puede verse de segunda y tercera función (26).

Así, entonces, vemos al perro acompañando a divinidades protectoras de las buenas cosechas y de los frutos de la tierra. Tal vez por eso Jenkins (27) se pregunta si nuestro polifacético animal no representaría la fecundidad de los rebaños, hipótesis que acreditaría aún más los redoblados motivos del empeño de ambos pasiegos en adscribirse, como dueños, las virtudes del animal doméstico símbolo, entre otras gratuidades, de la fecundidad de sus, sin duda, ante-preferidos a la hija en ambos coherentes rústicos, ganados.

Así, los pasiegos del cuento conocían, por transmisión ancestral, estas virtudes «positivas» del perro, como sanador, como guardián de los rebaños y como protector de su fecundidad, ignorando o eludiendo —a diferencia de las clases más cultas— el primitivo carácter ctónico del animal o quizá asumiéndolo y estimándolo como fiel compañero también en el transmundo, tal como el inquisidor cántabro Corro —que algo sobrentendería del conjunto del tema— para hacerse acompañar, en su túmulo de la iglesia de San Vicente de la Barquera —en cuya portada oeste los canteros medievales aún grabaron el emblema de guerra de los cántabros (28)—, por el prestigioso objeto, en principio inexplicable, del empeñado afán posesorio de nuestros dos pasiegos y motivo de nuestros dos correspondientes artículos glosadores del mismo y de las razones —tanto «racionales» como «inconscientes»— de aquél (29).

¿Nos extraña ahora la tenacidad del viejo pasiego por retener al fiel guardián del *oixos* aun a costa de la felicidad de su hija? ¡Cuán doloroso desprenderse del oscuro y remoto pero aún vigente —en la historieta y en quienes la transmitían hasta hace poquísimos años— símbolo de tantas facultades preciosas y preciadas! La salud, la fecundidad, la seguridad, quizá la compañía en el tránsito hacia el en cualquier caso temido Hades. Todo ello y más representa para el viejo pasiego, pero último heredero de innumerables generaciones de indoeuropeos, y también para su presunto yerno, la posesión personal, incompartible, de este semi-animado «animal» tan singularizado en su relación simbiótica con el hombre, apreciado en alguna de sus culturas, temido o menospreciado en otras; en nuestro caso —glosado en estos dos artículos que aquí concluyen—, como ya hemos visto, antepuesto a cualquiera de los bienes propios de tercera función —probablemente porque simboliza *todos* para los rústicos del Pas— y expresión viva para el terco pastor-campesino, primordialmente caracterizado como dueño de ganado, de su preeminencia en el fundo y en la casa troncal —por humilde que ésta sea— y de su presencia —no gravosa por carencia de salud— en ella. Ahora comenzamos —tan sólo comenzamos— a desvelar la profunda tensión espiritual-funcional, según el ya clásico modelo trazado por G. Dumézil, que brota del relato por fortuna transmitido oralmente y con cadencias imposibles de reflejar en su transcripción impresa —¡oh la distinción luhaniana entre medios de transmisión fríos y cálidos!— justo hasta nosotros (30)

---

(1) Vid. mi artículo: "La conformación trifuncional de la sociedad indoeuropea vista desde un ancestral cuento pasiego", en *Revista de Folklore*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, n.° 48, Valladolid, 1984, págs. 197 y ss.

(2) *Ibíd.*, especialmente notas 11, 12, 13 y 14, págs. 201-202.

(3) Siguiendo las huellas de Eli Edward BURRISS: *The place of the dog in superstition as revealed in Latin litterature*, en Class. Phil. XXX, 1935, págs. 34-42.

(4) Así, por ejemplo, PLINIUS: *Naturalis Historia* XXIX, 100: "Est vermiculus in lingua canum, qui vocatur a Graecis lytta... Idem ter igni circumlatus datur morsis a tabioso ne rabidi fiant."

(5) A. ERNOUT: *Pline l'Ancien. Histoire Naturelle, livre* XXX. Paris, Belles Lettres, 1963, pág. 10.

(6) ERNOUT, *ibíd.* Agregaríamos por nuestra cuenta cómo se pueden reconocer, siguiendo a Plinio, muchas acreditadas recetas de curanderos de aldea hasta fines del siglo pasado como mínimo o primeros lustros del presente. En los relatos costumbristas la figura de la hechicera —la Rámila perediana y tantas otras— o del curandero —recuérdese "El tigre Juan", de Pérez de Ayala— son imprescindibles. También la pervivencia en la medicina medieval de este carácter paradójico de lo curativo, paralelo al *lucus a non lucendo* no menos paradójico, que traducido a la medicación se expresaría con el correspondiente no menos paradójico "cura porque duele", o porque amarga o porque repugna, no a pesar de ello. Hasta bien pasada la mitad de nuestro siglo es notoria la reverencia mostrada por el pueblo hacia las medicinas de mal aspecto o mal sabor como características garantes de eficacia curadora. Último reflejo de eset *tic* el respeto casi totémico de las familias de clase media por el aceite de bacalao y los purgantes viscosos de espantoso sabor.

El origen de tal veneración hacia lo doloroso o repugnante puede provenir del menosprecio con que algunos magos, representantes de primera función entre las gentes indoeuropeas conquistadoras, considerasen a los sometidos no *ide.* conformantes de un cuarto estamento, extrapolados de la trifuncionalidad de la sociedad indoeuropea vencedora como un grupo plebeyo —no popular— adscrito a las tareas "más bajas" de tercera función, configurados como casta archiinferior —tal que la casta inferior de la India o, en menor medida, los ilotas de Laconia— que les indujeran a imbuirles de lo que para ellos mismos eran únicamente piadosas (o prestigiantes en cuanto dueños de la *Maia*) patrañas. Sería de cuantificar el hondo distanciamiento y desprecio de la casta de magos hacia la plebe a través del examen de fórmulas curativas conscientemente inútiles y además dolorosas o repugnantes para el, nunca mejor dicho, paciente. Recordemos que sólo a partir del primer tercio de este siglo es cuando la medicina se ha, como ciencia incluso, liberado con claridad del costoso prejuicio, ya percibido por Hipócrates, del dolor expiatorio, de la enfermedad considerada como castigo por transgresión de un tabú, y clasificado el alivio del dolor como tarea tan paralelamente prioritaria de su misión como la de curar. Dado que en Hipócrates está clara la idea del médico como aliviador, en todo caso, del dolor es inducible que la contradicción de la medicación como incremento del dolor no era creída por los magos de primera función, que sin embargo inculcaban tal respetuoso ítem a la plebe.

(7) Según R. PARIS: *Un temple célitique et gallo-romain en fôret de Chatillon-sur-Seine (Cote-d'Or). Aperçu des premièers decouvertes au fanum du Tremblois*, en RAE, XI, 1960, págs. 164-175, los dedicantes portan como atributos manzanas, pájaros y perros.

(8) Cfr. E. THEVENOT: *Le dieu-cavalier, Mithra et Apollon; leurs affinités dans les cultes gallo-romains*, en "Nouvelle Clio", 1950, II, págs. 602-633.

(9) Cfr. G. DUMEZIL: *L'ideologie tripartie des Indo-europens.* Latomus, Bruxelles (Berchem), 1958, págs. 34 y ss., así como la nota 5, junto con el texto que complementa, de mi trabajo antecitado *La conformación trifuncional...* Apolo vendría a resucitar en este caso el equivalente de Varuna como dios de primera función representando la faz terrible de la potestad, el mantenimiento de la ley y el castigo de los transgresores. Considero sumamente significativa esta al menos aparente equivalencia entre Apolo, el dios flechador, y el guerrero Varuna, lo que apunta al carácter inflexible del cumplimiento de la ley, cumplimiento garantizado, es decir, *sancionado* por un representante de primera función proveniente —y con profundas raíces en ella— de la segunda. A más de lo dicho en la nota 5 y texto correspondiente de mi antedicho trabajo véase lo investigado en mi conferencia: *Sobre el concepto y origen de la voz Sanción. El derecho de los Arios y el imperio de los Rojos.* Córdoba, Luque, 1981.

(10) F. JENKINS: *The role of the dog in Romano-Gaulish religion*, en "Latomus", XVI, 1957, 1, págs. 60-76. Véase la bibliografía ofrecida sobre el tema por Jenkins, esclarecedora para entender este curioso papel que juega el perro en una gran parte o tal vez en toda la sociedad indoeuropea. El pasiego del cuento, sin teorizar sobre ello, así lo con-sabía.

(11) *Ibid.* Couentina, o Conuentina, o Cohuetene, según

precisa José María BLAZQUEZ *(Diccionario de las Religiones Prerromanas de Hispania,* Ed. Istmo, Madrid, 1975, págs. 55-56, *passim)* es la ninfa de una fuente salutífera de Procolitia, estación del *Vallum Hadriani* en Britannia. Sostiene L. Monteagudo que la presencia de una ninfa británica en tierras galaicas se debe al trasiego de soldados de la Legio VII *Gémina* de Hispania a Britannia. A una legua del balneario de aguas sulfurosas de Guitiriz apareció una inscripción. La frase de la inscripción, según Lambrinus, acredita el carácter chtónico y profético de la diosa, como en *Ataecina* y en *Endouelico.* El oráculo vendría dado por la indicación a las aguas medicinales y a su aprovechamiento. En Galicia el nombre de la ninfa aparece como *Coniuentena.* Blázquez destaca el carácter provincial de la deidad y su segura adscripción a zonas habitadas por celtas, incluso llega a precisar el territorio de los *Brigantes,* tanto de Galicia (topon. *Brigantium)* como de Britannia, concretizando así los santuarios cultuales de la ninfa y su correspondencia tribal y gentilicia.

(12) *Ibid.* En el pueblo cántabro de Torres, junto al río Besaya, existió, hasta hace muy pocos años, una capillita hoy inconcebiblemente formando parte de un garage, dedicada a San Roque representado junto con su inseparable perro salutífero. Capillita cerrada por verjas a través de las cuales se arrojaban monedas como ofrenda encaminada a lograr o agradecer curaciones tanto de personas como de animales domésticos tan caros a los campesinos, a más claro está de su patronazgo tradicional contra pestes y epidemias. A pocos metros de la capilla existía y existe una fuente muy afamada llamada justamente de San Roque. La relación entre la fuente salutífera y el perro sanador no puede aparecer con más claridad. No menos claro el pasado céltico de Cantabria. También parece evidente de qué Dios pagano ha heredado San Roque el perro sanador. (Vid. sobre esta relación Charles CAHIER: *Caracteristiques des saints dans l'art populaire.* Roed. Brusclas, 1966, págs. 214-229. También para Santa Quiteria o San Hubertus o San Vito.)

Sin salir de los alrededores de Torrelavega, dentro del viejo valle de Camesa, nombre tan céltico como un sin número de pervivencias ancestrales en la conducta cotidiana de sus habitantes, en la villa de Cartes (Kárten > Gárten = el jardín, el vergel) cabe el Besaya también, donde aún pervive una encina sagrada bajo cuyas ramas transcurren todos los habitantes de la villa que marchan a su última morada, existe una capilla dedicada a San Roque cuya novena se celebraba con devoción unánime popular y aun se celebra. Es fama en toda la comarca cómo en la terrible gripe del año 1917 Cartes y su contorno no fueron, o apenas, afectados por la misma, lo cual redobló la devoción al Santo y a su animal atributivo. En la novena que a nuestro Santo se celebraba con total asistencia del pueblo se cantaban, y se cantan, unas coplas cuya primera estrofa dice así:

Pues médico eres divino
con prodigios y señales,
líbranos de peste y males
Roque Santo, peregrino.

(13) Asclepios es desde luego un dios ctonio, al menos en sus orígenes, y como tal relacionado con el topo y la serpiente —animal subterráneo y sabio—, que aparece enroscada en su bastón en manera apreciablemente similar a la que los campesinos de la zona oriental de Cantabria producen —o re-producen— engastando velortos en troncos para corformar las peculiares garrotas de volutas tan conocidas en las romerías de los pueblos. Como dios sanador, Asclepios ha llegado a su cima al resucitar muertos, a más de curar a los vivos, lo que provocará el despoblamiento progresivo del misterioso Hades con alarma justificada de "el Rico", es decir, Plutón. Ante la amenaza que supone para los dioses la posible inmortalidad de los humanos, Zeus aniquilará con su rayo al demiurgo bienhechor. Pindaro aprovechará el acontecimiento para moralizar sobre los motivos jupiterinos y sobre la desmesurada ambición —sobrehumana, naturalmente— que arrastrará a la ruina a los mortales, de intentar ser dioses.

Así Asclepios, primero héroe magnificado por el martirio jupiterino que le aureola para siempre a los ojos de los mortales, será, a partir del siglo V, un dios al cual se concederá la veneración que su trayectoria terrenal provoca. En el santuario de Epidauro es un dios curador que no sólo actúa taumatúrgicamente a través de curaciones milagrosas y repentinas sino por la prescripción de "tratamientos" prolongados, con inclusión de curas de sueño, recomendaciones relajantes, etc. (vid. HERZOG, R.: *Die Wunderheilungen von Epidauros.* Leipzig, 1931 (*Philologus,* Supplement, bd. 22, hert 3). Como puede verse los internistas postmodernos pueden elegir un excelente predecesor.

(14) Conviene precisar si el cariño totémico que el viejo pasiego del cuento referido siente por el perro proviene de su relación con el ganado —como guardián— y con la caza —como ojeador— o posee, además, las virtudes mágicas curativas anexas a los cultos célticos que hemos reseñado, virtudes consabidas presuntamente para el viejo dueño y también para el joven que ha fijado su suerte en su posesión.

(15) Para Charles PICCARD el perro no cualifica a Esculapio como cazador, más bien se relacionaría con el descubrimiento del joven dios en la montaña (*Manuel d'archeologie grecque. La sculpture,* III, *Periode classique, IV siècle, 1.ª partie.* París, 1948, pág. 216. Para Fernand ROBERT (*Epidaure.* París, 1935, pág. 30) por el contrario, Artemisa, cazadora, hermana de Apolo, sería quizá la curatriz, y Asclepios, para el caso que nos ocupa, rememoraría las enseñanzas cinegéticas del centauro Quiron, del cual es notorio discípulo. Conviene aclarar a este respecto que el buen centauro no es sólo maestro en cinegética sino también en otras artes como el conocimiento de los simples por ejemplo, consecuentemente de las artes curativas y la farmacopea.

(16) II, 26, 4. Recuérdese la tradicional versión que Pausanias da de la leyenda: "...Apenas el niño hubo sido abandonado le dio leche una de las cabras que pacían por la montaña y fue custodiado por el perro guardián del rebaño". (Vid. en *Historiadores griegos,* trad. y notas de F. de Samaranch y otros, Aguilar, Madrid, 1969, págs. 150-151.)

(17) Por ejemplo, TERTULLIANUS: *Ad Nationes,* II, 14. LACTANTIUS: *Divinae Institutiones,* I, 10, 2.

(18) L. R. FARNELL: *Greek hero cults and ideas of immortality.* Oxford, 1921, vid. págs. 235 y ss.

(19) F. ROBERT: Thymélè, *Recherches sur la signification et la destination des monuments circulaires dans l'architecture de la Grèce* (Bibl. des écoles françaises d'Athenes et de Rome. París, 1939).

(20) Vid. Herbert SCHOLZ: *Der Hund in der griechisch-romischen Magie und Religion.* Berlín, 1937, págs. 45-46.

(21) H. SCHOLZ, *op. cit.,* págs. 40-43 y 50-51.

(22) SCHOLZ, *ibíd.,* págs. 31-36.

(23) Por ejemplo HORATIUS: *Odas,* III, 27, 2, le apostrofa como "praegnans canis". El perro es *omen,* amenazador, "ominoso", para los impíos.

(24) Vid. E. THEVENOT: *Le culte des dèeses-meres á la station gallo-romaine des Bolards,* en R. A. D., 2, 1951, págs. 16-18.

(25) Vid. W. DEHN: *Ein Quellheiligtum des Apollo und der Sirona bei Hoch-eides,* en *Germania,* 25, 1941, págs. 104 y ss. (para imagen, Taf. XVI, n.° 10).

(26) Como para otros casos hemos visto su ambivalencia para segunda y primera. Dumézil ha explicado, y aquí no podemos detenernos sobre ello, la transmigración funcional de algunos dioses y su pertenencia originaria a clases funcionales de las que por diversas circunstancias de ambientación o interpretación, o de interpretación y ambientación, han emigrado.

Cabe preguntarse en relación con la exégesis del nombre Sirona sobre las habilidades quirúrgicas del centauro Quiron, "hábil con los dedos" —*xirós*— y si tal vez Sirona sea una obvia derivación de Zirona, femenino de Sirus, Zirus, Kirus; así Kirona, Zirona, Sirona sería un femenino correspondiente a

Kiron, Ziron, Siron. Así encontraríamos, una vez más, la raíz de un nombre tan característicamente indoeuropeo como Kíros, Zíros.

(27) F. JENKINS: *The role of the dog in Romano-Gaulish religion*, op. cit., pág. 65.

(28) No se olvide que San Vicente es heredero de la gloria cristianizada del dios celta *Lug* de cuyo ámbito toma los dos emblemáticos cuervos junto al recuerdo de su valiente martirio. No en vano el actual cabo de San Vicente *(Akron Akrotérion)* fue promontorio sacro dedicado al dios Lug, luc, lo mismo que el situado extramuros de la Córdoba romana sobre el río Betis, más tarde dedicado al santo martirizado en Valencia y sobre cuya ara se construiría, sobre una edificación tardoromana, la basílica visigoda mucho más tarde dedicada por Abderramán I a mezquita. La relativa abundancia de topónimos donde se alude al dios Luc (Luke, Lukena) junto con esta significativa advocación a San Vicente nos lleva a conjeturar la posible traducción del corónimo *Landa-lukea* como, literalmente, "tierra (landa) de Luc (luc-e-a)".

(29) Razones paralelas a las que impelían a los marineros de los viejos pataches cántabros —poseemos testimonios de escritores costumbristas, Pereda incluido, hasta bien entrado nuestro siglo— a embarcar en sus frágiles naves un perrillo de aguas, de tipo parecido al reflejado en la iconografía asclepíada y en la de nuestro San Roque, como amuleto sin duda contra los peligros abisales, contra catástrofes "cósmicas" como la tempestad tan homologable, en sus efectos catastróficos colectivos, a las epidemias que el can, como animal emblemático de su patrón y acompañando a éste, previenen.

(30) Considero que con estas mis dos contribuciones sobre los pasiegos y su veneración —a tenor del cuento— por *el pirriu* concurra a zanjar la cuestión de los orígenes de los habitantes de Montes de Pas que no tenía por qué ocultar algo mucho más nebuloso o mágico o disímil a la de los demás cántabros. Es decir, que son indoeuropeos. Constatamos con satisfacción cómo la evidencia por fin se impone, e incluso los parvos residuos del *cliché* decimonónico, a los cuales era ajeno lo evidente, desisten ya de difundir —pues probarlo nunca lo intentaron— otro origen distinto que el patente indoeuropeo a nuestros compatriotas aún invocantes del dios celta Brenan, los célticos pasiegos.

EL TRAJE DE "CHURRA", Campaspero (Valladolid)

Oroncio Javier García Campo

Desde que el hombre, hace miles de años, se irguió sobre sus piernas, su mayor preocupación, junto con la de alimentarse, ha sido la de cubrir su cuerpo, y no solamente para defenderse de los rigores del clima, sino también por razones de jerarquía, estética, coquetería, etc.

Hoy nos es imposible distinguir la nacionalidad, jerarquía o clase social de una persona por sus ropas, pues exactamente igual viste un americano que un ruso, el jefe del estado que un obrero, un catedrático de universidad que el último de sus alumnos. Hasta hace muy pocos años esto no era así, pues como todos sabemos no sólo era diferente la forma de vestirse en unas naciones que en otras, sino que dentro de la misma región y de la misma comarca había diferencia entre unas poblaciones y otras; a parte de las existentes entre las distintas clases sociales, jerarquías, profesiones, etc.

El saber vestirse adecuadamente es un arte, y una de las artes más nobles, pues no es un arte de ficción sino real, y como la misma persona, única y diferente en cada caso. Esto es un hecho cultural al que se le ha dado muy poca importancia. Mientras a otros aspectos de la vida del hombre se le han dedicado infinidad de publicaciones, sobre este tema apenas si existen unas pocas y aún así casi todas ellas tratan el tema de una forma muy superficial, limitándose, la mayoría de ellas, a exponer dibujos y cuadros antiguos sin profundizar para nada en el tema, por lo que prácticamente no se saca nada provechoso de ellas.

También resulta extraño que los estudiosos del folklore no hayan investigado más a fondo sobre este tema, que prácticamente se halla inédito y que para el folklorista puede tener tanta importancia como la pueda tener la danza, la música o la gastronomía.

Después de hacer todas estas consideraciones he pensado aportar un pequeño granito de arena, pues desde hace bastante tiempo llevo madurando la idea de escribir algo sobre el traje típico de mi pueblo. Esta idea, a la vez que me obsesionaba, me daba un gran miedo el abordarla, hasta que una charla sostenida con Joaquín Díaz me decidió.

Soy profesional del vestido, hijo de sastre y modista, llevo toda mi vida dedicado a esta profesión y conozco la técnica de este arte. Esto me hace ver la gran dificultad que encierra el escribir algo que sea útil, claro y, sobre todo, veraz.

No quisiera caer en el error que se comete muchas veces de intentar describir o, peor aún, confeccionar trajes regionales, e incluso de época, basándose únicamente en grabados o cuadros antiguos. Los que esto hacen no reparan en que el pintor o dibujante que realizó estas obras era un artista plástico y no un profesional del vestido y, por ello, en los cuadros o dibujos plasmó lo que, a su sensibilidad de artista, más le llamó la atención en el momento de realizar la obra, resaltando, en unos casos, e ignorando en otros, detalles que no sólo son capitales para la fiel reproducción de estas prendas, sino que, además, muchos de ellos son auténticos símbolos que representan edad, estado civil, profesión, clase social, jerarquía...

Figura 1.—(Mujer vestida de Churra)

Si queremos que estos trajes no se pierdan hay que intentar reproducirlos copiando los antiguos con toda exactitud, pues todo lo que sea suprimir detalles o añadir otros nuevos es desvirtuarlos y si admitimos que esto se puede hacer, acabaremos convirtiéndolos en un modelo más de cualquier tienda de modas.

Lo más seguro para no caer en errores es buscar los trajes antiguos que, aunque inservibles para el uso, aún se conservan en muchas casas como recuerdo de familia, investigar sobre su antigüedad, usos, significados, comprobar la clase de los tejidos, adornos y hasta el más mínimo detalle de su corte y confección. Solamente en el caso de que no sea posible encontrar alguna de las prendas, porque materialmente no exista, podemos recurrir a alguna fotografía antigua, que siempre refleja la realidad mejor que la pintura o el dibujo. Aún así no podemos asegurar que la prenda realizada por este segundo método sea igual que la auténtica.

No faltará quien objete a todo esto que el corte y la confección son fáciles de repetir, pero que los tejidos y adornos ya no es posible encontrarlos iguales. Los que esto piensan están muy equivocados, pues, aunque parezca mentira, aún siguen haciéndose tejidos prácticamente iguales a los de hace un siglo. Lo que ocurre es que estos tejidos se usan para confeccionar prendas muy distintas. En cuanto a los adornos ocurre lo mismo.

Hablando con Joaquín Díaz sobre este tema comentábamos que es una pena que mientras en otras regiones la gente acude a las fiestas ataviada con el traje típico, en Castilla, y concretamiente en Valladolid, no es así. Unicamente algunos grupos de baile folklórico intentan buscar algo que represente a la provincia de Valladolid. Me decía Joaquín que varios de estos grupos le habían consultado sobre el tema y que no había podido darles ninguna contestación positiva pues no habían conseguido encontrar nada que fuera representativo de toda la provincia. Después de estudiarlo llegamos a la conclusión de que el traje típico de la provincia de Valladolid, como tal, no existe. Esto no quiere decir que en la provincia de Valladolid no haya trajes típicos de gran riqueza, sino todo lo contrario, pues es una de las que más variedad de trajes típicos tiene, ya que al estar conformada por varias comarcas naturales, que hasta hace pocos años tenían muy poco en común unas con otras, cada una tiene sus características propias que van desde el traje más sencillo y pobre, al más lujoso y rico. Lo triste es que la mayoría de los grupos de danzas, de que hablábamos antes, unas veces por ignorancia y otras por comodidad de las personas que los dirigen, al no querer molestarse, han elegido casi siempre el más sencillo, modesto y pobre de todos.

En la conversación que tuve con Joaquín él me animó a hacer algo sobre el traje típico de mi pueblo, Campaspero. Intentaré describirlo de la forma más clara y sencilla que me sea posible.

Campaspero está situado en el centro de una de las comarcas de Valladolid, ésta es «LA CHURRERIA». Está situada al sureste de la provincia, en una meseta completamente llana, de unos veinte kilómetros de diámetro, que forman los llamados Altos de la Mula, a la que pertenecen, además de Campaspero otra docena de pueblos que están situados en las laderas de esta meseta. La mitad de estos pueblos pertenecen a la provincia de Segovia y la otra mitad al igual que Campaspero, a la de Valladolid.

El traje típico de esta comarca es el de «CHURRA». Es, sin duda alguna, no sólo uno de los más bonitos y ricos de toda la provincia, sino de toda España. Algunas de las distintas prendas de este traje tienen un cierto parecido con las del traje segoviano, ya que esta comarca perteneció hasta hace pocos años toda a Segovia. No obstante, hay diferencias apreciables entre uno y otro.

El traje de Churra era usado únicamente por los labradores, mientras que las personas que no pertenecían a esta profesión usaban los vestidos corrientes de la época.

El vestido femenino se compone de las siguientes prendas:

— Interiores: Camisa, justillo (corsé), enaguas, pantalón (pololo) y refajo.

— De falda: Manteo (liso o de tiranas) y delantal.

— De abrigo: Basquiña, toquilla y mantón.

— De cabeza: Lazo para el moño, pañuelo y mantilla de tronco.

— Medias, zapatos y botas, bolso bajero y lazos para la cintura.

Además de estas prendas, hay otras de menor importancia como ligas, cintillos, etc.

Estas prendas alternaban unas con otras según la ocasión (trabajo, fiesta, ceremonia religiosa) o según la época del año. Con lo que en realidad no es un traje, sino varios, los que se forman con todas ellas.

Las joyas son: pendientes de plata, collares

de perlas, relicarios y crucifijos de plata con cadenas del mismo metal.

Como vemos, hay una gran variedad de prendas, pero lo verdaderamente extraordinario es el valor de algunas de ellas.

El vestido masculino consta de las siguientes prendas:

— Interiores: Camisa y calzoncillos.

— De cuerpo: Chaleco, chaqueta, faja, bragas y pantalón.

— De abrigo: Capa y tapabocas.

— De cabeza: Pañuelo y sombrero.

— Medias, calcetines, peales, botas y albarcas.

Este traje es de una gran sobriedad, formando un gran contraste con el femenino.

A las niñas se les vestía igual que a las mujeres. Los niños, hasta los cinco años, también llevaban manteo y demás prendas fameninas; a partir de esta edad se les vestía como a los hombres.

Varias de estas prendas: manteos, basquiñas, enaguas, camisas, capas, tapabocas, faja, . . .eran totalmente autóctonas, pues la materia prima (lino y lana) se producía en el pueblo, incluso la rubia para teñirlo, y el proceso de elaboración (hilado, tejido y confección) lo efectuaban artesanos de Campaspero (hilanderas, tejedores, sastres y modistas). También había en el pueblo grandes zapateros.

Algunas de estas prendas aún se conservan perfectamente, y en gran cantidad, éstas son: enaguas, manteos y delantales. De otras existen muy pocas, tales como: armillas, chalecos, chambras, jubones, refajos, basquiñas, mantillas. . . Y algunas, prácticamente, han desaparecido, como el dengue o los zapatos y las botas, conservándose de ellos sólo algunas fotografías. Pero lo que resulta más difícil de encontrar son las prendas masculinas; después de un gran trabajo de búsqueda se ha podido reunir un traje: chaqueta, chaleco, pantalón, capa y la pechera y los puños de una camisa, y aunque cada prenda es de distinta procedencia, todas juntas forman un traje completo. Lo que no ha sido posible encontrar son bragas, pues esta prenda hace ya muchos años que dejó de usarse y no se conserva ninguna. No obstante yo hace años vi alguna y sé cómo eran y cómo estaban hechas.

Casi todas estas prendas fueron realizadas hace más de un siglo y aún hay personas que usan algunas de ellas, por ejemplo el refajo y el manteo.

La forma de conocer la antigüedad de las prendas es muy simple, las que fueron confeccionadas con anterioridad a 1880 tienen todas sus costuras cosidas a mano, mientras que las hechas con posterioridad a esta fecha llevan las costuras exteriores cosidas a máquina y las interiores a mano. La razón de ello es que más o menos alrededor de ese año se introdujeron en el pueblo las primeras máquinas de coser. Con anterioridad a esa fecha es poco probable que hubiera variaciones en las prendas y lo más seguro es que tanto la técnica de confección como las formas y el corte no hayan cambiado durante muchos años. Este razonamiento se apoya en lo siguiente: hasta la introducción de la máquina de coser los sastres y modistas trabajaban a jornal en las casas de los clientes y, normalmente, copiaban prendas antiguas pertenecientes a la familia para la que, en cada caso, trabajaban. Con la llegada de la máquina, estos artesanos pusieron su propio taller, introduciendo nuevas técnicas, no sólo de costura, sino también de corte; con ello las prendas se fueron modernizando y perdieron sus formas tradicionales. Este es un fenómeno general en la mayoría de los pueblos pequeños, al que Campaspero no fue ajeno. Lo raro es que esta modernización es mucho más acusada en las prendas masculinas que en las femeninas, ya que éstas apenas han tenido cambios notables hasta bien entrado este siglo. La única razón de esto es que la confección de las prendas femeninas siempre estuvo muy poco profesionalizada y siguió haciéndose en las casas hasta no hace muchos años.

Para que los lectores tengan una mejor idea de cómo son estas prendas, trataré de hacer una pequeña descripción de las más importantes.

PRENDAS FEMENINAS

MANTEO

De todas las prendas femeninas el mateo es la más importante, variada y rica. Hay varias clases de manteos, desde el de gala al de trabajo. La forma del corte y la confección es la misma en todos ellos, pero hay una gran variación en los colores y sobre todo en los adornos. Los colores son: negro, azul, rojo, amarillo, morado. . ., con variedad de tonos en cada color.

El de diario o trabajo es de jerga, un paño de lana hilado y tejido a mano y tintado con rubia u otros tintes naturales, no lleva ningún

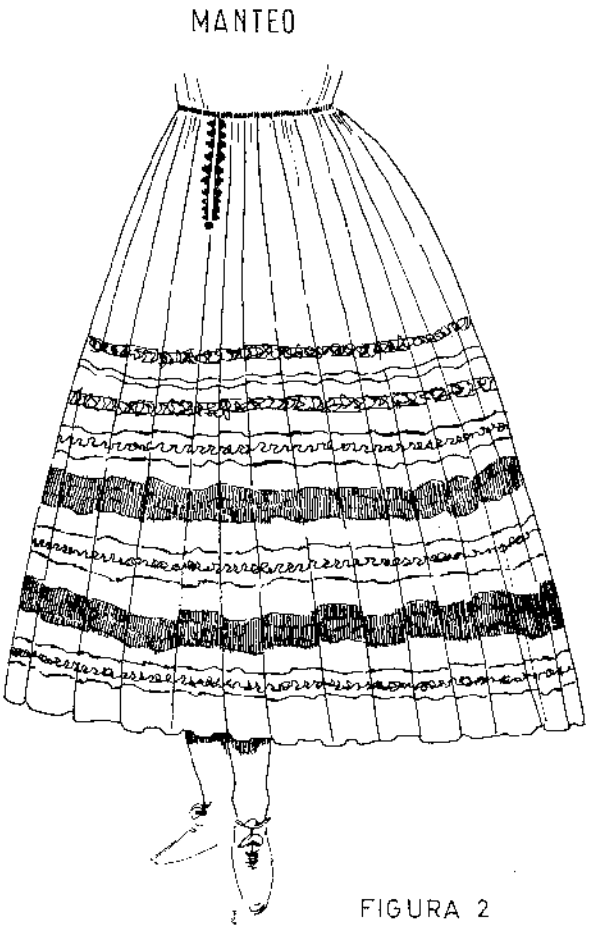


FIGURA 2

adorno. El dominguero es también de jerga adornado con una tirana de terciopelo. El de las fiestas menores es de estameña, también de lana hilada y tejida a mano, va adornado con tirana de terciopelo, dos trenzados de plata u oro y dos de abalorios. Por último está el de las fiestas mayores o de gala, éste es de pañete de Béjar, hay algunos azules, pero la mayoría de ellos son rojos. Llevan dos tiranas de terciopelo negro adornadas con bordados o lentejuelas de oro, o ambas cosas a la vez (las tiranas son rectas o formando castañetas), de seis a diez trenzados de plata u oro y otros tantos engarces de abalorios de azabache negros o de colores, según el color del manteo. El primero de estos adornos está colocado a diez centímetros del bajo y los siguientes, alternándose unos con otros con una separación de dos a cinco centímetros, cubren toda la falda.

El adorno de las lentejuelas es una de las cosas que lo diferencian del manteo segoviano.

Debajo de este manteo solían ponerse varios de los de jerga superpuestos unos sobre otros. Cuentan que había algunas mozas que llevaban al baile hasta catorce manteos; hay que tener en cuenta que cada uno pesa de dos a tres kilos y que pasaban toda la tarde bailando jotas.

Corte y forma del manteo

El largo es desde la cintura hasta el tobillo, tiene cinco varas de vuelo (más de cuatro metros) que va recogido en la cintura con pliegues dirigidos hacia el centro de la espalda; en la parte delantera sólo lleva cuatro y el resto del vuelo va todo recogido en la espalda. Lleva dos aberturas en los costados de veinte centímetros rematadas con adornos de terciopelo. Los pliegues de la cintura van rematados con cintas que en las caderas quedan sueltas, con un largo suficiente para atar la parte trasera adelante y la delantera en la espalda. El bajo va rematado con una cinta negra y lleva por el revés una franja de paño de otro color, generalmente verde, de un ancho de 8 centímetros, cortada a picos.

El manteo de paño de Béjar sólo lo usaban las labradoras de clase más elevada (las ricas), mientras que todas las demás usaban el de jerga o estameña.

DELANTAL

El delantal es de raso o terciopelo negro con adornos de abalorios de azabache, terciopelo o trenzado de plata u oro, según los casos, a juego con el manteo. El largo es desde la cintura hasta 15 centímetros del bajo del manteo. El ancho

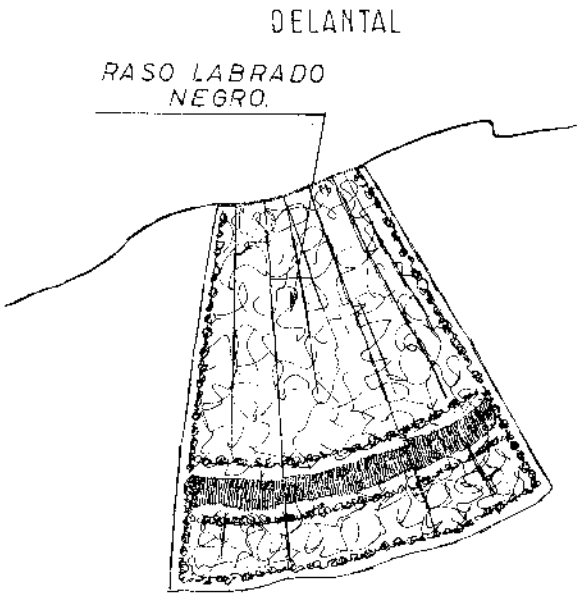


FIGURA . 3

son 60 centímetros, lleva pliegues en la cintura, rematados con cintas que sirven para atarlo. Los adornos van en los bordes, todo alrededor y también lleva el mismo adorno a 15 centímetros del bajo. Todo él va forrado de satén.

JUBON

De raso o terciopelo negro, liso o labrado. Corte ajustado al cuerpo, en la espalda lleva corte de costadillo, mangas muy amplias cosidas a la sisa con pliegues, puños ajustados de 15 centímetros de ancho adornados con agremanes y abalorios y cerrados con botones de plata; el borde de los puños, así como el escote, van rematados con puntilla blanca. Tiene aberturas en el centro de los delanteros y en el centro de todas las costuras, desde la cintura para abajo. El cierre delantero es de cintas o botones de plata. Va forrado de lienzo o satén. El largo es de 15 centímetros por debajo de la cintura.

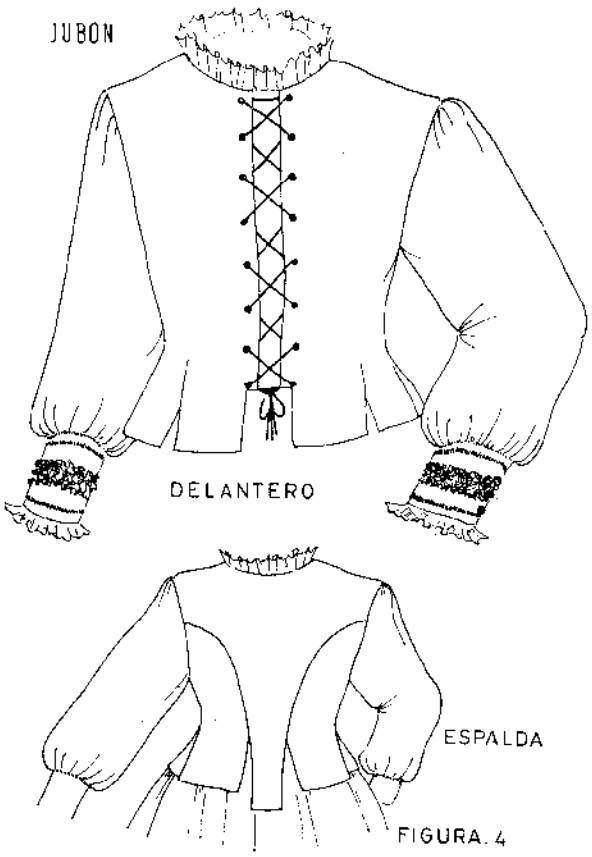


FIGURA. 4

CHALECO

De terciopelo labrado en colores muy vivos, verde, amarillo, granate e incluso con mezcla de varios colores. Forro de lienzo. Lleva adornos de trencilla de plata y oro. Va rematado el escote, sisas y cantos delanteros con cinta de distinto color. El corte es muy ajustado. La espalda lleva corte de costadillo. Tiene aberturas desde la cintura para abajo en el centro de los delanteros y en todas las costuras. El escote termina a pico tanto en el delantero como en la espalda. El cierre delantero es de cintas. Largo hasta 15 centímetros por debajo de la cintura.

CHALECO DE MUJER

FIGURA. 5

ARMILLA

Esta prenda es una chaquetilla muy ajustada y corta, de paño negro muy fino, forro de satén, lleva adornos de abalorios y agremanes en los puños. El cierre delantero es con botones de plata, al igual que el de los puños. El corte es muy

ajustado, con espalda de costadillo. En la manga, a la altura del codo, lleva una roseta de cintas de colores. El largo es hasta la cintura.

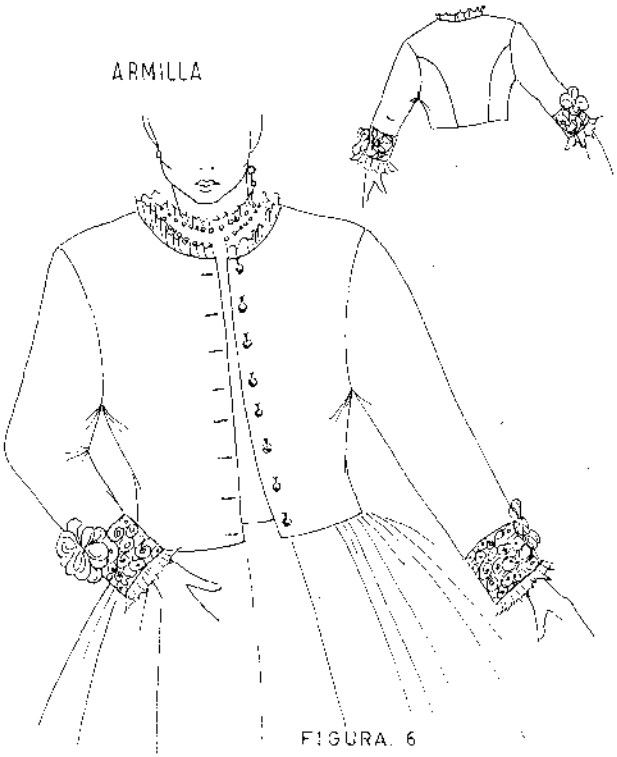


FIGURA 6

BOLSO BAJERO

Es una faltriquera que se lleva debajo del delantal, sujeta a la cintura con cintas. De terciopelo o raso, rematada con trencillas y adornada con bordados, agremanes y abalorios. De 20 centímetros de larga por 15 de ancho, la parte de abajo suele ser redondeada.

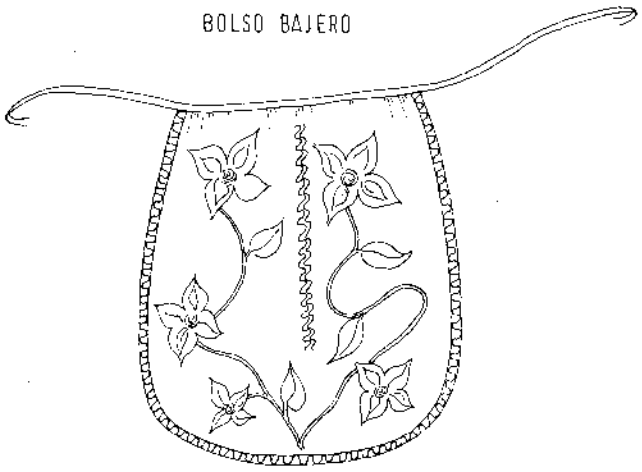


FIGURA 7

JUSTILLO

De lienzo blanco. Corte completamente ajustado al cuerpo, abierto en la parte delantera con cintas para ceñirlo al cuerpo lo más posible. Lleva forma en la cintura, pero no en el pecho. El largo es desde 15 centímetros por debajo de la cintura hasta la altura de las axilas, se sujeta con hombreras de cinta. Normalmente no lleva adornos.

ENAGUAS

De lienzo o hilo blanco. El largo va desde la cintura hasta la mitad de la pantorrilla, muy amplia de vuelo, que va recogida en la cintura con pliegues, abertura en uno de los lados de la cintura, se sujeta a ésta con cintas. En el bajo lleva puntilla de bolillos o ganchillo.

PANTALON

De lienzo o hilo blanco. Largo desde la cintura hasta por debajo de la rodilla, bastante amplio, va fruncido en la cintura y en el bajo, se sujeta en ambos con cintas. En el bajo tiene un volante de puntilla o ganchillo.

CHAMBRA

De percal, satén u otros tejidos finos, blanca, en color o negra. Corte ajustado, abierta adelante con cierre de botones, escote ajustado rematado con un bies o puntilla, manga larga y amplia con puño, cerrado con botones. Normalmente no lleva bordados ni adornos.

REFAJO

De jerga o punto hecho con hilo de lana hilado y tejido a mano. Es una especie de camisa de corte amplio y recto, sin mangas, larga hasta media pantorrilla. Normalmente no lleva adornos.

BASQUIÑA

Esta prenda es muy parecida al manteo. En tiempo de invierno se usaba para arroparse con ella el cuerpo. Las mujeres la llevaban sujeta a la cintura, lo mismo que el manteo, y cuando hacía frío levantaban la parte trasera hasta taparse con ella la cabeza, mientras la delantera caía de la cintura para abajo. Es de estameña de lana hilada y tejida a mano, tiene el mismo corte que el manteo y no lleva adornos.

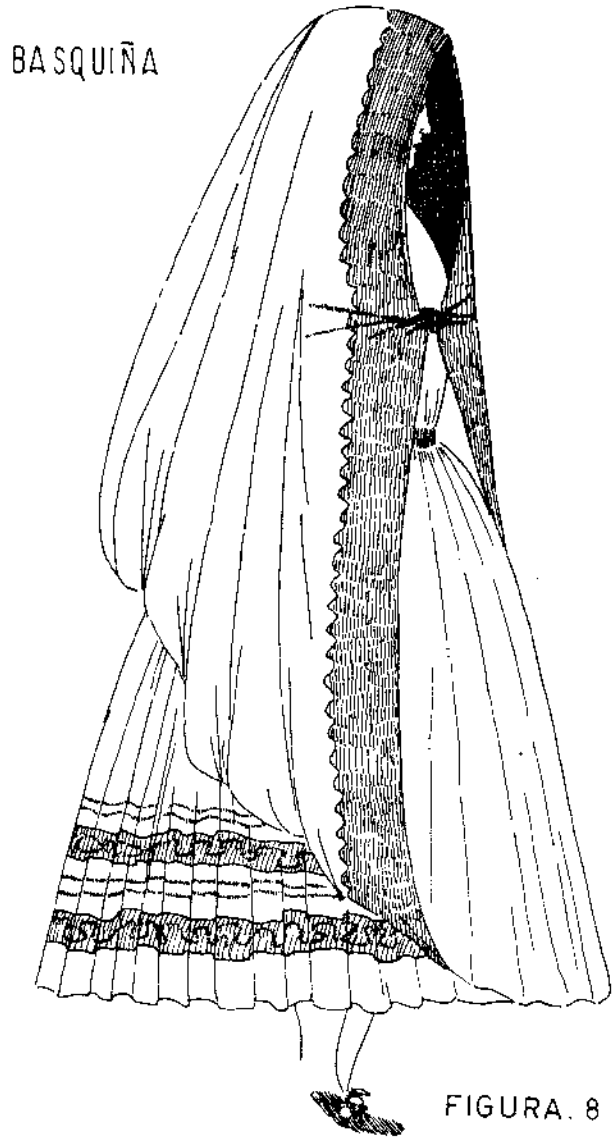


FIGURA. 8

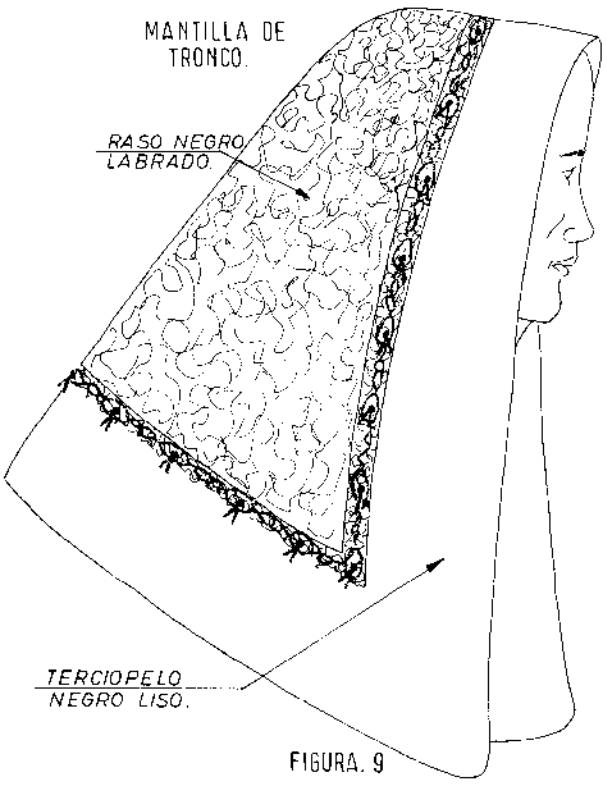


FIGURA. 9

MANTILLA DE TRONCO

Esta prenda se usaba exclusivamente para las ceremonias religiosas. Es de terciopelo y raso negro labrado, con adornos de abalorios de azabache, el forro es de satén. Tiene forma triangular, uno de los lados mide 125 centímetros de largo y los otros dos 92 centímetros, lleva una pinza en el vértice del triángulo para dar la forma de la cabeza. En la parte del borde, todo alrededor, tiene una franja de terciopelo de 16 centímetros de ancha, mientras que el centro es de raso labrado. En la unión del terciopelo y el raso lleva los adornos de abalorios de azabache.

DENGUE

De esta prenda prácticamente no queda ninguna en el pueblo, pues a principios de este siglo fue sustituido por el mantón de merino estampado o el de crespón negro bordado, o de Manila. Pero se conservan algunas fotografías en las que se puede ver perfectamente. Era de paño a juego con el manteo y con adornos de terciopelo, trencillas y abalorios. El corte es en forma de pico en la espalda, pasando por los hombros y cruzando por el pecho, para terminar anudado en la espalda a la altura de la cintura.

MANTON

A finales del siglo pasado se usaba el mantón de merino, liso o estampado. Este era de un tejido de lana merina, muy fino, con flecos también de lana, no muy largos. En colores oscuros: negro, marrón, morado. . ., liso o estampado con flores de colores muy vivos. Era de dimensiones bastante reducidas.

A principios de este siglo se comenzó a usar el mantón bordado, de crespón negro, mucho más grande que el de merino. Todo él está bordado con hojas y flores (se le conoce como «mantón de ramo»), tiene un fleco muy largo, también de seda.

Pero el mantón, tanto el de merino como el de crespón, y a pesar de ser una prenda muy elegante y bonita, hay que reconocer que no es propio del traje de churra, pues este traje es anterior al uso del mantón y llevaba jubón y dengue o chaleco y armilla, según los casos.

LAZOS

Cuando se vestía la armilla, que era una chaquetilla muy corta, justamente hasta la cintura, se llevaba un gran lazo en la cintura anudado en la espalda, cayendo las puntas hasta el bajo del manteo. Este lazo tiene una anchura de 8 a 10 centímetros, es de seda en tejido adamascado con dibujos de flores en colores combinados (amarillo, verde, rosa, morado, y en algunos casos negro sólo). Este mismo lazo se usaba en el pelo para sujetar el moño de picaporte (éste era una coleta trenzada de a ocho, que se doblaba por la mitad, uniendo el final con el principio por medio de este lazo). El lazo de colores lo usaban las solteras y el negro era propio de las casadas.

MEDIAS Y ZAPATOS

Las medias eran de lana muy fina o lino hilado y tejido a mano, en unos casos blancas y en otros a rayas blancas y de otro color (morado, amarillo, verde...). Las medias de rayas se usaban preferentemente para las bodas.

Los zapatos eran negros de tafilete, abotinados y atados con cordones, excepto para las bodas, que eran de raso o terciopelo negro bordado. Tanto los zapatos como las medias para la boda eran siempre regalo del novio.

Respecto a los regalos de boda, ocurrían casos curiosísimos. Antes de la boda se firmaba un contrato por los padres de los novios en el que entre otras cosas, se especificaban los regalos que los novios se harían mutuamente. En cierta ocasión los padres de la novia exigieron que a su hija le regalaran dos pares de medias; como los del novio no estaban dispuestos a regalar más que uno, la boda se suspendió. O este otro en que los padres del novio mandaron hacer los zapatos de la novia a un determinado zapatero del pueblo, el señor Tomás Mellizo, y como los padres de la novia querían que los hiciera otro, el señor Canene, no llegaron a un acuerdo y también se suspendió la boda.

Este último caso fue muy celebrado en el pueblo, siendo cantado en coplas por las gentes del pueblo. Una de ellas decía así:

Los zapatos de la novia
ya no los hace Tomás
con ninguna condición,
porque dice la María
que les tome la medida
Canene, que es lo mejor...

A este aspecto de los regalos se le daba gran importancia, pues eran un determinante de clase y prestigio social para las familias.

PRENDAS MASCULINAS

CHAQUETA

De paño de Béjar negro, con adornos de trencilla también negra en los cantos, cuello y bolsos. El forro es de franela de cuadros en colores oscuros. Corte muy ajustado, la espalda lleva corte de costadillo, los bolsos van en sentido vertical, no lleva ojales pero sí dos filas de botones de plata, el cuelo y puños son de terciopelo, el largo es hasta la cintura.

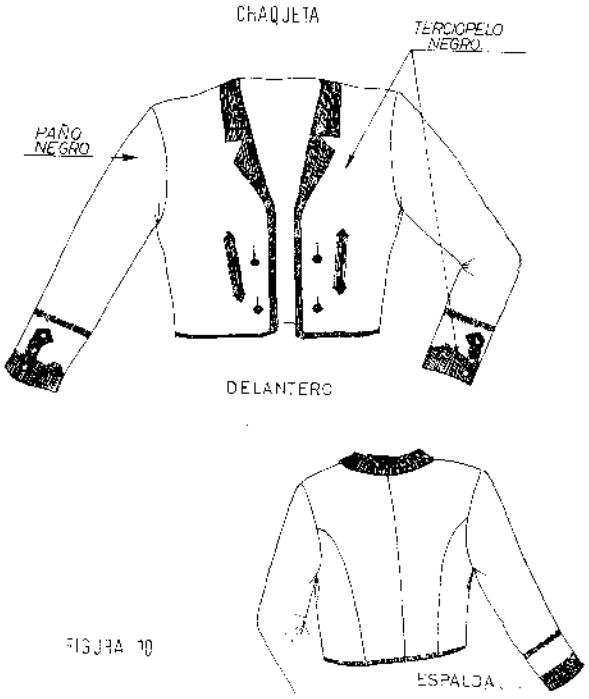


FIGURA 10

CHALECO

De terciopelo negro labrado. En la espalda lleva un adorno de piqué blanco en forma de pico en la parte de arriba y de ondas en la de abajo. Tiene trencillas que rematan los cantos. El forro es de lienzo blanco. El cierre es de botonadura de plata.

FIGURA. 11

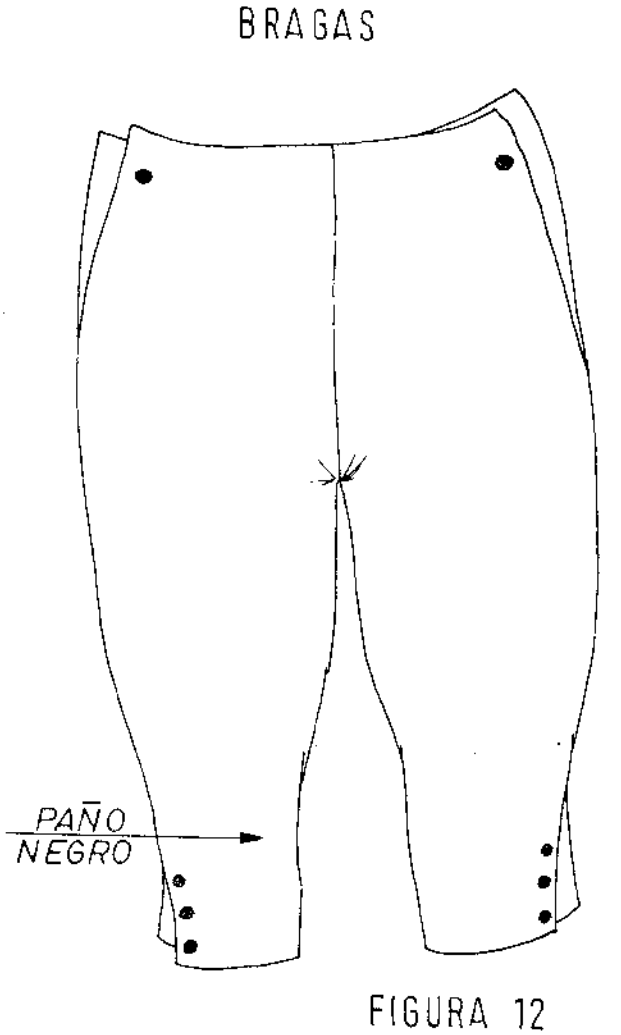


FIGURA 12

BRAGAS

De paño negro de Béjar, forro de lienzo. El corte es muy ajustado, largo hasta diez centímetros por debajo de la rodilla. Tiene aberturas en el bajo cerradas con botones de plata. El cierre delantero es de trampa con abertura en los costados y bolsos interiores.

CAPA

La capa era la que se usaba normalmente en toda España, con algunas variaciones en los adornos, según la economía de cada uno. Normalmente era de paño negro de Béjar con los bozos de franela de cuadros y se sujetaba en el escote con cintas. Los más ricos llevaban los bozos de terciopelo y en el escote broche de plata.

Esta capa se usaba especialmente para las ceremonias religiosas: bodas, procesiones..., pero sobre todo en la cuaresma para ir a confesarse. Para esta ceremonia de la confesión y comunión era imprescindible la capa, hasta el punto que si alguno no la tenía no iba a confesarse hasta que algún familiar o amigo se la prestaba (sobre este tema de prestar la capa para ir a confesarse se contaban anécdotas muy divertidas).

Además de ésta, para el uso normal se usaba otra a la que llamaban «capa de sayal» que era de lana hilada y tejida a mano y del color natural de la lana negra sin teñir.

PANTALON

De pana negra, de corte no muy ajustado, cierre delantero de trampa, bolsos interiores. El pantalón se usaba para los domingos y el trabajo, mientras que las bragas se llevaban en las fiestas mayores.

FAJA

La faja era de lana hilada y tejida a mano. Blanca, negra e incluso a cuadros blancos y negros del color de la lana sin teñir. Tenía tres varas de larga por media de ancha y flecos en los lados.

TAPABOCAS

Era una prenda mitad manta, mitad bufanda, de tres varas de larga y una de ancha. Tejido de lana bastante grueso, a cuadros de colores y flecos en los extremos. Esta prenda la usaban preferentemente los mozos en los domingos de invierno.

CAMISA

De lienzo blanco (de hilo o de lino), cuello de tirilla con abertura hasta la mitad de la pechera, cerrada, al igual que los puños, con botones de nácar. Para la ceremonia de la boda llevaba la pechera tanto como los puños bordados, con dibujos que cubrían por completo la pechera y puñetas.

Esta camisa, así como los calzoncillos de la boda, eran regalo de la novia.

PAÑUELO DE CABEZA

La cabeza se la rodeaban con un pañuelo de seda con dibujos adamascados de colores muy vivos. Para la ceremonia de la boda se usaba sombrero negro.

CALZADO

Con las bragas usaban medias blancas de lana o hilado y tejido a mano con dibujos y calados y botas negras. Con el pantalón llevaban calcetines de lana y botas. Para el trabajo se usaban peales de lino y albarcas.

Como se puede apreciar el traje masculino es mucho más sencillo y austero que el de la mujer. En la actualidad ha desaparecido casi por completo y apenas quedan algunas prendas sueltas.

Recuerdo que en mi juventud, allá por los años cuarenta, cuando escaseaban tanto la comida como el vestido (en los pueblos quizás más el vestido), en el taller de mi padre la mayor parte del trabajo que se hacía era a base de deshacer prendas antiguas, la mayoría de ellas del siglo pasado: capas, chaquetas, pantalones , para con ellas hacer otras más a la moda de aquellos años.

Las prendas que se salvaron de la escasez de aquellos años, como casi todas eran de lana, unas se las comieron las polillas y otras, al ser de corte muy ajustado, cuando se las ponían los jóvenes por carnaval o alguna otra fiesta, siempre volvían a casa con ellas rotas y las señoras ya no querían guardarlas en esas condiciones y las tiraban. No obstante no habría ninguna dificultad para volverlas a hacer, pues yo recuerdo bastante bien su corte y hechura; además eran prendas relativamente sencillas, aunque no exentas de elegancia.

CONCLUSION

Algunas de las regiones españolas han cuidado mucho el conservar la pureza de sus trajes, esto normalmente lo ha hecho el pueblo de una forma espontánea vistiéndolo en fiestas populares, ceremonias religiosas y, en general, siempre que encuentra ocasión para ello. En Castilla por contra estos trajes se han olvidado por completo y si alguna vez se usan casi siempre es en carnaval, con lo cual se consigue desarraigarlos más aún, pues al usarlos como disfraz la persona que los lleva deja de ser ella misma para convertirse en algo extraño.

Otro aspecto negativo al respecto ha sido algo que ya he señalado antes y que creo es necesario subrayar: «los grupos de bailes regionales, podían haber hecho una labor extraordinaria en este campo del traje regional, por desgracia ha ocurrido todo lo contrario. Algunos, muy pocos, llevan trajes auténticos y verdaderamente extraordinarios. Otros, también muy escasos, los llevan pobres y vulgares, pero al menos también son auténticos. Pero lo más grave es que la gran mayoría de grupos no se ha molestado en buscar o investigar nada sobre ellos y se los han inventado, presentando como traje castellano tradicional algo que nada tiene que ver con ello. Con lo que no sólo han perjudicado la autenticidad del traje, sino también al mismo baile que pierde con ello gran parte de su pureza.

Esperemos que todos, autoridades encargadas de velar por la cultura tradicional de nuestra región, folkloristas y todo el pueblo en general nos demos cuenta del valor que tiene este legado, que aún estamos a tiempo de salvar y que hemos de procurar conservar en toda su pureza. El día en que los castellanos y leoneses, al igual que ocurre en otras regiones, nos sintamos orgullosos de llevar, no sólo en las fiestas populares, sino como vestido de gala nuestros trajes regionales, se habrá conseguido algo que los políticos buscan desde bastante tiempo sin conseguir encontrarlo: «nuestra identidad regional».

Los dibujos han sido realizados por Henar García, teniendo como modelos prendas auténticas, todas ellas con más de un siglo de antigüedad. Estas prendas han sido cedidas para este fin por: Doña Gabriela García Hernando, Doña Elisa García, Doña Felisa García García y Don Avelino Sanz García.

BIBLIOGRAFIA

BRUHN-TILKE: *Historia del traje en imágenes.* Enciclopedia del vestido de todos los tiempos y pueblos, que comprende el traje popular en Europa y fuera de ella. Editorial Gustavo Gilí, S. A. Barcelona.

María Luisa HERRERA ESCUDERO: *Trajes y Bailes de España.* Editorial Everest, S. A. León, 1984.

E. OROMI: *Método completo del cortador.* Yuste Artes Gráficas. Barcelona, 1973.

Juan CAMPS COMA: *Tratado de Sastrería.* Barcelona, 1952.

Método de corte para sastres Garden London Rous. Edición para España y Portugal, 1970.

HERRERA-HERVAS: *Exacto. Técnica de costura.* Barcelona.

María de los Angeles TORRES VIVES: *Método Guía de corte y confección.* Valladolid, 1957.

A. FARO y E. OROMI: *Método completo de camisería.* Barcelona.

GONZALO CASTRILLO HERNANDEZ, FOLKLORISTA Y PEDAGOGO

María del Pilar Cabeza Rodríguez

Se llamaba Hermógenes, alias "Alhiguí", verdadero juglar cazurro de Castilla. Era natural de Villalpando (Zamora). Tocaba bien la dulzaina y medianamente el violín. Tocó en casi todos los partidos de las provincias de Valladolid, Zamora y Palencia; los muchachos le escuchaban tocar y cantar coplas, romances populares y tonadas en la plaza y en las casas donde se iba a celebrar el santo del personaje a quien quería dedicar su música y sacarle unas pesetillas (1).

De este ciego, dulzainero conocidísimo en Castilla, fue de quien Gonzalo Castrillo (Villalpando, 1875-Palencia, 1957) aprendió a tener afición al folklore castellano. Esta vocación musical, junto a su ministerio sacerdotal, llenó por completo su vida.

En 1912, siendo organista de la Real Colegiata de San Isidoro de León, se presentó a la oposición para el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Palencia, que había quedado vacante por promoción de don Juan Bautista de Elústiza a organista de la Catedral de Sevilla. Realizó los ejercicios bajo el lema "Inmaculata", compuestos, entre otros, por un motete y una fuga de gran calidad, así como transcripción, armonización y análisis de una melodía gregoriana, con los que demostró su aptitud para el cargo (2).

Este acontecimiento ligó su vida para siempre a la ciudad de Palencia.

Una vez que tomó posesión, solicitó una de las casas de la Catedral, que le fue concedida y donde vivió con los niños del coro, a los que daba clases de solfeo y piano diariamente. Como profesor era duro y de un genio tremendo. Los que le conocieron recuerdan sonriendo sus temibles arrebatos contra cualquier indisciplina; a pesar de ello, no podía ocultar un corazón sensible y tierno.

En esta ciudad ejerció la función de capellán del Sanatorio Psiquiátrico de San Luis, donde aún quedan religiosas que le conocieron, como sor Lucila, su sacristana, y recuerdan la ejemplar entrega a su ministerio a la vez que curiosas anécdotas sobre su peculiar carácter.

A su gran sensibilidad y celo por lograr la máxima corrección, que hicieron de él un investigador de la verdadera música, hay que añadir la amistad que le unía con Felipe Pedrell y Rafael Mitjana, lo que permite situarle en la línea de los músicos e investigadores españoles que, conocedores de la tradición musical nacional, componen y aceptan solamente la música que entronca con la de los grandes creadores del Siglo de Oro musical, como Salinas o Cabezón, en cuyo corazón latía el sentir del pueblo.

En el Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Palencia del P. José López Calo están recogidas sus obras musicales: cinco Misas, cuatro Salmos, Motetes, Himnos, etc.; todas ellas compuestas para el culto en la Catedral. Escribió, además, obras profanas; consta que al menos dos de ellas fueron estrenadas: una Fantasía para cuarteto de cuerda titulada "Ensueño a la luz de la luna", que fue estrenada por el Cuarteto Femenino Redelé de Bruselas, el 4 de enero de 1925, y "A Castilla la Vieja", Capricho orquestal sobre dos temas populares antiguos, compuesta en 1923 y estrenada por la Orquesta Sinfónica de Madrid el 30 de mayo de 1925.

Como gran folklorista que era, no faltan entre sus obras las partituras de canciones populares. En el Archivo de la Catedral de Palencia se encuentran las "Canciones castellanas siglos XV y XVI" y "Canciones populares de Castilla", recogidas y armonizadas por Gonzalo Castrillo en 1918 (3).

CONCEPTOS SOBRE EL FOLKLORE

A principios de siglo los estudios sobre el folklore eran escasos, y se nos presentan como focos aislados en la geografía española. Subyace en todos ellos, sin embargo, el mismo espíritu nacionalista, que les impulsa a estudiar y poner de manifiesto la cultura musical de cada tierra.

En un primer momento los autores van a preocuparse por sacar a la luz lo que el pueblo ha ido elaborando durante siglos. En este sentido aparecen obras como: *"Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos"*, de Federico Olmeda, publicada en 1903; en este

mismo año comienza a publicarse el *"Cançoner Popular"*, de Aureli Capmany; en 1906 aparece también la *"Colección de cantos populares de Murcia"*, cuyo autor es José Verdú; en 1907 se editó *"Folklore o Cancionero salmantino"*, de Dámaso Ledesma, entre otros.

Posteriormente van apareciendo estudios teóricos sobre el folklore, que partiendo de la realidad musical popular, bien local o regional, bien a nivel nacional, profundizan ya entonces en las diversas características de las composiciones, estudiando sus peculiares líneas melódicas y ritmos, buscando posibles orígenes e influencias en los mismos.

En esta línea se encuentra la vasta obra de Felipe Pedrell, verdadero apóstol del nacionalismo español, quien influyó decisivamente en la musicología española con sus investigaciones.

Posterior a Pedrell, y dentro del ámbito del nacionalismo, encontramos a Eduardo Martínez Torner, importante musicólogo e investigador del folklore nacional y en particular del de su tierra, Asturias.

Paralelamente, en esta misma época, trabaja en Palencia Gonzalo Castrillo, estudiando

las raíces folklóricas de la música palentina, sacando a la luz numerosas obras olvidadas en los archivos y dando a conocer, a través de artículos y conferencias cuantos hallazgos y datos interesantes pueda recoger. Así lo demuestran sus conferencias sobre música popular, en las que no se limitaba a la lógica exposición, sino que acompañaba sus palabras con ejemplos musicales, con un carácter marcadamente pedagógico. Dichos ejemplos abarcaban un rico panorama histórico musical; encontramos entre ellos inéditas canciones populares, obras que habían sido sólo parcialmente estudiadas, como las Cantigas del Rey Alfonso X el Sabio y otras descubiertas y transcritas por el mismo G. Castrillo; éste es el caso de un motete de Cristóbal Morales encontrado en un códice de Valladolid y que formaba parte de la obra que el autor y J. B. de Elústiza en colaboración habían elaborado: la *"Antología Musical. Siglo de Oro de la Música Litúrgica en España. Polifonía Vocal de los siglos XV y XVI"*.

Muestra de su aplicación a la investigación del folklore son sus libros: "El Canto Popular castellano" y "Estudio sobre la psicología del Canto Natural Castellano. Palencia y sus regiones folklóricas", en las que desarrolla sus ideas musicales sobre la canción popular.

Para G. Castrillo, *"una de las cualidades que predominan y caracterizan la naturaleza del canto popular es la sinceridad y explosión sentimental ingenua que brota naturalmente del alma del pueblo de un modo espontáneo"* (4).

Pero no hay que confundir tales cualidades con lo simple y arcaico. Observando atentamente los gustos de quienes son realmente pueblo, los que viven en plena naturaleza, se comprueba que gustan de melodías con una organización musical vistosa y ampliamente adornada, ya que estas gentes están admirablemente armonizadas para recibir las influencias del ambiente como determinantes de sus facultades anímicas. Poseen una sensibilidad sana y delicada y un agudo y sutilísimo oído; analizando sus cantos se aprecian caprichosas entonaciones, difíciles encajes sonoros en medio de naturales modulaciones; originales y variadas cadencias y ritmos muy diversos. Todo ello corrobora que la canción popular, en cuanto a organización musical, no es ni fácil ni sencilla (5).

Respecto al origen de la canción popular, Castrillo dice que *"la conciencia que tuvo el hombre de su voz y múltiples facultades expresivas le condujo al descubrimiento del prin-*

cipio armónico natural de donde emana la melodía, y la conciencia del gesto le condujo al principio del ritmo. Estos tres elementos musicales de la canción natural: armonía, melodía y ritmo, han pasado a ser los pilares básicos y esenciales del actual arte musical. Por eso la música no es un producto de la imaginación de un autor, que inventó este arte como dicen las fábulas, sino una derivación del arte natural que el hombre ha ido desarrollando lenta y progresivamente en el tiempo" (6).

El creador de una canción popular, sea o no artista (es decir, conozca o no la técnica musical), es sólo un resonador espontáneo de la emoción natural. De aquí fluye el dinamismo del cantar popular que, por medio del lenguaje musical cristaliza en emoción colectiva, porque el pueblo ha sido a su vez otro resonador pasivo de aquella emoción personal gracias a diversas concausas del medio ambiente social e histórico (7).

Se produce así un fenómeno de reversión: *"una emoción produce un movimiento del alma que se traduce en una canción; ésta se transmite por el canto al pueblo, que a su vez siente un estado psicológico análogo al que determinó la primera emoción"*. La canción popular es, por tanto, *"un estado de alma y, por extensión, de una raza, que queda cristalizado en una forma melódica-natural de origen emotivo que acepta el pueblo instintivamente"* (8). Entendiendo aquí por pueblo no su significado de multitud, en sentido social, sino los hombres que viven en un territorio geográfico determinado muchos siglos. Para estudiar el canto popular de una región se hace imprescindible, por lo tanto, estudiar el medio ambiente geográfico, pues es indudable que influye en más o menos grado en la psicología de las gentes que allí viven.

En las distintas grandes regiones peninsulares las canciones ofrecen variedades de carácter étnico determinado, mientras que dentro de las comarcas naturales de una misma región los matices y variedades son mucho menos sensibles, apenas perceptibles.

Gonzalo Castrillo estudia con especial detenimiento las manifestaciones musicales de las distintas zonas de la provincia de Palencia, encontrando diferencias notables entre ellas, fruto de esa influencia geográfica. Por ejemplo, las canciones montañesas *"son expresiones de almas claras acostumbradas a contemplar de más cerca el cielo. Son, a mi juicio, como una interpretación sonora del paisaje y sugiere en el alma que las escucha esa melancolía como de confidencia amorosa, íntima, discreta, rota a trechos, como por un eco prolongado de amor. Visiones de tardes lluviosas, conflictos pasionales ahogados por la bruma...*

Cantan las montañas con melancolía viril, no neurástenica, el sereno volar de la nieve, las silenciosas nieblas, los oscuros, hondos y bravíos barrancos; el húmedo y mullido prado, las discretas soledades al caer de la tarde, la paz nocturna..." (9).

En las canciones de los valles altos de Valdavia y Boedo aparece un esquema melódico recitativo, como una reminiscencia del romance castellano adornado. *"No olvidemos que comenzamos a pisar la tierra donde la fecunda fantasía de algún cedrero histórico cantó quizá por vez primera la leyenda de Bernardo del Carpio"* (10).

En la antigua región de los Campos Góticos, *"nuestros Cedreros castellanos, oriundos quizá de la escuela juglaresca de Sahagún, fueron los encargados de hacer vibrar la cuerda sentimental del pueblo, despertando sus sentimientos étnicos e inoculando en el espíritu popular las proezas de nuestros héroes por medio de romances y canciones de gesta"* (11).

G. Castrillo opina que *"las canciones populares de gesta comenzaron por el Cedrero castellano, público recitador en plazas y mercados, que iba de pueblo en pueblo, de castillo en castillo, cantando los "fechos famosos" que seguramente "ab ovo" fueron historias y pasaron a la categoría de fábulas merced a la imaginación popular"* (12).

Otra de las comarcas naturales palentinas, el Valle del Cerrato, es de tipo esencialmente estepario; con sus extensos y áridos páramos. A este paisaje austero debiera corresponderle en el carácter de sus gentes una psicología fría, áspera y dura. Aunque esto ha influido, tienen, sin embargo, *"una fuerza lírica tan callada e íntima como de enamorado pecho del Asceta Castellano que vive en el árido páramo, esforzado, sufrido, dueño de sí mismo, celoso de su honra, sereno en la desgracia, como en la prosperidad"* (13).

Estas peculiares canciones populares de Castilla se enraizan en la vida de los hombres de la Edad Media, que giraba en torno a tres focos: la iglesia (catedrales, basílicas, parroquias y también monasterios y abadías), el castillo o casa señorial y la plaza pública. Es fundamental en este momento histórico la figura del juglar de Corte, quien además de cultivar las artes recreativas como distracción en reuniones sociales, tañía y cantaba romances y canciones que el pueblo asimiló y que poste-

riormente fueron transmitidas por la tradición oral.

La influencia de la canción castellana llegó prácticamente a todos los rincones de España, como lo demuestran las noticias de los numerosos juglares castellanos: *"Juan de Valladolid, el hijo de un judío converso, vagaba de castillo en castillo y llegaba en sus correrías a Navarra, Aragón, Sevilla, Tierra Santa, etc.*

Juan de Salinas, de Palencia, fue Juglar del Rey en 1423 (tiempos de Juan II). Corazón, el Juglar de Aguilar de Campóo, pechero del Monasterio, recorría toda Castilla con su Viola y su Soldadera.

Joan de Ceresinos de Mansilla, en 1276, se fizo famoso en toda tierra de Reconquista por su voz y habilidad en tañir por mercados, etc., etc." (14).

En las canciones populares, por tanto, está encerrado el espíritu del romancero caballeresco, y junto a él, la huella inconfundible del alma religiosa del canto litúrgico de la Edad Media, que los juglares introducían en el espíritu popular, cantando devociones, milagros y vidas de santos (15).

EL CANTO POPULAR RELIGIOSO

Si en las obras anteriormente citadas, "El Canto Popular Castellano" y "Estudio sobre la psicología del Canto Natural Castellano", Gonzalo Castrillo trataba el folklore desde el punto de vista de su relación con el ambiente histórico-geográfico, en una de sus conferencias, publicada posteriormente bajo el título genérico "Pedagogía Musical" y subtitulada: "Conferencia sobre el Canto popular religioso y su desarrollo en la Iglesia española, con ejemplos prácticos", dada con motivo del VI Centenario de la Catedral de Palencia, se centra en la canción popular religiosa que en un primer momento influyó decisivamente en la formación del canto autóctono de las diversas regiones españolas.

El conferenciante alternaba con su exposición ejemplos prácticos, que eran interpretados por un coro de voces blancas integrado por la "Schola puerum" de Carrión de los Condes, junto con niños de coro de varias catedrales castellanas (16).

Es importante señalar aquí el mérito que tiene el estudio desarrollado por G. Castrillo, no sólo por su infatigable búsqueda de "documentos vivos" para llegar al verdadero y exacto conocimiento de nuestra historia musical, sino también por su labor divulgadora mediante conferencias "prácticas" que constituían una innovación. No obstante, ciertas afirmaciones suyas hoy nos pueden resultar extrañas, por anacrónicas o inexactas. El mismo Gonzalo Castrillo era consciente de ello y así lo dice en el prólogo de su "Estudio sobre D. Antonio Rodríguez de Hita y su época": *"muchos datos recogidos están sujetos a constante revisión conforme van avanzando los modernos estudios de musicografía"*.

La historia de la música popular profana y religiosa está tan íntimamente unida que no es posible seguir el transcurso de una sin la otra. Muchas de sus características son comunes, ya que común fue su origen. Este es el caso de gran número de melodías populares tanto religiosas como profanas que recuerdan los giros melódicos orientales. *"¿Por dónde vino a nuestra patria esa filtración oriental tan persistente en nuestro canto popular religioso (y hasta en el profano...), ya que antes, mucho antes del siglo XI (que fue cuando se introdujo la liturgia romana, propiamente dicha) existía en nuestro suelo un persistente orientalismo musical...?"*

Si hemos de creer a sus propias tradiciones, los Judíos vinieron a nuestra Península inmediatamente después de su primera dispersión, o sea el cautiverio de Babilonia (5 ó 6 siglos antes de Jesucristo)... Aún, señores, hay más testimonios: Filón afirma que en el siglo I de nuestra era había colonias judías en Iberia.

Al comenzar el siglo IV, el primer Concilio provincial, cuyas actas han llegado a nosotros (Elvira), confirma la importancia de las colonias judaicas en nuestro suelo... Y, por fin, de todos es sabido que hacia la mitad del siglo X fueron trasladadas a nuestra Península las Academias judaicas de Oriente, de donde salían los Rabinos que se extendían por las Sinagogas...

Y, por último, sabido es de todos que en (578) San Leandro fue enviado como Legado a Constantinopla, viviendo allí siete años..., y a su regreso... puso en música algunas partes de nuestra liturgia (Mozárabe) Atque psalmis multa dulci sono composuit.

Aquí tenéis señaladas tres grandes puertas por donde pudo entrar el Arte Oriental a fecundar nuestro arte popular indígena" (17).

Una muestra del mismo la constituye una canción litúrgica de la iglesia española del siglo X, transcripción de un códice encontrado en Vich. Es *"un sencillo e ingenuo canto de alegría que mujeres y niños, alternando con otro coro de hombres, cantaban en las Iglesias Españolas"* cien años antes de la implantación de la liturgia romana, que si bien fue provechosa para la unidad del culto, *"hay que confesarlo claramente, fue la muerte de nuestro canto religioso popular indígena, llamado "Gótico español o Mozárabe"* (18).

"Por los libros que nos ha legado Francisco de Salinas..., sabemos que casi todos nuestros cantos populares no son más que una verdadera paráfrasis melódica del Canto gótico español."

Prosigue el autor ofreciendo una panorámica musical a través de ejemplos como una de las cantigas de Alfonso X el Sabio, documento de extraordinaria importancia en aquel momento, por lo poco conocido; un villancico de Juan del Encina, autor de quien ofrece datos inéditos sobre su biografía. Ya dentro del Renacimiento, dedica especial atención a la figura de Cristóbal Morales: *"este genial polifonista fue el primero en el mundo civilizado que esbozó el primer programa de estética musical de arte litúrgico"* (19). Suyo es otro de los ejemplos que se escucharon en la conferencia: un Motete inédito encontrado en un códice de Valladolid y transcrito por G. Castrillo.

Como representantes del "misticismo musical" ofrece ejemplos de F. Soto de Langa, F. Guerrero y del *"único que merece en la historia general de la polifonía llamarse como su coterránea Teresa de Jesús, el Doctor del misticismo, me refiero, como supondréis, a Tomás Luis de Victoria, el Abulense"* (20).

Con estos autores G. Castrillo considera prácticamente cerrada la historia de nuestra música nacional, ya que en aquel momento faltaba quizá la perspectiva histórica necesaria para poder enjuiciar con total objetividad la música del siglo y medio anterior, así como la de los autores que estaban componiendo sus obras durante los últimos años del siglo XIX y principios del XX, Albéniz y Granados, y poco después, Manuel de Falla.

PEDAGOGIA MUSICAL

En 1920 aparecen publicadas dos conferencias bajo el título genérico de: "Pedagogía musical". La primera, titulada "La Música en el Hogar Doméstico", fue dada en 1919, y la segunda: "La Música en la Escuela", el mismo año de su edición. Como era habitual en él, acompañaba su exposición con ejemplos prácticos que en este caso fueron interpretados por un coro de alumnas de la Escuela de Magisterio dirigidas por su profesora de música (21).

La finalidad que con ellas pretendía su autor era utilizar la canción popular como modelo pedagógico para saber educar los sentimientos del alma de futuras generaciones; esta idea coincidía con la de un autor, renovador de la pedagogía musical de su tiempo, que influyó profundamente en G. Castrillo. Se trata de Jaques Dalcroze, quien dijo en cierta ocasión: "El objeto de mis conferencias experimentales tiende a despertar, armonizar y desarrollar la mayor suma de nuestras facultades emocionales en la juventud, para crear una nueva raza más sensible a la belleza que la actual".

Como intuitivo pedagogo, G. Castrillo hace notar que la influencia de los primeros momentos de la vida es grande, y en ellos está presente fundamentalmente la madre, que debe ser la que primero podrá introducir al niño en el ámbito musical. Para ello se basa en informes de psicólogos y pedagogos del momento. Defiende la hipótesis de que si la madre crea en el niño pequeño sensaciones musicales, esa huella quedará y hará posible que en la madurez esa persona sea capaz de manifestar o desarrollar una sensibilidad hacia la música.

De acuerdo con la Pedagogía musical que ya empezaba a desarrollarse en aquella época, y cuyas bases estaban en ciencias como la biología, fisiología y psicología experimental, *"es completamente falsa la creencia propalada hasta la vulgaridad de que unos individuos nacen con la facultad de sentir la música como un don innato, al mismo tiempo que otros infortunados nacen ya insensibles... Cuando un niño canta mal, tiene mal oído, desafina mucho en sus cantos infantiles, solemos atribuir ese fenómeno a su organización, a su temperamento, a una deformación del órgano auditivo. Bien pudiera darse alguna vez esa*

aberración de la Naturaleza, pero creedme: la mayor parte de esos fenómenos tan lamentables y frecuentes obedecen a que el niño no ha podido en tiempo oportuno imitar un canto expresivo y afinado..." (22).

Hace un llamamiento a las madres para que eviten "los gritos y ruidos estridentes". *"Cuánto más educativo sería una nueva canción que el niño escucharía con esa mirada vaga y esa sonrisa que de tal modo conmueven el corazón maternal.*

Siendo la música una lengua viva, ¿por qué no ha de comenzarse a enseñar y aprender como aprendemos el dialecto o lengua que hablan y nos enseñan en el hogar doméstico nuestros padres?" (23).

"Cantad y haced cantar a los niños. Así, así, se desarrollan gérmenes, se encauzan energías, se perfeccionan aptitudes y se prepara al niño, para que después siendo escolar no sea un copiador o, mejor dicho, repetidor-mecánico de música callejera, sino que al entrar en el mundo interior de su propia alma, oiga con verdadera conciencia racional toda la gama de sentimientos que tiene guardado el verdadero arte para aquellos que saben levantar su vista sobre el mísero terruño. Entonces sí que comprenderíais bien el significado de aquellas palabras con que comencé...: El cantar que de niño balbuceamos, es el ambiente definitivo de nuestra intimidad psíquica" (24).

La introducción a la música debe hacerse a través del canto popular, *"el arte más sociológico y psicológico"* desde la cuna, por medio de canciones que casi instintivamente, todas las madres cantan para dormir a sus hijos. De este tipo se escuchan algunos ejemplos en la conferencia. Posteriormente en la escuela hay que proporcionar al niño *"música que esté impregnada de sano e intenso lirismo, porque cuanto más bella y artística, tanto más interesará la canción al escolar"* (25).

Además, *"como el hombre es un compuesto de materia y espíritu"* para una educación integral se hace preciso también *"la educación espiritual por medio del ritmo del cuerpo, PRACTICA DESCONOCIDA E IGNORADA POR CASI TODOS LOS PEDAGOGOS MODERNOS..."* (26).

G. Castrillo se refiere aquí a la obra del pedagogo Jacques Dalcroze, cuya obra admira profundamente. A lo largo de la segunda conferencia: "La Música en la Escuela" expone ampliamente el método eurítmico de Dalcroze, mostrando ejemplos prácticos (sólo canciones) que pueden ser empleados en las escuelas con sus correspondientes gestos y movimientos, indicados por los autores para acompañar a la música.

"La antigua y rutinaria pedagogía tendía a cultivar aisladamente los sentidos y facultades humanas como si se tratara de flores en invernaderos. Mas la moderna pedagogía integral, tiende a coordinar, armonizar, asociar todos los sentidos y facultades humanas desarrollando por el ejercicio nuestras facultades anímicas en conjunto" (27).

Con estas y otras muchas ideas G. Castrillo se nos manifiesta como un intuitivo pedagogo cuyas propuestas, en muchos casos, siguen conservando interés para los educadores de nuestros días.

Sus estudios sobre la música popular son, por otra parte, una importante aportación a las investigaciones folklóricas y merecedoras por tanto de ser estudiadas y tenidas en cuenta si se quiere poseer un panorama completo de los inicios de este área de la cultura.

---

(1) CASTRILLO HERNANDEZ, G.: "Trabajo folklórico castellano. Psicología del canto natural palentino", en *Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses"*. Palencia, 1952, pág. 92.
(2) AHDP, Secretaría de Cámara, Cabildo Catedral, Oposiciones, 1912-1930, n.° 22.
(3) LOPEZ CALO, J.: *La Música en la Catedral de Palencia*, vol. I. Palencia, 1980.
(4) CASTRILLO HERNANDEZ, G.: "Trabajo folklórico castellano", pág. 52.
(5) CASTRILLO, G., *op. cit.*, pág. 53.
(6) Idem, págs. 54-55.
(7) Esta misma idea la expresa Eduardo M. Torner en el apartado V de la introducción a su *Cancionero musical de la lírica popular asturiana.*
(8) CASTRILLO, G., *op. cit.*, pág. 61.
(9) Idem, pág. 67.
(10) Idem, pág. 74.
(11) Idem, pág. 78.
(12) Idem, pág. 79.
(13) Idem, pág. 80.
(14) Idem, pág. 74.
(15) CASTRILLO, G.: *Pedagogía musical. Conferencia sobre el canto popular religioso y su desarrollo en la Iglesia española, con ejemplos prácticos.* Palencia, 1921, págs. 53-54.
(16) Cfr. *El Diario Palentino*, 6 de junio de 1921.
(17) CASTRILLO, G.: *Conferencia sobre el canto popular religioso*, págs. 38-40.
(18) Idem, pág. 50.
(19) CASTRILLO, G., *op. cit.*, pág. 83.
(20) Idem, pág. 94.
(21) Cfr. *El Diario Palentino*, 24 de enero de 1920.
(22) CASTRILLO, G.: *Pedagogía musical. La música en el hogar doméstico.* Palencia, 1920, págs. 33-34.
(23) Idem, págs. 39-41.
(24) Idem, págs. 42-43.
(25) CASTRILLO, G.: *Pedagogía musical. La Música en la Escuela.* Palencia, 1920, pág. 103.
(26) Idem, pág. 104.
(27) Idem, pág. 107.

Dicen que las penas matan,
yo digo que no, que no,
que si las penas mataran
ya me hubiera muerto yo.

Me quisiste, te quise;
me olvidaste, te olvidé;
zapato que yo desecho
no me lo vuelvo a poner.

Vente conmigo al molino
y serás mi molinera,
tú echarás trigo a la tolva
mientras yo pico la piedra.

Aunque me pongan me pongan
cañones de artillería,
tengo de rondar tu calle
más de noche que de día.

Suspiritos pequeñitos
salen de mi corazón
y se meten en el tuyo
como granitos de arroz.

Son tus ojos dos tinteros;
tu nariz, pluma afilada;
letra menuda, tus dientes;
tu boca, carta cerrada.

Tienes unos ojos negros
que en ellos me miro yo;
no los cierres, que me matan;
no los cierres, ábrelos.

Andas diciendo por ahí,
y eso sí que tiene bemoles,
que me has dado calabazas
sin pedirte relaciones.

Cada vez que considero
que tengo un amor ingrato,
me doy contra las paredes,
no sé cómo no me mato.

Cada vez que voy a arar
y tiro de los ramales,
me acuerdo de aquella rubia
que habita en los arrabales.

Cada vez que paso y veo
las puertas del camposanto,
le digo a mi cuerpecito
aquí será tu descanso.

A las puertas de un molino
me puse a considerar
las vueltas que da una piedra,
las que yo tendré que dar.

Anoche soñaba yo
que los moros me robaban,
y eran tus ojos, morena,
que de mí no se apartaban.

Tengo el corazón herido
y las heridas me duelen;
no está muy lejos de aquí
la que curármelas puede.

Tú le pediste a Dios
que mi madre se muriera;
mi madre ya se murió,
ahora busca quien te quiera.

Al alto del cielo subí
a preguntar por tu nombre,
y me dijo un serafín
que te llamabas Dolores.

Al alto del cielo subí
a confesar con un santo,
y me dijo un serafín
que te quisiera otro tanto.

Un pastor a lo bruto
dijo a su dama:
cuando estás a la lumbre
estás colorada.

En el andar se conoce
la que es mala y la que es buena,
la que echa el pasito largo
Santa Bárbara que truena.

La pena y la que no es pena,
todo es pena para mí;
ayer penaba por verte
y hoy peno porque te vi.

Yo al tiempo le pedí tiempo
y el tiempo me contestó
que con el tiempo tendría
tiempo, lugar y ocasión.

Al cariño de una madre
nada se puede igualar,
porque Dios ya puso en ella
amor, paz y caridad.

Al estribillo, madre, al estribillo,
que una pulga saltando
rompió un ladrillo,
rompió un ladrillo, madre,
rompió un ladrillo,
y si no es por un poco,
mata a un chiquillo.

Me quisiste y te quisí,
me olvidaste, te olvidé;
los dos tuvimos la culpa,
tú primero, yo después.

Desde que te vi te amé;
perdona si ha sido tarde,
que mi gusto hubiera sido
desde que nací adorarte.

Dices que tienes que tienes
que tienes un olivar;
el olivar que tú tienes
es que te quieres casar.

Si quieres que yo te quiera
ha de ser con el ajuste
que tú no has de hablar con nadie
y yo con la que me guste.

Si quieres que yo te quiera
ha de ser con condición
que lo tuyo ha de ser mío
y lo mío tuyo no.

Ya no tienes chimenea
ni por donde salga el humo,
ni tampoco quien te quiera
mocito de tanto rumbo.

Canta tú, cantaré yo;
cantaremos a porfía,
tú cantarás a tu dama,
yo cantaré a la mía.

Tengo que hacer una fuente
de cal y canto y arena,
para cuando venga mi amante
beba en la fuente nueva.

Mi compañerito y yo
no tememos a ninguno,
salgan cuatro para dos,
o si no dos para uno.

Adiós y diviértete
con las flores del camino,
que yo también me divierto
con lágrimas y suspiros.

Qué bien pareces,
qué guapa estás;
dentro de un año
me lo dirás.

Eres chiquita y bonita,
eres como yo te quiero:
delgadita de cintura
y abultadita de pecho.

Un lobo en su serranía
me quiso clavar los dientes,
yo le gané la partida,
ole con ole los hombres valientes.

Un beso tengo en mis labios
que quiere salir y no se atreve,
sacámelo tú con los tuyos
si es que de veras me quieres.

Alégrate, corazón,
que va llegando la tarde;
corazón que no se alegra,
no le acompaña la sangre.

Cuando llegará aquel día
de aquella dulce mañana,
que nos lleven a los dos
el chocolate a la cama.

Te tienes por buena moza
y buena moza no eres;
te tienes por resalada,
¿dónde está la sal que tienes?

Cuando yo te camelaba
estaba el amor en leche,
y ahora que no te camelo,
sardinas en escabeche.

Pajarillo lisonjero
que de todas las aguas bebes,
mira no bebas alguna
y lisonjerillo te quedes.

Eres más rubia que el sol
que por el Oriente sale,
y más blanca que la nieve
antes de pisarla nadie.

Corté la flor del almendro
y amapola en un trigal,
y confundo sus colores
con los tuyos, Soledad.

Yo me arrimé a un pino verde
por ver si me consolaba,
y el pino, como era verde,
de verme llorar lloraba.

(estribillo)

Dicen que no me quieres
porque soy pobre,
mira a ver si algún día
el tuyo a mí me sobre.

Recogido por Eugenia Sastre de Brígida Sanz (94 años), de Sotosalbos (Segovia).

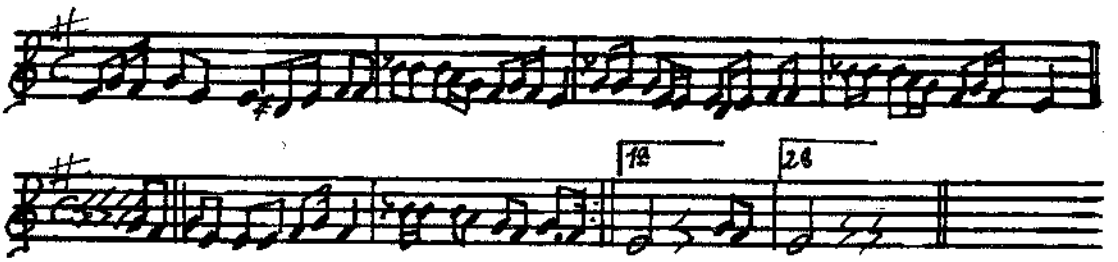
CANTO DE BODA

Ahí te entrego esta naranja
repártela por la mesa
da primero a tu marido
como Dios hace en la iglesia.

A los pobres de tus padres
yo les voy a consolar
que se les va la paloma
desde casa al palomar.

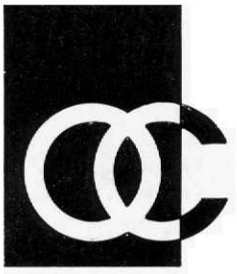
Hoy te casas, hoy te velas
hoy te vas de con tus padres
mañana con tu marido
doncellita de corales.

Que no te pese mudar de estado,
ni de mayo al cortar la flor,
hoy dicen los queridos esposos,
hoy gozamos la dicha de amor.



Canto de boda recogido a Tecla García. En cuanto al estribillo hay que decir que fue aclarado con unas mujeres que van a casa de la informante.

Recopilado y transcrito por Manuel Rodríguez Centeno.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID