Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

Música celestial 3
Joaquín Díaz

Chiflo, chicotén, chuldar y salterio: un embrollo léxico..... 4
Ángel Vergara Miravete

La ausencia de las melodías de Almagro en los cancioneros de Castilla-La Mancha y Ciudad Real 14
Agustín García Pradas

Algunos personajes y situaciones del humor semita 29
Miguel Ángel de la Fuente González

Flautilla, «quena», camacheña... Una flauta de una mano en el corazón de los Andes meridionales..... 53
Edgardo Civallero

La Música de Merza. Aproximaciones a la identidad cultural de un pueblo ligado a su banda de música 65
Iago Molina

El *Banquete* de Platón: Una obra escénica entre lo poético y lo filosófico 76
Carlos Javier Rodríguez Oliva

Los instrumentos musicales en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela 88
Mª Soledad Cabrelles Sagredo y Ángeles Fernández García

El cuidado de los niños y niñas expósitos en San Vicente del Raspeig (Alicante) (1813-1842) .. 98
Lola Carbonell Beviá

Sumario

Revista de Folklore número 486 – Agosto 2022
Portada: *Sforza Hours*, Brittish Library, Londres
Giovanni Pietro Birago y Gerard Horenbout, miniaturistas italiano y flamenco respectivamente, crearon el bello libro de horas encargado en 1490 por Bona Sforza, viuda del Duque de Milán Galeazzo Sforza
Dirige la *Revista de Folklore*: Joaquín Díaz
Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent
Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores
Fundación Joaquín Díaz - https://funjdiaz.net/folklore/
ISSN: 0211-1810

Música celestial

Al hilo de la interesante colaboración de Ángel Vergara sobre el tambor de cuerdas y sus diferentes denominaciones, que aparece en el presente número, he recordado un artículo muy curioso de Goffredo degli Esposti sobre el Buttafuoco (https://www.goffredodegliesposti2.com/buttafuoco), instrumento así llamado en Italia –al menos en algunas zonas de Italia– desde el Renacimiento. La palabra, que en italiano significaría «tragafuegos», podría evidenciar el probable uso del instrumento entre los juglares y músicos ambulantes que durante la época medieval recorrerían las calles de Europa. Esposti estudia el origen e historia de este instrumento percutido que habitualmente se acompañaba de una flauta de tres agujeros y recurre para ilustrar su exposición a uno de los grupos escultóricos más notables del siglo XVI que está en la Iglesia de Matera, en Basilicata. Diversas figuras del «nacimiento» allí representado tocan instrumentos musicales, y uno de ellos es un tambor de cuerdas. En la parte superior de la escena que tiene lugar en una gruta, hay un pastor tocando una gaita justo delante de los Reyes Magos que se acercan en sus cabalgaduras a adorar al Niño. En la parte izquierda del Misterio, dos ángeles músicos están tocando una pandereta y una flauta de tres agujeros con el ya mencionado tambor de cuerdas. Otro ángel sostiene entre sus manos un campanil que seguramente se utilizaba la noche de Nochebuena o el día de Navidad para advertir a los fieles que se aproximaran a contemplar el «presepe». Cabría sospechar que la afición a los «pesebres», atribuida a San Francisco de Asís, tomó de la tradición cristiana la costumbre de representar a seres angélicos interpretando música celestial con sus voces o sus instrumentos. La lista de pinturas o esculturas medievales y renacentistas halladas en Italia con ángeles tocando el tambor de cuerdas nos inclina a pensar que la teoría esbozada por Esposti de que este instrumento tuviese origen español es cuando menos exagerada. De hecho, en una colaboración para el *Anuario Musical* de diciembre del año 2011 escrita por Jordi Ballester (con referencia a una pintura desaparecida titulada «La fiesta de Herodes y la degollación de San Juan Bautista»), se aporta abundante material y documentación sobre la existencia de obras de arte en España, Francia, Flandes e Italia durante los siglos XIV, XV y XVI con ángeles tocando el tambor de cuerdas, lo que hace sospechar que las referencias del Arcipreste de Hita o de Sebastián de Covarrubias acerca del uso de un tipo de salterio de percusión vendrían a confirmar su popularidad entre los músicos cortesanos de diferentes reinos quienes lo utilizarían frecuentemente. Tanto, como para ser perpetuado en imágenes en el interior y exterior de muchos templos.

Carta del director

Chiflo, chicotén, chuldar y salterio: un embrollo léxico

Ángel Vergara Miravete

Resumen

En algunas poblaciones del Altoaragón todavía se pueden ver y oír –con ocasión de algunas fiestas locales– unos instrumentos musicales que suelen llamar la atención a quien los conoce por primera vez y que agradan, e incluso son motivo de orgullo, para la gente del país. Hablamos de una flauta de una mano y de un artefacto llamativo –por poco común– que habitualmente se tocan a la vez por el mismo músico: la flauta de tres agujeros y el tamborino de cuerdas, alrededor de los cuales se suelen utilizar las palabras citadas en el título de este pequeño trabajo, aunque de manera vacilante.

Chiflo, chicotén, chuldar and salterio, a lexical mess

Abstract

In some towns of Alto Aragón you can see and hear – on the occasion of some local festivals – some musical instruments that usually attract attention of those who know them for the first time, and they are even a source of pride for the people of the country. We talk about a flute and a striking instrument that are usually played at the same time by the same musician: the three holes pipe and the stringed drum. Around them the words cited in the title are often used, although hesitantly.

Key words: *One hand flute, stringed drum, names.*

Entre los instrumentos musicales más empleados desde tiempos medievales en algunos países europeos, es obvio que hay que citar la pareja compuesta por una flauta de una mano y un tamborino que tocan un solo músico. Herramienta propia de los juglares, según los momentos fue propia de entornos cortesanos o populares, siendo durante mucho tiempo –hasta hoy– el fundamento musical de muchas danzas. Nótese que una sola persona podía hacer, a la vez, la melodía y el ritmo y, de esa manera, no hacía falta ningún otro tañedor, aunque por supuesto muchas veces se juntaba con otro juglar de rabel, de chirimía o de gaita. La iconografía y la documentación escrita son dos fuentes muy generosas mostrándonos a esos músicos en situaciones variadas y bien integradas en la sociedad.

En la última época del siglo XV empezamos a ver una forma nueva de ese conjunto: el tamborino deja alguna vez su lugar a un artefacto, también de percusión, pero que no tiene una membrana de piel sino que lo que se golpea con un palo son algunas cuerdas. El aspecto general de ese objeto es bien diferente de un tambor: la caja de madera no es un cilindro sino un prisma con algunas escotaduras y recuerda mucho la caja de resonancia de un cordófono. Y, de hecho, lo es. Un cordófono percutido. En la documentación antigua se le suele llamar «tamborino de cuerdas». En Zaragoza en 1525 encontramos a *Maestre Miguel Calvo Mayor y Miguel Calvo Menor y Pedro Calvo, tamborinos de cuerdas.* (Calahorra, 1978, p. 243). Ese término todavía se emplea, con el mismo sentido, en francés: *tambourin à cordes.* Hoy mucha gente conoce ese instrumento con el nombre

de «chicotén», palabra que se difundió en muchos ambientes en el último cuarto del siglo XX, con la generalización de los estudios acerca de la cultura popular, con hitos fundamentales en lo socio-lingüístico como el nacimiento de un grupo musical que tomó ese nombre y publicó algún disco. Sin embargo, esa manera de llamar al viejo sonador no era reconocida por mucha gente de la montaña que «de toda la vida» habían oído llamarlo «salterio».

Investigando un poco, era fácil comprobar que esa confusión venía de lejos. Aquí nos proponemos mostrar algunas partes del proceso, viendo algunas fuentes escritas y orales.

Esto es lo que encontramos en el diccionario de Andolz (1984):

Chicotén: *sust. masc. 1 instrumento de madera a modo de clarinete forrado de piel de culebra. 2. instrumento musical a modo de lira que se cuelga del cuello y se tañe con un palito. Se usa en la novena de Sta. Orosia, patrona de Jaca*. (Andolz, 1984).

Las dos acepciones las localiza en Jaca. Es evidente que, según su criterio, esa palabra nombra tanto al aerófono como al cordófono, cosa que, en principio, parece sorprendente. Otros repertorios léxicos especifican que son dos maneras (chicotén y salterio) de referirse al tamborino de cuerdas, por ejemplo, en el Endize de bocablos en aragonés (en adelante, EBA) (1999) encontramos:

Chicoten (sic)*: nombre que recibe el salterio en el Campo de Jaca y que modernamente se ha generalizado.* [Sarrablo: Glosario de Religiosidad Popular y Romerías : SAO 1991].

El autor referenciado ahí es Enrique Satué Oliván, que en su trabajo sobre las Romerías de Santa Orosia (Satué 1988 , p.223) ya decía, refiriéndose al tamborino de cuerdas:

> *Este instrumento recibe varios nombres, entre los que destacan: el castellano de psalterio y el autóctono de chicotén, término popular que actualmente apenas se utiliza en Yebra y que si se emplea es por influencia exterior; la palabra parece ser un localismo de Jaca que los folkloristas han generalizado.*

Hay que señalar que la forma de escribirlo ahí –«psalterio»– respeta la etimología, pero es evidente que la pronunciación popular simplifica siempre ese grupo consonántico inicial en / s /. Por otra parte, «salterio» puede ser una forma tan castellana como aragonesa, portuguesa o italiana, que procede del griego por conducto del latín. Su étimo sería psállō: 'yo toco las cuerdas de un instrumento músico', propiamente 'yo arranco pelos'. (Corominas, 1973).

Por tanto, vemos que hay vacilación entre «salterio» y «chicotén» como denominación del instrumento que genéricamente vamos a llamar «tamborino de cuerdas», nombre historico y que muestra una cierta «neutralidad». El término «salterio» es también fuente permanente de confusiones, porque dejando aparte su acepción de «libro de salmos» y centrándonos en el significado organológico musical, es una palabra que históricamente nombraba a un instrumento cordófono, pero de características diferentes al que aquí nos ocupa. Así es descrito por Andrés (1995):

Salterio: *instrumento de cuerdas pulsadas, heredero de una cítara, que consistía en una caja de resonancia plana –con uno o varios oídos de roseta– sobre la que se extendían las cuerdas. (p. 346).*

Su función era melódica y no de bordón ritmico como es el tamborino de cuerdas. Sus cuerdas se pulsaban con los dedos o con plectros (una especie de puas) no se golpeaban. De esta ambigüedad se hace eco Alford (1935):

> *More interesting is its Yebra name, Psalterio, although this also is completely mistaken, for the ancient Psalterium, like the lyre, was a plucked stringed instrument*[1]. p. 577.

1 Más interesante es su nombre de Yebra, Psalterio, aunque esto también es completamente

Y en otro trabajo posterior insiste: (Alford, 2004, pero 1937)

> *Tard, dans l'après-midi, les danseurs font une nouvelle apparition, avec leur musicien dont le tambour à cordes a encore changé de nom. Ici, c'est le salterio, nom dû à un erreur explicable puisque le psaltérion était un instrument à cordes, mais à cordes pincées.* p. 242[2].

Sin embargo, son muchos los textos que muestran el empleo de«salterio» también para referirse al tamborino de cuerdas, como vemos en el *Tesoro* de Covarrubias (1611):

> *El instrumento que agora llamamos salterio es un instrumento que tendrá de ancho poco más que un palmo, y de largo, una vara; hueco por dentro, y el alto de las costillas de cuatro dedos; tiene muchas cuerdas, todas de alambre y concertadas, de suerte que tocándolas todas juntas con un palillo guarnecido de grana, hace un sonido apacible; y su igualdad sirve de bordón para la flauta que el músico de este instrumento tañe con la mano siniestra, y conforme al son que quiere hacer sigue el compás con el palote; úsase en las aldeas, en las procesiones, en las bodas, en los bailes y danzas.* (I, 2ª parte, 19 v.).

Vemos, entonces, un uso antiguo de «salterio» referido al «tamborino de cuerdas». Eso sí, parece que en aquellos tiempos (s. XVII) era una acepción novedosa: «El instrumento que agora llamamos salterio…». En algunos casos podemos dudar de si lo que se cita alude a una u otra manera de instrumento: en 1565 se paga en Tudela:

> *[...] a Juan Manrique y Francisco Planillo vezinos de Tarazona la suma de dos ducados (los quales mandamos dar porque por nuestro mandado) vinieron (a esta ciudat) con su atanbor y salterio a regozijar los dias y fiestas de (Santana) Santa Ana y (señor) Señor San Pedro como otros años se acostumbra azer.* Libro 3.°, fol. 353. (Fuentes, 1946 y Donostia, 1952).

Igual que en este testimonio de Huesca:

> *Hacia 1575 está atestiguada la presencia en la procesión de San Lorenzo del músico Juan de Tardes, que tañía el salterio. Es posible que fuese este el acompañamiento del dance teniendo en cuenta que instrumentos semejantes, como el conocido con el nombre de chicotén acompañan a danzantes como los de Yebra de Basa, que han conservado muy bien la música primitiva.* (Balaguer, 1985).

En la procesión de 1559 en Borja se indica que la música corrió por cuenta de juglares y otros instrumentos, especificando que se pagaron 5 sueldos a dos salterios. (Aguilera, 2014).

Sin embargo hay documentos más claros, como el siguiente: un contrato realizado en 1651 entre el concejo de Ansó y «... Bonifacio de Setta mussico de flauta y salterio, natural del lugar de Fago de dicha valle». (De la Torre 1993). En el siglo siguiente (1764), también en Ansó, pagan a: «... Gregorio Clavería, Gaytero de Embún, por tocar la flauta y salterio en las fiestas del Corpus, San Pedro y San Matheo…» (Bayona, Gracia, Lacasta y Salesa [coord.] 2002,vol II, p. 13). En esos y otros casos está claro que «salterio», asociado a la flauta, se refiere a *tamborino de cuerdas*. En el«Villancico» de Miguel Ambiela Callizo, de 1695 (Benítez e Latas, 2013) se lee:

erróneo, ya que el antiguo Psalterium, como la lira, era un instrumento de cuerda pulsada.

2 Traduzco desde la edición que tengo, que está en francés: (2004) Fêtes Pyrénéennes. Portet-sur-Garonne: Loubatières. Traducida por Anne Folch de: *Pyrenean Festivals* (1937) Toronto: Mc Millan Compagny of Canada. «Después, por la tarde, los danzantes hacen una nueva aparición, con su músico cuyo tambor de cuerdas incluso ha cambiado de nombre. Aquí es el salterio, nombre debido a una confusión explicable porque el psalterion era un instrumento de cuerdas, pero de cuerdas pinzadas».

Desde el lugar de Bescós
llega esta noche corriendo
Bartolo, aquel que la gayta
le gusta más que el salterio.

De fecha no determinada, pero de carácter semejante al anterior es esta estrofa del «Diálogo en honor de santa Orosia», relacionado con los danzantes de Jaca (Pueyo, 1973, p. 273):

Desde os barrancos de Ulle
llega esta noche corriendo
un montañés a maitines
al salterio.

En el límite de los siglos XVIII y XIX encontramos esta descripción, bien clara:

Celebran sus fiestas con juegos de pelota, barra, corridas de pollos y bailes públicos, acompañados de músicos que tañen salterios. El salterio es un instrumento largo de cinco palmos y dos de ancho, adornado con seis cuerdas muy recias, o bordones los que hiere con un palito y con la mano izquierda hace sonar una flauta dulce, sirviéndoles el salterio de contrabajo. (Suman 2005, voz Embún).

Pero, en los primeros años del siglo XX se hace esta descripción:

Es el chicotén una caja de un metro de longitud, con su agujero para facilitar la transmisión del sonido, que reproduce, mediante gruesos bordones o nervios retorcidos, que penden de la parte superior a la parte inferior sujetos por clavijas de hierro, que al propio tiempo sirven para templar el instrumento, el cual se toca golpeando las cuerdas con un palillo semejante al que usan los tambores. El músico lo lleva pendiente de una correa que cuelga del hombro izquierdo. Toca a la vez una flauta. (Biscós, 1903).

Apraiz (1922) recoge esa idea:

Dicho tambor de cuerdas se conoce clásicamente en Jaca y así se le designa también en la Novena con el nombre de Chicotén, palabra que no se encuentra en el «Diccionario» de voces aragonesas de Borao.

En el articlo de Apraiz no aparece en ningún sitio el término «salterio». Muchos autores posteriores asumen esa apreciación:

...al son de una flauta revestida de piel de culebra, tocada con una mano, mientras con la otra el músico golpea una especie de címbalo, que Apráiz llama chicotén. Violant i Simorra (1985, pero 1949, p. 632).

De la Torre (1986) se hace eco de este embrollo:

Por último, el nombre con el que se le conoce universalmente es el de «chicotén», pero en torno a este nombre hay que hacer algunas aclaraciones. En el Alto Aragón no se le conoce por este nombre aunque así lo afirman numerosos autores foráneos: ni en Jaca, ni en Yebra, ni en Sasal entendieron el significado de la palabra «chicotén» (4), mientras que personas que nada tenían que ver con el dance y de pueblos muy diversos comprendían de inmediato de qué se les hablaba cuando se les nombraba el «salterio».

Vergara (1994) y (2003) dedica también algunas páginas a esta cuestión. En Yebra de Basa se insiste en que las denominaziones tradicionales son «O *chiflo* y o *salterio*… eso de *chicotén* no lo empezamos a oir hasta que el grupo salía afuera, sobre todo a Zaragoza...» (Testimonio de Santos Lanuza, antiguo *repatán* y danzante de Yebra). Las referencias son muchas, y por no ser redundantes remitimos al lector a la bibliografía. Una primera conclusión es que hay una larga tradición de llamar «salterio» al «tamborino de cuerdas», y que «chicotén» parece un vocablo no vinculado más que a Jaca. Pero «salterio», «chicotén» y «tamborino de cuerdas» ¿son la misma cosa? Parece claro que «salterio» se refiere, en este contexto, al tamborino de cuerdas. ¿Y «chicotén»?

Chicotén

Hasta ahora podíamos ver que se solía llamar, con más o menos fundamentos, *salterio* o *chicotén* al tamborino de cuerdas, y *flauta, chiflo* e incluso «pito» (por ultracorrección castellanizante) a la flauta de tres agujeros; pero encontramos otras perspectivas.

> *No obstante, no son estas (flauta, chiflo) las denominaciones más antiguas con las que algunos de los más veteranos danzantes jaqueses, todavía vivos, conocen y conocían a este instrumento. «Chicotén» es como nos han asegurado numerosas veces que lo conocían. Incluso «xicoté» o «xicotén» (pronunciándose shicoten al igual que buxo, bucho, boj). No ha faltado discusión sobre esta terminología pues sabemos de la confusión que podría crearse al estar popularizado dicho término para designar al salterio.* Fernández y Tomeo (2007, p.215).

Dichos autores aportan los testimonios siguientes, que proceden de entrevistas hechas a viejos danzantes de Jaca:

> *A los instrumentos les llamábamos Salterio y Chicoté (sic), de siempre se les ha llamado así, así yo lo he oído y así les llamo, salterio a la caja de cuerdas y Chicoté a la flauta o chiflo.* (Entrevista a Eusebio Jiménez nacido en 1926).

> *Los instrumentos de música yo siempre los he conocido como Salterio y Chicotén. Salterio es la caja de madera con cinco cuerdas de tripa de cerdo y el Chicotén es la flauta que hoy día se le dice de muchas maneras y la única es Chicotén.* (Entrevista a Luis González, nacido en 1940).

Aparte de esos testimonios orales recogidos por aquellos autores, se citan otras informaciones recogidas de otras fuentes escritas que van en la misma dirección.

> *Al mostrar el prelado la Santa, bendiciendo al pueblo arrodillado en un silencio impresionante, que solo rompía un suave trasfondo musical formado por los primitivos acordes del chicotén y el salterio…* (Villacampa Ara, A. El Pirineo Aragonés, 21 de Julio de 1979, p. 7).

Esto escribía Ricardo del Arco:

> *Delante van los danzantes, bailando una danza monótona en dos filas, en compases de tres saltos rítmicos, siempre de cara a la urna, al son del «chicotén», una flauta revestida de piel de culebra tocada con una mano y con la otra golpeando una especie de címbalo.* (Del Arco,1930).

Sin embargo, el mismo autor, algunos años después se contradice cuando escribe que el chicotén:

> *Va suspendido por una correa de la espalda de quien lo toca, siendo de madera y constando de seis cuerdas de gruesa tripa...* (Del Arco, 1943, p. 466).

Otros testimonios dejan ver claramente que para mucha gente de Jaca, sobre todo los propios danzantes de Santa Orosia, *chicotén* no es el tamborino de cuerdas sino la flauta. Ya veíamos al principio que Andolz (1984) se hacía eco de esta confusión y ponía en su diccionario las dos acepciones. No está de más recordar que Andolz era natural de Jaca. González Sanz, Gracia Pardo y Lacasta Maza (1998) aportan este dato, una frase de aspecto nemotécnico atribuída al músico Florencio Ordás:

> *El salterio se toca así: Chicotén / ten / corretén / ten / fi / ga / do de buey.* (p. 269).

La etimología de «chicotén» es bastante oscura. Sí que se encuentra algún término parecido en Italia el siglo XV, como en este poema del florentino Luigi Pulci.

> *… E qui sonaba tamburo, e chi nacchera,*
> *baldosa, e cicutrenna e zufolleti.*

(Lamaña, 1969, p. 58).

Una posibilidad es que si *chicotén* es, como parece, la flauta, la palabra procediese del latín CICUTA, la conocida planta venenosa. Siguiendo a Andrés (1995, p. 84), vemos el empleo de *cicuta* (castellano) como flautilla desde Virgilio (siglo I a. C.), y señala que Covarrubias (1611) manifestaba que:

> *… después de las primeras flautas de caña se usaron otras de cicuta, yerva venenosa, por tener el tallo hueco y los niños la hacen sonar como trompeta.*

En aragonés,el nombre de esa planta es chicuta, segun vemos en el EBA: chicuta: cicuta [Ansó KUH 1935] – chicuta; [Ansó VIM 1991]; [Ansó KUH 1966].

Volviendo a *cicutrenna*, apréciese que la pronunciación italiana de esa primera consonante es la misma de la / *ch* / del aragonés: [ʧ]. Branet (1924) señalaba, en francés, la palabra *chicotin* [ʃikɔtɛ̃], que antaño se escribía *cicotin*. Su etimología acerca esta palabra a la italiana citada: *alloeu cycoterne* «variété d'aloès qu'on récolte à Socotra» (1359), que en 1478 aparece como *aloeu cicotrin, y* ya en 1564 como *chicotin*. (CNRT). Pero *chicotin* también designa a *colloquinta oficinalis*, una cucurbitácea. Con los «rabos» de las calabazas se hace un tipo de flautilla primitiva. (Botineau, 2015). Sugerente.

Chuglar

Esa confusión terminológica (la flauta por el salterio o, al revés) no es nada nuevo. Ya lo veíamos en los testimonios que aporta el *Diccionario Geográfico de las Cinco Villas* de Mateo Suman, inedito desde principios del siglo XIX hasta principios del XXI (Suman, 2015). Ahí encontramos datos de poblaciones como Bagüés, Gordués, Echo, Embún, Paternui (Paternoy), Aso (Asso-Veral), Bailo etcétera[3]…, donde se emplea la palabra *chuglar (*con variantes foneticas como *chublar o churlar).*

> *Las niñas bailan con pandero. Me dicen que este instrumento no es común a los demás lugares, pero yo lo he visto al paso en otros lugares de la montaña, además del instrumento común en ellas que es el llamado chuglar, especie de arpa larga, cuyas cuerdas se hieren con un palito o hierro, con una mano, y con la otra se toca una flautica.* (Voz: Mianos, p. 353).

Y, al revés:

> *Visten al uso del país de la montaña según se dijo de Salvatierra, Lorbés y Sigüés. Su calzado es abarcas. Sus instrumentos de música, como en aquellos pueblos, el salterio, y chuglar, o flautilla en funciones públicas, y tamboril.* (Voz: Aso4, p. 201).

> *La música en las fiestas: el chuglar o flautilla, el tamboril y salterio… (p. 210. Referido al pueblo de Bailo.)*

Ese carácter metonímico se ve claramente en la definición que de «chuldar» (alomorfo de chuglar) ofrece Gil Berges (1916):

Chuldar*: s. m. músico que toca a la vez la flauta y el salterio para que los danzantes de los pueblos en sus fiestas hagan sus evoluciones vistosas al compás de tales instrumentos.*

Gil Berges era natural de Jasa, y en el vecino lugar de Aragüés se recuerda que en *Casa Xuldar* había músicos que tocaban flauta y salterio (Bayona et. al., 2002). Desde tiempos medievales se encuentra a menudo esa identificación entre la palabra *chuglar* (del latín *jocular*) y los instrumentos citados, que figuran entre los más empleados por aquellos.

3 En aquella época, el partido de Cinco Villas abarcaba desde Tauste, casi a orillas del Ebro, hasta la frontera pirenaica, incluyendo valles como Ansó y Echo.

4 Hoy, oficialmente Asso-Veral

Chun-chun y Gaita

Todavía encontramos otra forma de llamar al tamborino de cuerdas en la villa de Berdún (Jacetania), donde se documenta chun-chun [ʧun ˈʧun] como instrumento que acompañaba el paloteado:

> *[...] y por lo visto era instrumento de acompañamiento, hacía chun-chun, chun-chun, y por eso lo llamaban el chun-chun.* (Entrevista a Paulino Buey de Casa Callau de Berdún). (Bayona et al. Vol. 25, p. 14).

Chun-chun era también el nombre que se daba a un baile de la fiesta en Yésero (Alto Gállego). (Ibidem, p. 17).

También se emplea esa onomatopeya en territorios lingüísticos limítrofes, como Navarra o Gascuña, donde lo podemos encontrar escrito con diferentes grafías: castellanas, vascas, occitanas o francesas: *chunchún, ttun-ttun, ton-ton, toun-toun*, y con diferentes matices de pronunciación del sonido consonante inicial. En Navarra *chunchunero* equivale al vascuence moderno *txistulari.* Además de las denominaciones locales, es interesante observar la serie de términos analógicos utilizados por diferentes cronistas a lo largo de los tiempos. Sirva algún ejemplo: «Il a pour ainssi dire la figure d'une lyre à quatre cordes de trois accords». (Zamacola, 1818). «... ces tambourins sont des espéces de violons à sept grosses cordes qu'on touche avec un baguette, comme tambour». (Branet, 1924).

Puntualmente encontramos otras denominaciones como *gaita salteriana.* Así, en una descripción en la prensa de 1894 de las funciones festivas en Grañén (Huesca) se dice que:

> *Las profanas, aquellas de olor popular, son siempre las mismas, con detalles que no varían un ápice, desde que se sustituyó la gaita salteriana, con sus danzas peculiares, por la música de cuerda, en la que hacen las delicias del público, y especialmente de la juventud que baila, los violines ñoños, las bandurrias chillonas, y las guitarras roncas.* (Castiella Hernández, 2002).

Nombrar a la flauta de tres agujeros como *gaita* es algo habitual en muchos territorios. En el Altoaragón podemos verlo en Berdún, asociado al uso del «chun-chun» antes visto:

> *Decían también que la gaita del tío Gavín; pues uno de no sé que casa, de una casa de aquí, él debió decir que tocaba una gaita.* (Bayona et al. Loc. Cit.).

Al músico es habitual llamarlo gaitero. En Yebra de Basa se recuerda a «O gaitero Sasal» como encargado de tocar para los danzantes con el chiflo y salterio. Documentos más antiguos sitúan en Ansó, como se ha visto más arriba, a «... Gregorio Clavería, Gaytero de Embún por tocar la flauta y salterio en las fiestas del Corpus, San Pedro y San Matheo». (Bayona et al. 2002).

Otros testimonios parecen establecer otras diferenciaciones*:*

> *En sus funciones públicas, en lugar de gaita usan del salterio, tamboril y churlar o flautilla.* (Villa de Hecho) (Suman, op. Cit.).

O ponen en conexión los términos sin dejar claro si se refieren al mismo objeto o a los dos instrumentos (flauta y tamborino de cuerdas) complementarios.

También es interesante la expresión «gaita de montaña» que encontramos en los textos que reune el citado Diccionario Geográfico de las Cinco Villas, recopilado a principios del XIX (Suman, 2015):

> *El patrón del pueblo es San Sebastián cuya fiesta celebran con toda solemnidad posible (….) y gaita de montaña, esto es, salterio, flauta y tamboril».* (Referido al pueblo de Arbués).

Y se insiste en este concepto al hablar de Bagüés:

> *Usan de salterio, tamboril y flauta dulce, que es la gaita gallega de la montaña…* (Bagüés).

Es de imaginar que esto alude a la idea de tambor-bordón inherente al conjunto del que ahí se habla (Marcel-Dubois 1986). Y para Fuencalderas ofrece un dato que nos sumerge más en la marea de confusión:

> *Se canta la misa con la música del país, que consiste en una gaita que los naturales llaman «chiflar»* (Suman, 2015).

Conclusiones

Las denominaciones de instrumentos musicales antiguos suelen ser muy variables. En este caso encontramos en el Altoaragón una vacilación notable para referirse al conjunto de flauta de una mano junto al tamborino de cuerdas, tocados por un solo instrumentista.

Salterio se utiliza de forma muy generalizada para nombrar al tamborino de cuerdas, aunque tenga también otros significados históricos. Localmente se documenta *chun-chun*, que también encontramos en territorios limítrofes como Navarra (tanto para el tamborino de cuerdas como para el membranófono) o Gascuña. *Chicotén* es término asociado desde hace un tiempo al tamborino de cuerdas, aunque muy localizado en Jaca. El embrollo aparece cuando se encuentran muchos testimonios de esa procedencia que afirman que esa es la denominación tradicional jaquesa de la flauta de tres agujeros, y no del cordófono que la acompaña. La confusión la encontramos también con otra denominación, hoy ya obsoleta, como es la de *chuglar, chuldar* y derivados. El término *chiflo* está bien documentado –y vivo en la actualidad– en la tradición de Yebra de Basa como referido a la flauta de tres agujeros. Evidentemente, en aragonés *chiflo* y su sinónimo diatópico *chuflo* puede tener el valor de «cualquier aerófono» popular, incluido un simple silbato. Antiguamente, al menos hasta el siglo XIX era muy usual por toda la Canal de Berdún y los valles de la Jacetania (Pirineo occidental de Aragón) *chuglar* (o cualquiera de sus variantes) para nombrar a la flauta de tres agujeros.

Posiblemente todo eso sería menos complicado si todos hubieran hecho como el funcionario municipal zaragozano que en 1496 anotaba en las cuentas de los Jurados de la Ciudad que se pagaron ciertas cantidades a unos músicos, entre los que figuraba:

> *[…] Martin Maça, flauta y estrumento de cuerdas. (Cisneros 1986).*

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA FERNÁNDEZ, A. (2014). *El Dance de San Bartolomé en Borja.* Borja: Centro de Estudios Borjanos. Institución Fernando el Católico.

ALFORD, V. (1937) *Pyrenean Festivals* (1937) Toronto: Mc Millan Compagny of Canada. Manejo aquí la edición francesa: (2004) Fêtes Pyrénéennes, *Trad. Anne Folch.* Portet-sur-Garonne: Loubatières.

ALFORD, V. (1935). «Some Notes on the Pyrenean Stringed Drum with five musical examples» (RIEV) Tomo XV, pag. 567-577.

ANDOLZ CANELA, R. (1984). *Diccionario Aragonés. Aragonés-castellano, castellano-aragonés (2ª edición).* Zaragoza: Librería General.

ANDRÉS, R. (1995). *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a Bach.* Madrid: Biblograf.

APRAIZ, A. (1922). «Instrumentos de música vasca en el Alto Aragón». En RIEV, T. XIII, año 1922, p. 553 a 559.

BALAGUER, F. (1983). «Introducción al estudio histórico del Dance oscense», En: D'o Río, B: El Dance Laurentino. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

BAYONA, E., GRACIA, J. A., LACASTA, A. J. Y SALESA, L. [COORD]. (2002): «*Palotiaus* del Viejo Aragón y Valle de Broto». Libreto adjunto a *La tradición Musical en España, vol. 24 y 25.* Madrid: Tecnosaga

BISCÓS, V. M. (1903). *Novena a Santa Orosia R. V. y M., Patrona de Jaca y su diócesis.* Madrid: Imprenta Ducazal.

BENÍTEZ, M. P. e LATAS, O. (2013): «Sobre los villancicos barrocos en aragonés de los siglos XVII y XVIII». *En Alazet, 25* . Huesca: IEA

BOTINEAU, M. (2015). Guide des plantes à fruits charnus comestibles et toxiques. Paris: Lavoisier Tec & doc.

BRANET, A. (1924) *Le Tountoun.* Auch: Imprimerie F. Cocheraux.

CASTIELLA HERNÁNDEZ, J. J. (2002). *La alcoba de la memoria. Una historia particular de Grañén.* Grañén, Ayuntamiento.

CISNEROS, J. (1986). *Actos comunes de los jurados, capítulo y concejo de la Ciudad de Zaragoza (1440-1496).* Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

CNRT, Centre National de resources textuelles et lexicales. Recuperado de: http://www.cnrtl.fr/etymologie/chicotin

COROMINAS, J. (1973). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Madrid: Gredos.

COVARRUBIAS HOROZCO, S. (1611) *Tesoro de la lengua española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana – Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

GIL BERGES, J. (1916) *Colección de voces aragonesas. Huesca, Estudio de Filología de Aragón*, Talleres Tipográficos de Justo Martínez.

DE LA TORRE, A. (1986) «Chiflo y Salterio en el Alto Aragón. En Revista de Folklore n.° 70».Valladolid: Obra Cultural de Caja de Ahorros Popular.

DE LA TORRE, A. (1993): «En torno al Alacay». En *Temas de Antropología Aragonesa, n.° 4, p. 85-105.* Huesca: Instituto Aragonés de Antropología.

DEL ARCO, R. (1930). «Costumbres y trajes en los Pirineos». Zaragoza: Publicaciones de la Academia de Ciencias de Zaragoza.

DEL ARCO, R. (1943). *Notas de folklore altoaragonés.* Madrid: Instituto Antonio de Nebrija. CSIC.

DONOSTIA, A (1983). «Instrumentos musicales del País Vasco». *En Anuario Musical, AM. Vol VII, 1952, p. 3-49. En Obras completas del Padre Donostia (1983), Tomo II, p. 275.* Bilbao: Ed. La gran Enciclopedia Vasca.

FUENTES PASCUAL, F. (1946). «La música religiosa y profana en Tudela». *En Príncipe de Viana, Año n.° 7, n.° 22*, págs. 177-185

EBA: Endize de bocables de l'aragonés seguntes os repertorios lesicos de lugars y redoladas de l'Alto Aragón (1999). Coord. de Francho Nagore, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses. Cternato como EBA. Edizión dichital en: http://diccionario.sipca.es/fabla/faces/index.xhtml

FERNÁNDEZ Y TOMEO. (2007). *Danza, montañés. Historia de los dances de Jaca.* Jaca: Pirineum.

GONZÁLEZ SANZ, C., GRACIA PARDO, J. A, y LACASTA MAZA, A. J. (1998): *La sombra del olvido. Tradición oral en el pie de sierra meridional de Guara.* Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

LAMAÑA, J. M.: «Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la casa de Barcelona.» *En Miscelanea Barcinonensis, MB. XXI,* 1969, 21-82

MARCEL-DUBOIS, C. (1986), Le tambour-bourdon, son signal, sa tradition. *Arts et Traditions populaires, 1986, t. XIV, n°1-2,* p. 3-16.

PUEYO, M. (1973), *El dance en Aragón: origen y problemas estructurales de una composición poética.* Zaragoza, ed. de la autora.

SATUÉ OLIVAN, E. (1988). *Las romerías de Santa Orosia.* Zaragoza: Diputación General de Aragón.

SUMAN, M. (2015). *Diccionario Geográfico de las Cinco Villas.* Edición de J. Salvo y A. Capalvo. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

VERGARA, A. (1994). *Instrumentos y tañedores. Música de tradición popular en Aragón*. Zaragoza: Rolde de Estudios Aragoneses.

VERGARA, a. (2003). «Chiflo y salterio». En *Col.loquis del flabiol 2002. p. 69-87*. Arbúcies: Ajuntament d'Arbúcies.

VIOLANT I SIMORRA, R. (1985). *El Pirineo Español. Vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece*. Facsimil de la 1ª edición, de 1949 por Plus Ultra, en Madrid. Barcelona: Altafulla.

ZAMACOLA, Iza (1818). *Historia de las naciones Bascas*. Auch.

La ausencia de las melodías de Almagro en los cancioneros de Castilla-La Mancha y Ciudad Real

Agustín García Pradas

Resumen

Almagro, ciudad declarada «Conjunto Histórico-Artístico» desde el año 1972, lleva recopilando y salvaguardando las melodías tradicionales tan arraigadas en la localidad desde hace más de cuatro décadas, permitiendo así mantener vigente en la actualidad los vestigios musicales de sociedades pasadas. En este trabajo se ofrece un acercamiento a los más notables cancioneros y compendios musicales de la región de Castilla-La Mancha y de la provincia de Ciudad Real, con el fin de comprobar la presencia, o ausencia, de las melodías procedentes de la ciudad de Almagro en ellas, y también mostrar qué alusiones se realizan al contexto de la ciudad, reflejando el importante carácter cultural y social que posee Almagro y sus costumbres.

Palabras clave: Almagro, Provincia de Ciudad Real, Cancioneros, Folklore Musical, Tradición Oral.

Abstract

Almagro, a city declared a «Historic-Artistic Site» since 1972, has been collecting and safeguarding the traditional melodies so deeply rooted in the town for more than four decades, allowing us to maintain the musical vestiges of past societies. This work offers an approach to the most notable songbooks and musical compendiums of the region of Castilla-La Mancha and the province of Ciudad Real, in order to check the presence, or absence, of melodies from the city of Almagro in them, and also show what allusions are made to the context of the city, reflecting the important cultural and social character of Almagro and its customs.

Key Words: Almagro, Province of Ciudad Real, Song Books, Folk Music, Oral Tradition.

1. Introducción

El municipio de Almagro (Ciudad Real), situado en el punto central del territorio comarcal conocido como «Campo de Calatrava», es considerado cabecera de la citada comarca manchega. Su ubicación estratégica hace limitar sus horizontes con Carrión de Calatrava, Pozuelo de Calatrava, Bolaños de Calatrava, Miguelturra, Moral de Calatrava, Granátula de Calatrava, Valenzuela de Calatrava y Moral de Calatrava, llegando a abarcar una superficie total de 24.970 hectáreas. Su topónimo deriva del árabe, puesto que proviene del nombre congénito *Al-Magrib*, definido por muchos investigadores como «tierra roja» o «arcilla roja»[1]. Esta pobla-

1 El propio origen del nombre de esta localidad presenta una controversia entre investigadores e historiadores afines al contexto que prevé el pueblo. El arqueólogo Isidro Hidalgo Herreros, en su ponencia realizada en el I Ciclo de Historia Local de la provincia de Ciudad Real en 2016, bajo el título *Almagro: desde sus modestos orígenes*, reconoció que algunos autores hablan de *Al-Magrib* como una «puesta de Sol», mientras que otros lo definen como un «sustrato geológico de la arcilla», coincidiendo todos ellos en su origen árabe. Información ha sido extraída en: Diego Farto, «Hidalgo Herreros subraya el vacío en la historia de Almagro hasta el siglo XIII», *La Tribuna de Ciudad Real* (19 de febrero de 2016). Disponible en: https://www.latribunadeciudadreal.es/noticia/Z9FEBC246-9207-60B6-E413CC7BA6EE350B/201602/hidalgo-herreros-subraya-el-vacio-en-la-historia-de-almagro-hasta-el-siglo-xiii (última consulta: 21/09/2021).

ción ha sido testigo de numerosos encuentros y hechos históricos en su territorio que, fruto de las incursiones realizadas, han brindado abundantes monumentos y estructuras arquitectónicas que han declarado a la ciudad de Almagro como «Conjunto Histórico-Artístico» en el año 1972[2].

Dentro del recorrido histórico reseñable de la ciudad, fue proclamada como Corte Maestral durante el dominio de la Orden de Calatrava. Tras la victoria de la Batalla de las Navas de Tolosa (1212), se fijó la capital de la sede en el Castillo de Calatrava la Nueva en el año 1218. El rey Fernando el Católico fue elegido Maestre de la Orden en el año 1487 y, debido al inexistente espíritu militar, decidió traspasar la sede a Almagro, brindándola de poder económico, social y militar. Presentó una época de máximo esplendor cultural entre los siglos XVI y XVII tras la llegada de familias adineradas procedentes de Europa, un ejemplo que proporcionó este *status* fueron los Függer[3] a mitades del siglo XVI. La villa de Almagro se convirtió en la administradora de los bienes de los Maestrazgos, además también del lugar desde donde se dirigía la explotación de las minas de Almadén, asentamiento que otorgó riquezas al gobierno y el mercado del momento. De estas grandes riquezas obtenidas, muchas de ellas se destinaron a la construcción de palacios y obras destinadas al culto religioso[4]. Tiempo después, en el siglo XVII, Almagro se convertiría en capital de la provincia de La Mancha desde 1750 hasta 1761, llegando a recibir el título de ciudad y creciendo con mayor *status* que Ciudad Real[5]. Sin embargo, es durante el siglo XIX junto a la desamortización y la desaparición del poder eclesiástico, que el poder de la ciudad entra en recesión, y actividades económicas promovidas dentro de la industria textil sufren fracasos, a excepción de la industria de blondas y encajes, que dotó a Almagro de una de sus más reconocidas señas de identidad.

En lo que respecta al aspecto cultural visible en Almagro, la actividad musical mantiene la presencia de melodías y danzas tradicionales de la provincia de Ciudad Real, gracias al trabajo de recuperación y divulgación de la Asociación Folklórica «Tierra Roja». Nacida en el año 1982 de la necesidad de mantener con vida las costumbres del pueblo, se puede considerar una agrupación precursora de la tradición musical y popular en Almagro, habiendo permitido recuperar varias piezas autóctonas a través del testimonio oral de la población anciana. Estas piezas de temática local, actualmente arraigadas en el acervo cultural del pueblo, ensalzan la figura histórica de Almagro, además de venerar el culto a la Virgen y al Patrón de la localidad.

Al tratarse de melodías de carácter tradicional heredadas de generación en generación a través de la oralidad del pueblo almagreño, no

2 Decreto 2104/1972, de 13 de julio, por el que se declara Conjunto Histórico-Artístico la ciudad de Almagro (Ciudad Real). *Boletín Oficial del Estado, 183*, de 1 de agosto de 1972, 13869 a 13869. Disponible en: https://boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1972-45243 (última consulta: 21/09/2021).

3 La Familia Fugger –también referenciada en castellano como «Fúcares»– fueron en su origen empresarios dedicados a la fabricación y comercio de tejido, pero a raíz de que las generaciones iban perpetuando, se fueron extendiendo al negocio de la minería, llegando a abarcar un gran negocio de paños, lanas, sedas; y de plomo, plata y cobre en minería. Fue el heredero Jacobo II el Rico quien se encargó de construir una casa de bancas que se extendería por todo el continente europeo, convirtiéndose en banqueros de Habsburgo. Es en la localidad de Almagro donde se construyen actuales monumentos y lugares de culto de la ciudad, como la Iglesia del Salvador –actualmente conocido como «Iglesia de San Blas»– o el Palacio de los Fúcares –originalmente ideado como almacén de mercurio–.

4 Ángel Hernández Sobrino, «Almadén y Almagro, una larga relación histórica olvidada», *Lanza Digital. Diario de La Mancha*, 29 de enero de 2018. Disponible en: https://www.lanzadigital.com/blogs/almaden-almagro-una-larga-relacion-historica-olvidada/ (última consulta: 20/09/2021).

5 Ana María Castillo Pinero, *Vida y cultura en el Campo de Calatrava (I)* (Ciudad Real: Biblioteca de autores manchegos. Diputación de Ciudad Real, 2014), 31.

están reflejadas en ningún cancionero o compendio publicado a lo largo del siglo XX o siglo XXI que albergue composiciones manchegas o ciudadrealeñas pertinentes para este trabajo. Conforme a esta justificación se propone el análisis y búsqueda de Almagro en los cancioneros y sumarios melódicos más destacables en la provincia de Ciudad Real y en la comunidad de Castilla-La Mancha, presentando del mismo modo la estructura y temática a tratar en cada uno de los compendios ofrecidos. De esta forma, se plantea el objetivo de mostrar la presencia y ausencia de las músicas tradicionales de Almagro, o de aquellas que hacen alusión a dicha localidad en las colecciones y recopilatorios melódicos manchegos y ciudadrealeños.

2. El Cancionero Popular Manchego

El *Cancionero Musical Popular Manchego*[6], de Pedro Echevarría Bravo (1905-1990), es el primer cancionero que cobija melodías de carácter oral de cuatro de las cinco provincias que conforman la comunidad de Castilla-La Mancha: Ciudad Real, Cuenca, Albacete y Toledo. Publicado en el año 1951, este recopilatorio otorga un estudio literario de los bailes, danzas, cantos, además de las partituras de 300 textos musicales –seleccionados entre 2500 melodías propuestas– proporcionados por habitantes y personajes célebres de las ciudades y pueblos visitados para la investigación musicológica de Echevarría, con el fin de dar a conocer en España la gran riqueza lírica de la ruta de *Don Quijote de la Mancha*.

Si hablamos de la estructura temática que presenta este libro, podemos reunir diez grupos donde se aúnan los contenidos que posee este trabajo de investigación folklórica, todos ellos precedidos por un prólogo redactado por José Subirá Puig (1882-1980), compositor y secretario del Instituto Español de Musicología. Como se acaba de reseñar, esta obra está dividida en diez grupos, tratando cada uno de ellos un argumento distinto pero hilado bajo la temática del folklore manchego.

- El primero de estos grupos realiza un estudio literario sobre la copla manchega en la obra literaria de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*[7], a través de la etnografía popular manchega.
- Es entre el segundo y tercer grupo cuando, a lo largo de 40 páginas, se detallan los bailes y danzas manchegas que conforman las melodías tradicionales, explicando desde las coreografías de seguidillas, fandangos y boleros, hasta danzas del Corpus Christi, de ánimas, u ofrecimiento a la Virgen de Gracia.
- En el cuarto grupo se reseña el romancero vigente, seguido de las canciones infantiles y de cuna del quinto grupo.
- Las canciones amorosas, de ronda y quintos son explicadas en el grupo seis, antecediendo a su vez a los villancicos y mayos, y canciones de vendimia, de los grupos siete y ocho.
- El penúltimo grupo trata los cánticos religiosos y las ofrendas que se otorgan a las vírgenes y patronas de los pueblos.
- Finalmente, el décimo grupo concluye con esta recopilación, y este habla sobre la fonética y el habla vulgar del lenguaje en tierras manchegas, mostrando a su vez los vocablos más comunes en los textos musicales, como son *leñaor* en vez de «leñador», *naide* en el lugar de «nadie», o *na* abreviando a «nada».

Gran parte del repertorio musical de este cancionero proviene de municipios o localidades pertenecientes a la provincia de Ciudad Real, siendo la mayoría de ellos miembros pertenecientes a la comarca del Campo de Cala-

6 Pedro Echevarría Bravo, *Cancionero musical popular manchego* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951).

7 Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Barcelona: Tomás Gorchs, 1859).

trava. De nuestra localidad a estudiar en este análisis, Almagro, no se incluyen ninguna de las melodías o canciones propias de la ciudad. Aun así, localizado en el apéndice de la obra, se muestra a modo de agradecimiento la relación de las personas que han dictado las canciones que aparecen en el libro y que, a su vez, han aportado su conocimiento en la recapitulación del folklore manchego de la comarca calatrava. De entre estas, ciudadanos almagreños otorgaron varias piezas y melodías a este compendio popular, siendo un total de 3 composiciones las dictadas para este cancionero. Los textos musicales, junto a sus promulgadores de la localidad de Almagro, son los siguientes: *La mala suegra*, por Pedro Prieto Valle; *Los pastores no son hombres*, por Lola Romero Cortés; y *Mi Niña (2º Versión)*, por Encarnación Asensio Nieto.

La mala suegra

Carmela se paseaba,
al «deredor» de su calle.
entre dolor y dolor
ella rezaba una salve.

Mi Niña (2º Versión)

Cuando te veo niña, te digo:
cara de sol y luna, vente conmigo,
arroyo claro, fuente serena.
¿Quién te ha «lavao» el pañuelo?

De entre las tres piezas propuestas, destacamos *Los pastores no son hombres* por el análisis realizado por Miguel Antonio Maldonado sobre dos ejemplos del cancionero de Echevarría en agrupaciones musicales en la segunda mitad del siglo XX[8]. Esta pieza, localizada dentro del género «Villancicos», viene acompañada de una partitura de 18 compases en Fa menor, y está localizada en el número 197 del repertorio. Así dice parte de la letra del villancico:

Los pastores no son hombres,
que son ángeles del cielo,
que en el parto de María
ellos fueron los primeros.

A lo largo de toda la obra se presentan piezas recogidas en los distintos géneros musicales.

- El primero de ellos que se reseña es la «copla manchega», caracterizada por hablar del pueblo, la mujer, el trabajo, el campo y la vida.
- Seguido a esta, continúa la «seguidilla» o «manchegas», canciones y bailes populares manchegos divididos en tres partes o *tercios*.
- El «fandango» es el tercer tipo que aparece en el manuscrito. Danza popular caracterizada por ser interpretada con guitarras, mandurrias y castañuelas.
- Prosiguen las «meloneras», sucedáneas de las seguidillas manchegas, con la diferencia de que estas no se cantan.
- También los bailes de las «ánimas» y «boleros» son detallados como danzas de carácter tradicional que simbolizan la esencia pura del folklore manchego[9].
- Si hay uno de los géneros más famosos que represente la música popular ese es la «jota», pero no la conocida «jota aragonesa» de la provincia de Zaragoza, sino de la «jotilla manchega». Siendo interpretadas a través del baile y el uso de las castañuelas, la jota manchega tiene como características ciertos rasgos de «ronda», formada por una parte instrumental y cantada a coro.
- Canciones de «cuna» e «infantiles» también son tratadas con gran importancia, pues son las más suaves y tierna mani-

8 Miguel Antonio Maldonado Felipe, «Dos ejemplos de la proyección del «Cancionero Musical Manchego» en agrupaciones de música regional y compositores clásicos en la segunda mitad del siglo XX», *Revista de Estudios del Campo de Montiel*, núm. 2 (2018): 287-309.

9 Pedro Echevarría Bravo, *Cancionero musical popular manchego…*, *op. cit.*, p. 57.

festaciones que el niño escucha en su infancia[10].

- A su vez, conviven los «villancicos» como piezas musicales interpretadas durante la festividad de la Navidad, siendo originariamente canciones profanas.

- Por último, son quizás los «mayos», y su festividad en el mes de nombre homónimo, una de las partes más sustanciales de este epítome musical. Esta festividad penetra en los pueblos del Campo de Calatrava a través de las diversas asociaciones folklóricas y grupos de danzas manchegos que entonan las melodías amorosas y cotidianidades del pueblo, acompañados de instrumentos como guitarras, mandurrias, panderetas o laudes. Uno de los ejemplos más conocidos tiene por título *Ha venido mayo*, localizado en el número 232 del repertorio ofrecido, y que tiene como temática la ruralidad y vida del pueblo:

Ha venido mayo,
bienvenido sea,
para las casadas,
viudas y doncellas.

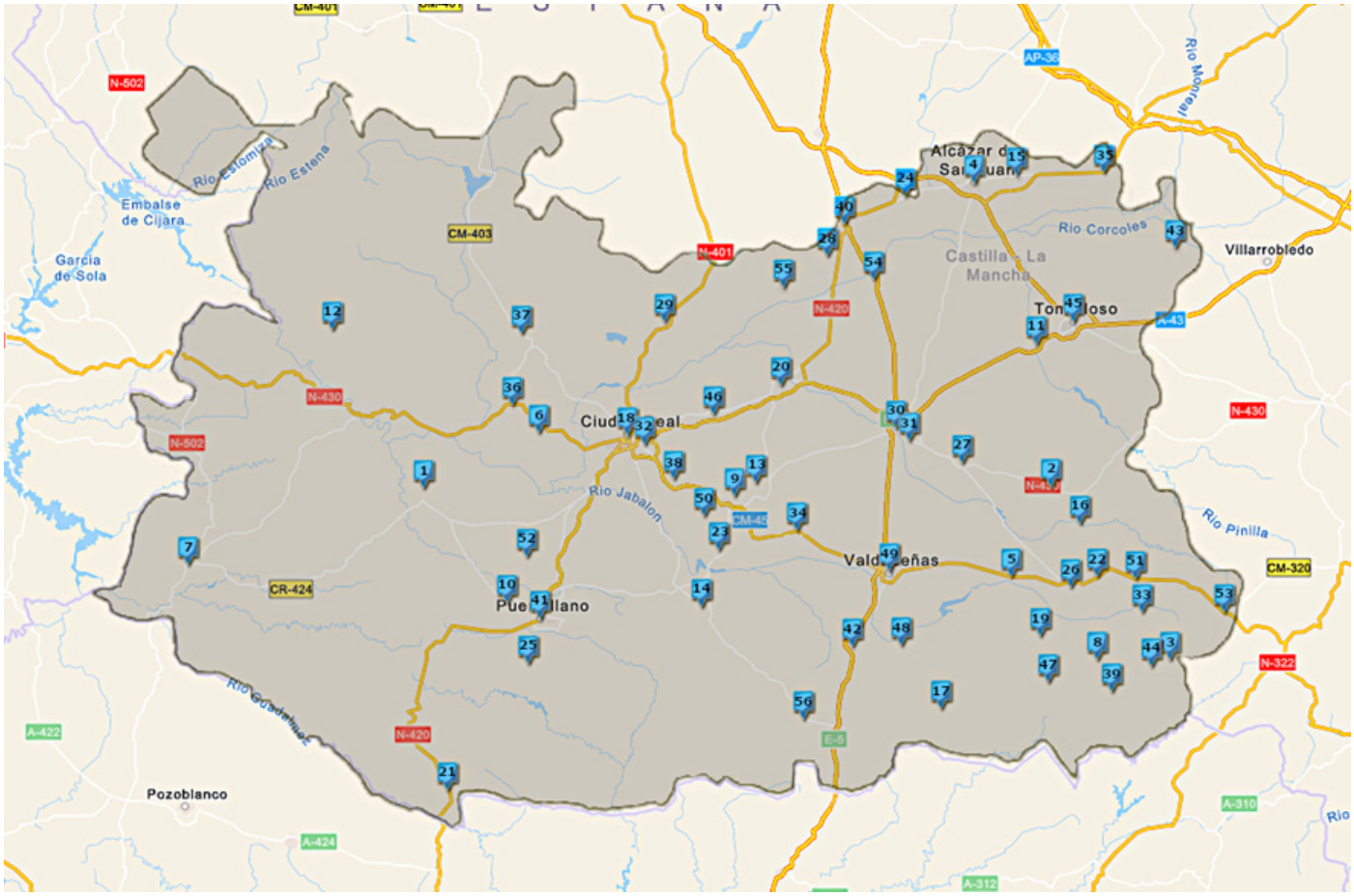
El patrimonio inmaterial y musical que conforma Castilla-La Mancha presenta una gran variedad difícil de resumir en pocos párrafos, a pesar de intentarlo seguiría siendo ardua la labor de dar una correcta definición de cada género musical, pese a que tengan rasgos idénticos cada uno de los estilos en las distintas comunidades autónomas de España, son cada Asociación Folklórica o Grupo de Coros y Danzas existentes los que les darán su toque personal, haciendo así memorable las interpretaciones, y obligando a realizar un análisis introspectivo de lo presentado, no solo a nivel visual con los trajes típicos manchegos, sino también con el repertorio y melodías entonadas.

A continuación está presentada la totalidad de municipios de la provincia de Ciudad Real recopilados en este compendio.

Municipios de Ciudad Real recogidos en *Cancionero Musical Popular Manchego*

1.	Abenójar	19.	Cózar	37.	Porzuna
2.	Alhambra	20.	Daimiel	38.	Pozuelo de Calatrava
3.	Albaladejo	21.	Fuencaliente	39.	Puebla del Príncipe
4.	Alcázar de San Juan	22.	Fuenllana	40.	Puerto Lápice
5.	Alcubillas	23.	Granátula de Calatrava	41.	Puertollano
6.	Alcolea de Calatrava	24.	Herencia	42.	Santa Cruz de Mudela
7.	Almadén	25.	Hinojosas de Calatrava	43.	Socuéllamos
8.	Almedina	26.	Infantes	44.	Terrinches
9.	Almagro	27.	La Solana	45.	Tomelloso
10.	Almodóvar del Campo	28.	Las Labores	46.	Torralba de Calatrava
11.	Argamasilla de Alba	29.	Malagón	47.	Torre de Juan Abad
12.	Arroba de los Montes	30.	Manzanares	48.	Torrenueva
13.	Bolaños de Calatrava	31.	Membrilla	49.	Valdepeñas
14.	Calzada de Calatrava	32.	Miguelturra	50.	Valenzuela de Calatrava
15.	Campo de Criptana	33.	Montiel	51.	Villahermosa
16.	Carrizosa	34.	Moral de Calatrava	52.	Villamayor de Calatrava
17.	Castellar de Santiago	35.	Pedro Muñoz		
18.	Ciudad Real	36.	Piedrabuena		

10 *Ibid.*, p. 104.



Municipios de la provincia de Ciudad Real recogidos en *Cancionero Musical Popular Manchego* (elaboración propia)

3. Cancionero de Hinojosas de Calatrava

Fue en 1997 cuando, la directiva de la Asociación de Jubilados y Pensionistas de Hinojosas de Calatrava (Ciudad Real), decidió elaborar un soporte físico que recogiese los textos musicales de toda melodía interpretada en el territorio hinojoseño desde hace décadas, dando lugar al *Cancionero de Hinojosas de Calatrava*[11]. De entre la Directiva de la Asociación, los responsables del proyecto fueron: Felisa Naranjo, Antonio Juárez, Pedro Medina, Mº Paz Arias y Pascual Bazán. Su principal objetivo con la elaboración de dicho cancionero fue el de preservar y trasmitir a las próximas generaciones la cultura del territorio, recogiendo en el libro, gracias a la ayuda de los mayores del pueblo, la cultura, costumbres y fiestas de Hinojosas de Calatrava ante la posibilidad de la pérdida de este fenómeno[12].

La finalidad que presenta esta Asociación de Jubilados y Pensionistas con la elaboración en físico del repertorio hinojoseño es la misma que se pretende lograr con la redacción de este análisis, conseguir preservar aquella cultura musical e inmaterial de los pueblos –en nuestro caso Almagro– que se han ido transmitiendo de manera oral a lo largo de las generaciones tratando temas cotidianos como son el campo, la familia y las festividades locales. Se desconoce

11 Felisa Naranjo *et al.*, *Cancionero de Hinojosas. Asociación de Jubilados y Pensionistas de Hinojosas de Calatrava* (Hinojosas de Calatrava: Consejería de Bienestar Social de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1997).

12 *Ibid.*, p. 2.

cuántos ejemplares físicos salieron a la luz en el año de publicación, pero son monografías que, a día de hoy, no se encuentran disponibles para su venta. Es por ello que, para esta investigación, se tuvo que consultar los archivos y ejemplares disponibles en la Biblioteca Pública del Estado de Ciudad Real.

Dentro del repertorio propuesto no se logra encontrar ninguna alusión a la ciudad de Almagro ni a sus melodías. Sí podemos destacar una de las melodías mostradas en el cancionero, esta es «Fandango de Hinojosas» que, si bien no está centrada en la temática almagreña, sí es una de las piezas que la Asociación Folklórica «Tierra Roja» de Almagro lleva interpretando en su repertorio desde hace más de dos décadas.

Tío, tío, tío, toque usted el fandango,
sobrino del alma ya lo estoy tocando.
Tío, tío, tío, tóquelo usted bien,
sobrino del alma ya lo tocaré.

4. Antología del Folklore Manchego

Con el fin de dar a conocer aquellos rasgos más característicos de la música tanto a nivel autóctono como regional, salió a la luz en 2003 una obra que recogía una pequeña parte de aquellos textos y partituras que se han trasmitido a lo largo de las generaciones en los hogares y plazas públicas de los pueblos manchegos, hablamos de *Antología del Folklore Manchego*[13], de la mano de Luis Prado y Antonio Luengo. Ambos autores buscan con esta obra resguardar el aspecto musical inmaterial, dejando constancia en el libro de parte de los ancestros más significativos para que las próximas generaciones puedan aprender y estudiar las raíces y tradiciones[14].

Hablar de este escrito conlleva hacerlo de dieciocho géneros o bailes musicales tradicionales, entre los que destacamos las seguidillas, fandangos, rondeñas, romances y jotas, siendo la mayoría de estos tratados en el cancionero de Pedro Echevarría. Un aspecto a destacar de esta obra es que, posterior a la introducción que dará paso a los textos literarios, nos encontramos con un apartado titulado «Apodos y Motes manchegos» donde, al igual que el apartado sobre el habla vulgar y la fonética en tierras de la Mancha en el recopilatorio musical de Echevarría, se destacarán los motes y apodos que formaban parte de la cotidianidad de los pueblos manchegos, tal son los casos otorgados en la monografía[15]: *El Chato*, *El Tío Pipa*, o *Mazantini* –haciendo referencia al apodo recibido del ilustre folklorista y pionero musical Francisco García Márquez[16]–.

Recogido entre sus páginas, se encuentran recapituladas aquellas partituras de las melodías interpretadas por la Asociación de Coros y Danzas de Ciudad Real –grupo Mazantini– y la Sección Femenina de la de Delegación Local de Ciudad Real. Entre el repertorio, se localizan piezas musicales de cuatro de las cinco provincias que conforman la comunidad de Castilla-La Mancha: Albacete, Ciudad Real, Cuenca y Toledo.

Con relación al tema que concierne a este paradigma, podemos observar en esta obra que hay ausencia de piezas melódicas almagreñas entre su repertorio musical. A pesar de esto, existen dos alusiones a la ciudad encajera entre sus páginas, la primera de ellas la localizamos en una de las canciones presentadas,

13 Luis Prado y Antonio Luengo, *Antología del folklore manchego* (Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2003).

14 *Ibid.*, p. 19.

15 *Ibid.*, p. 27.

16 Francisco García Márquez (1876-¿?) nació en Ciudad Real, y desde pequeño fue un enamorado del folklore regional manchego, llegando a pasar los años en viajes en carro por innumerables localidades y aldeas de La Mancha, tratando así de enriquecer su saber cultural y musical con las vivencias e historias de los pueblos. Tomó el apodo «Mazzantini» del torero de mismo sobrenombre. Para un mayor acercamiento ver: Francisco Mena, *MAZANTINI un hombre para el folklore manchego* (Ciudad Real: Excma. Diputación de Ciudad Real – Área de Cultura, 1995).

siendo esta la seguidilla titulada *Van mis suspiros*, recopilada en 1940 y dictada –según el pie de página relacionado con el texto musical– por Ruperto Galindo Alberca, carpintero original de Campo de Criptana (Ciudad Real), el cual declaró que era una pieza musical popular en su juventud que se cantaba en las comparsas de carnavales. El fragmento en cuestión de la seguidilla que hace referencia a la localidad estudiada expresa lo siguiente:

Venden coroque[17]
en la plaza de Almagro,
venden coroque
melocotones, brevas
y albaricoques.

La segunda y última de las alusiones que encontramos en esta antología acerca de la ciudad almagreña la localizamos en el apartado de «Canciones de Laboreo», y tiene por título *Al olivo subí*, un canto al trabajo del cual desconocemos su origen. Su vinculación con la localidad de Almagro viene ligada a la mujer que concedió esta melodía para su recopilación en el año 1948, hablamos de la encajera Lola Romero Cortes, la misma almagreña que, como bien recordamos del Cancionero Manchego de Pedro Echevarría, brindó su aportación con el villancico *Los pastores no son hombres*. Desconocemos el origen del cual se publicó dicha pieza, en palabras de la encajera, la escuchó de amigas suyas en el campo[18]. La letra de este canto no hace ninguna alusión a Almagro, pero su letra viene enlazada con las actividades de vendimia, siega, y recogida de la aceituna, así dice el texto propuesto:

Por cortar una rama
y al olivo subí
por cortar una rama
del olivo caí.

¿Quién me levantará?
¿Quién me ha de levantar?
Esa moza morena
que la mano me da,

que la mano me da,
que la mano me dio
esa moza morena
es la que quiero yo[19].

El total de municipios de la provincia de Ciudad Real que engloba el cancionero propuesto se muestra a continuación, contando con un total de 34 localidades ordenadas en orden alfabético.

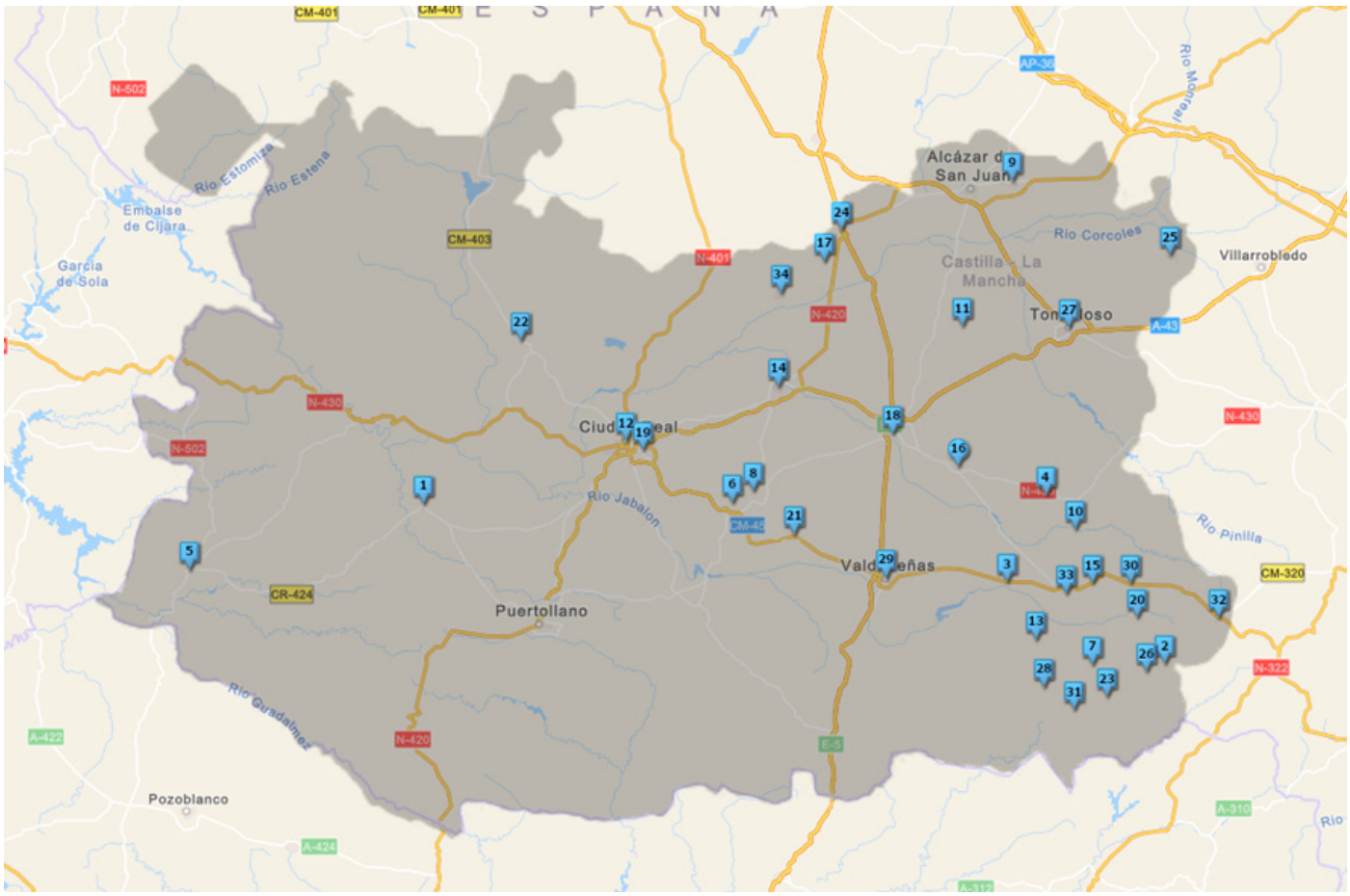
17 Vocablo perteneciente a la jerga manchega que es equivalente a una opinión general sobre un hecho, es decir: «creo que». Por tanto, este fragmento se traduciría de la siguiente manera: «Creo que venden en la plaza de Almagro, creo que venden melocotones, brevas y albaricoques».

18 *Ibid.*, p. 282.

19 *Ibid.*, p. 282.

Municipios de Ciudad Real incluidos en *Antología del Folklore Manchego*

1. Abenójar
2. Albaladejo
3. Alcubillas
4. Alhambra
5. Almadén
6. Almagro
7. Almedina
8. Bolaños de Calatrava
9. Campo de Criptana
10. Carrizosa
11. Cinco casas
12. Ciudad Real
13. Cózar
14. Daimiel
15. Fuenllana
16. La Solana
17. Las Labores
18. Manzanares
19. Miguelturra
20. Montiel
21. Moral de Calatrava
22. Porzuna
23. Puebla del príncipe
24. Puerto Lápice
25. Socuéllamos
26. Terrinches
27. Tomelloso
28. Torre de Juan Abad
29. Valdepeñas
30. Villahermosa
31. Villamanrique
32. Villanueva de la fuente
33. Villanueva de los infantes
34. Villarrubia de los ojos



Municipios de la provincia de Ciudad Real recogidos en *Antología del Folklore Manchego* (elaboración propia)

5. Rapsodia Manchega (del Folklore de Ciudad Real)

> *Por el honor de nuestra casta, se debe sacar a la luz de la vida la gloria del radiante y bello lucir de ayer, que siendo como es, de excelente fondo musical, con muy variados tonos y matices, justo es ayudarle para que viva en la más plena y pujante lozanía.*

Con esta cita, José Cabañero García, antiguo director de la Escuela y Banda de Música Provincial de Ciudad Real, justifica la publicación en 1951 de *Rapsodia Manchega (del Folklore de Ciudad Real)*[20] como parte de una previa investigación musical realizada. Con el fin de mantener la pervivencia de las manifestaciones de cantos populares y danzas manchegas, y más concretamente las vinculadas a Ciudad Real, Cabañero recoge una serie de documentos musicales, constatado de cinco piezas melódicas de carácter popular, junto a sus letras y partituras, las cuales permiten conocer en detalle su origen, composición y forma de interpretarlas, posibilitando de esta manera la ejecución de las mismas por parte de cualquier otra entidad musical o social en fiestas tradicionales, festivales de colegio o veladas artísticas.

En cuanto a la estructuración que modela esta obra, la pequeña parte del folklore ciudadrealeño analizado viene precedida por un prólogo introductorio de la mano de Francisco Calés Pina (1886-1957), antiguo catedrático y secretario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, donde muestra su gratitud por el avance en la investigación de carácter musicológico en el campo del folklore español. Las partes subsiguientes se organizan en tres fases.

- La primera de ellas, «Letra de las canciones populares de las escenas A, B y C y otras melodías» muestran los textos literarios de las piezas musicales que conforman la obra.
- Seguida a esta, la segunda parte «Música (y letra) con descripción literaria de las Escenas A, B, C y otras melodías» recoge las partituras donde detalla el ritmo y paso de los instrumentos partícipes de la misma, además de las historias de origen y costumbres de cada una de las cinco melodías que la forman.
- Por último, «Propósito del autor» muestra la opinión del escritor acerca de la importancia de salvaguardar las melodías trascendentales que han sobrevivido a lo largo de las generaciones.

Las obras trabajadas en el proyecto son las siguientes:

- «El Fandanguillo a la Ley» – Fandango manchego
- «Ronda de Mozos» – Jota castellana
- «La Aceituna en el Olivo» – Cantos de la aceituna
- «La Jotilla Regional» – Jota castellana
- «El Mayo» – Canción puertollanense

En referencia a nuestra investigación, y por tanto a su respectiva vinculación con las melodías almagreñas dentro de los cancioneros y recopilatorios manchegos, no se observan referencias o menciones significativas en los textos proporcionados. No se hace alusión a la localidad de Almagro o a sus costumbres, pues los cantos estudiados pertenecen a otros pueblos de la provincia de Ciudad Real, como puedan ser Puertollano con «El Mayo», canción dedicada a Nuestra Señora de Gracia; o Ciudad Real con «El Fandanguillo a la Ley», fandango datado del año 1837.

Un dato reseñable para este estudio está ligado a la jota «Ronda de mozos». Esta jota castellana presenta similitudes en su letra con la «Jota del Caminillo», obra autóctona del fo-

20 José Cabañero, *Rapsodia Manchega (Del Folklore de Ciudad Real)* (Madrid: Gráficas Carrasco, 1951).

lklore de Almagro, recogida por miembros de la Asociación Folklórica «Tierra Roja» en su ardua labor de recuperación de melodías y danzas tradicionales. Así dice la «Ronda de Mozos»:

Cómo quieres, niña,
que te venga a ver,
si vengo de arar
al anochecer.

Primero que ceno
y voy a la fragua,
cuando vengo a verte
ya estás acostada.

Llamo a la ventana,
no quieres abrir,
esas son las penas
que paso por ti.

Mientras que la jota almagreña, «Jota del Caminillo», se muestra así:

Si es que quieres, niña,
que te venga a ver,
tú te acostarás
al anochecer.

Primero que ceno
y voy a la fragua,
de que vengo a verte
ya estás acostada.

Llamo a tu ventana
no me quieres abrir,
y estas son las penas
que paso por ti.

En ambas piezas se hace referencia al cortejo hacia la mujer, manifestando su deseo de amor y prevalencia por ella. Cabañero, dentro de las curiosidades que muestra la «Ronda de Mozos», relata que en el año 1909 una estudiante –no se sabe con exactitud si procedente de Malagón o Piedrabuena– mantuvo un recorrido sereno por varios pueblos de la comarca calatrava. En aquel sendero artístico, una de las canciones que llevó con ella consiguió gran difusión entre las localidades, llegando a intercalarse de unas a otras poblaciones. Más de un siglo después, la melodía ha tomado raíces en la naturaleza de muchos pueblos de la provincia de Ciudad Real.

Las similitudes entre ambas piezas, «Ronda de Mozos» y «Jota del Caminillo», solamente se encuentran en ese fragmento citado del estribillo, pues el resto de las coplas difieren entre canciones. Se desconoce el origen actual de la pieza almagreña, aunque se asume que su recopilación se habrá visto afectada por el «boca a boca» y su transmisión entre generaciones.

6. Mayos de la provincia de Ciudad Real

Con el fin de recapitular los mayos cantados en los pueblos localizados en la provincia de Ciudad Real, Pedro Jiménez Albalate edita en 2002 *Mayos de la provincia de Ciudad Real*[21]. Un total de 40 pueblos y ciudades conforman el compendio de melodías interpretadas en la tradicional «Fiestas de Mayo» entonadas en el mismo mes. A través del material otorgado por la población mayor, se agrupan 128 composiciones tradicionales que, gracias a la edición en soporte físico de la investigación, permitirán ser preservadas en el tiempo, al igual que el saber y conocimiento de cada uno de los pueblos integrados en la obra. El prólogo de la obra está redactado por Javier García Breso, Profesor de Antropología Social en la Universidad de Castilla-La Mancha. En esta parte, se visibiliza la importancia de la historia y costumbres de los pueblos y ciudades manchegas, haciendo alusión a la historia escrita de las fiestas de mayo y sus rondadores o *mayeros*, esperando que «nos sintamos más próximos a las cosas de nuestros pueblos y las reconozcamos como nuestras, y nos sintamos orgullosos de hacer lo que hacemos y de ser quienes somos»[22].

Si por algo se ha incluido esta obra dentro de este compendio de estudios, es porque se

21 Pedro Jiménez, *Mayos de la provincia de Ciudad Real* (Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2002).

22 *Ibid.*, p. 20.

incluye el característico «Mayo de Almagro», a pesar de poseer el título «Mayo a las mozas» en el capítulo[23]. Esta pieza fue recogida en el año 1985 en Almagro, por Ramón Sánchez-Pastor[24], por entonces miembro de la Asociación Folklórica «Tierra Roja» y encargado de investigar y recopilar las melodías pasadas y perdidas de la localidad. En la obra de Pedro Jiménez se muestra la letra del mayo, donde trata la descripción física y detallada del cuerpo de una mujer, enumerando los elementos de esta desde la parte alta del cuerpo, hasta la más baja. Tal y como se muestra a continuación, donde se ha incluido para este análisis la primera y última copla de la melodía.

Esa es tu cabeza,
por lo pequeñita,
tan solo parece
una naranjita.
…
Zapatito blanco,
media colorada,
dichosa la niña
que sea rescatada.

Gracias a la iniciativa de recopilar las melodías de los mayos, una pequeña parte del pueblo de Almagro está al alcance de todos aquellos interesados en las músicas tradicionales de la provincia de Ciudad Real.

7. Treinta Mil Cantares Populares

Si una obra debe cerrar esta recopilación de compendios que albergan registros musicales y literarios vinculados a la localidad de Almagro, esa es *Treinta Mil Cantares Populares*[25], del folclorista e historiador valdepeñero Eusebio Vasco Gallego (1860-1939). Esta obra recoge cantares populares de La Mancha para reunirlos en tres volúmenes, o tomos, sacados a la luz en 1929, 1930 y 1932. En lo que respecta a nuestra investigación, tomaremos como referencia el Tomo I.

Este ejemplar recoge un total de 1297 cantares de pueblos manchegos y, aunque hace especial alusión a las tierras de La Mancha, las piezas han sido tomadas de las localidades y aldeas de la provincia de Ciudad Real. Eusebio Vasco recorrió durante largo tiempo la provincia en búsqueda de conocer qué cantares populares albergan los recónditos lugares manchegos.

Este primer volumen aúna más de mil cantes organizados por orden alfabético en función del pueblo o aldea donde se recogieron. Si bien los tres tomos completan la totalidad de cantares existentes en la provincia, es en este dónde, vinculados a nuestro estudio, se hace alusión al pueblo de Almagro. Diecinueve son las piezas recogidas en esta obra que mencionan a la localidad almagreña, así como aspectos característicos de ella. Por último, se muestran las coplas incluidas en la obra de Eusebio Vasco además del número de pieza, ofreciendo de esta manera una referencia más clara del cantar a tratar[26].

76
Virgen de la Caridad,
¿dónde tienes tu retrete?
Entre Almagro y el Moral,
Granátula y Añabete.

77
Dígale usted a esa serrana
que me he muerto, que me vele,
y que me encomiende el alma
a la Virgen de las Nieves[27].

23 *Ibid.*, p. 56-58.

24 Ramón Sánchez-Pastor, «El Mayo de Almagro», *Mirador de Almagro*, núm. 2 (1985): 31.

25 Eusebio Vasco, *Treinta Mil Cantares Populares. Tomo I* (Valdepeñas: Imprenta de Mendoza, 1929).

26 *Ibid.*, pp. 28-31.

27 Siendo la «Virgen de las Nieves» la patrona venerada en Almagro.

78
Soy de Almagro, soy de Almagro,
soy de la tierra manchega,
donde fabrican encajes
y guisan las berenjenas.

79
Yo no sé lo que tienen
estas de Almagro,
que hasta el agua bendita
toman con garbo.
Y las del Moral,
por la boca y los ojos
derraman la sal.

80
A los toritos de Almagro,
madre, yo quisiera ir,
que va la gente flamenca
y me quiero divertir.

81
De los toros de Almagro
viene la fiesta,
y dará el salto al toro
Leandro «Cacheta».

82
A los toritos de Almagro
este año no fui yo;
como está la filoxera
mucha gente se quedó.

83
En la plaza de Almagro
venden borregas,
a tres cuartos la libra,
tal serán ellas

84
Calle Ancha de Almagro,
si fueras mía,
de alfileres de ochavo
te empedraría.
Cabezas para abajo,
puntas arriba,
porque alguna mala lengua
se pincharía.

85
Vale monte Agudillo
y alrededores,
lo que Almagro y su plaza
con los balcones.

86
En la plaza de Almagro
hice una muerte,
me retiré a Bolaños,
dí que me encuentren.

87
Cuatro somos de Almagro,
cuatro de Moral,
y el capitanico
es del Castellar.

88
Cuatro brujas de Almagro,
tres de Pozuelo,
y la capitanilla
de Lugar Nuevo.

89
Cuatro somos de Almagro,
tres de Alcolea,
y la capitanica
de Piedrabuena.

90
Las encajeras de Almagro
tienen callo en la barriga,
y ese callo se les forma
de apoyarse la almohadilla.

91
Tengo una novia en Almagro
y otra tengo en Torrenueva;
con la que me casaré
por Valdepeñas pasea.

114
Bolaños le dijo a Almagro
que son unos borrachones,
y Almagro le contestó:
pero no somos ladrones.

473
Para vino Valdepeñas,
para aguardiente Moral,
y para niñas bonitas
las de Almagro y Ciudad-Real.

659
Villarrubia, los ojos;
Almagro, encajes,
y del gran Valdepeñas
vino y vinagres.

8. Conclusiones

Tras la revisión de varios compendios y cancioneros musicales, podemos constatar la gran variedad y diversidad de melodías populares vinculadas a la comunidad de Castilla-La Mancha, y, en lo que respecta a este estudio, a la provincia de Ciudad Real, que conforman el repertorio musical interpretado en cada uno de los pueblos y ciudades que conforman la región castellanomanchega, tomando esto como parte importante en la actividad cultural tan arraigada en los municipios ciudadrealeños. Del mismo modo, logramos responder al objetivo inicial de estudiar tanto la presencia como la ausencia de melodías originadas en la localidad de Almagro dentro de las recopilaciones y cancioneros tratados.

Se realizó un estudio y análisis de varios compendios y antologías musicales de la región castellanomanchega, haciendo hincapié en aquellos que poseen obras melódicas de la provincia de Ciudad Real. Entre sus resultados obtenemos que, de las seis obras estudiadas, únicamente localizamos una melodía de carácter autóctono entre los ejemplos musicales propuestos en ellos, hablamos del «Mayo de Almagro», localizado en la obra *Mayos de la provincia de Ciudad Real*. Por otro lado, nos encontramos con que en el resto de los cancioneros revisados no se incluyen melodías de Almagro entre su repertorio, aunque sí se hace alusión a la ciudad encajera a través de referencias a sus monumentos históricos, como pueda ser la «Plaza Mayor de Almagro», o bien elementos culturales como los «encajes» y las «berenjenas».

Podemos afirmar que, a pesar de la escasez de melodías locales y testimonios musicales como signos distintivos de nuestra identidad[28], la figura que posee la localidad de Almagro, junto a gran parte de los elementos y rasgos que estructuran su «saber popular», se encuentra presente en los sumarios musicales revisados, manteniéndose de esta forma la esencia que posee y abarca el contexto sociocultural aquí detallado. Concluir este estudio mencionando que solamente se han revisado seis obras de carácter musical que albergan parte del folklore popular salvaguardado de pueblos y localidades de Ciudad Real, pudiendo dejar el análisis y búsqueda de nuevos compendios a futuras investigaciones. Del mismo modo, y a través de este trabajo realizado, se pretende preservar parte de aquellos vestigios almagreños que han sido transmitidos de generación en generación a través de la oralidad del pueblo, originados muchos de ellos hace largas décadas, y que han sido fruto del desasosiego laboral, pero también como parte de su cotidianidad, siendo interpretados en los festejos y celebraciones locales, y dotando a la ciudad almagreña de una concisa memoria e identidad histórico cultural.

28 Virginia Sánchez Rodríguez, «Peñaranda de Bracamonte y su ausencia en los cancioneros castellanos», Revista de Folklore, núm. 433 (2018): 76.

BIBLIOGRAFÍA

CABAÑERO, José. *Rapsodia Manchega (Del Folklore de Ciudad Real)*. Madrid: Gráficas Carrasco, 1951.

CASTILLO PINERO, Ana María. *Vida y cultura en el Campo de Calatrava (I)*. Ciudad Real: Biblioteca de autores manchegos. Diputación de Ciudad Real, 2014.

DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Tomás Gorchs, 1859.

DECRETO 2104/1972, de 13 de julio, por el que se declara Conjunto Histórico-Artístico la ciudad de Almagro (Ciudad Real). *Boletín Oficial del Estado, 183*, de 1 de agosto de 1972, 13869 a 13869. Disponible en: https://boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1972-45243 (última consulta: 21/09/2021).

ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro. *Cancionero musical popular manchego*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.

FARTO, Diego. «Hidalgo Herreros subraya el vacío en la historia de Almagro hasta el siglo XIII». *La Tribuna de Ciudad Real* (19 de febrero de 2016). Disponible en: https://www.latribunadeciudadreal.es/noticia/Z9FEBC246-9207-60B6-E413CC7BA6EE350B/201602/hidalgo-herreros-subraya-el-vacio-en-la-historia-de-almagro-hasta-el-siglo-xiii (última consulta: 21/09/2021).

HERNÁNDEZ SOBRINO, Ángel. «Almadén y Almagro, una larga relación histórica olvidada». *Lanza Digital. Diario de La Mancha* (29 de enero de 2018). Disponible en: https://www.lanzadigital.com/blogs/almaden-almagro-una-larga-relacion-historica-olvidada/ (última consulta: 20/09/2021).

JIMÉNEZ, Pedro. *Mayos de la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2002.

MALDONADO FELIPE, Miguel Antonio. «Dos ejemplos de la proyección del «Cancionero Musical Manchego» en agrupaciones de música regional y compositores clásicos en la segunda mitad del siglo XX». *Revista de Estudios del Campo de Montiel*, núm. 2 (2018): 287-309.

MENA, Francisco. *MAZANTINI un hombre para el folklore manchego*. Ciudad Real: Excma. Diputación de Ciudad Real – Área de Cultura, 1995.

NARANJO, Felisa; JUÁREZ, Antonio; MEDINA, Pedro; ARIAS, María Del Paz y BAZÁN, Pascual. *Cancionero de Hinojosas. Asociación de Jubilados y Pensionistas de Hinojosas de Calatrava*. Hinojosas de Calatrava: Consejería de Bienestar Social de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1997.

PRADO, Luis y LUENGO, Antonio. *Antología del Folklore Manchego*. Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 2003.

SÁNCHEZ RODRIGUEZ, Virginia. «Peñaranda de Bracamonte y su ausencia en los cancioneros castellanos». *Revista de Folklore*, núm. 433 (2018): 53-77.

SÁNCHEZ-PASTOR, Ramón. «El Mayo de Almagro». *Mirador de Almagro*, núm. 2 (1985): 30-31.

VASCO, Eusebio. *Treinta Mil Cantares Populares. Tomo I*. Valdepeñas: Imprenta de Mendoza, 1929.

Algunos personajes y situaciones del humor semita

Miguel Ángel de la Fuente González

Ferreiro Villanueva (1986, 69) diferencia tres campos del humor: el lenguaje, las situaciones y los personajes.

Sin embargo, de esos tres campos, vamos a centrarnos en los personajes y, sobre todo, en las situaciones, aunque el lenguaje se encontrará, por lo general, en todos los casos y con efectos decisivos. Por otra parte, vamos a utilizar básicamente cuatro fuentes judías: algunas obras de Chajim Bloch y de Ángel Wagenstein, unos cuentos jasídicos y el refranero sefardí, que también tiene su gracia. A ellas, añadiremos los cuentos de Yehá, protagonizados por ese personaje popular no sólo marroquí, sino también representativo del mediterráneo musulmán. Como se verá, pueden apreciarse significativas conexiones y paralelismos entre el humor hebreo y el musulmán, semitas ambos[1].

Pero, antes, hay que tener en cuenta que muchas anécdotas y chistes judíos no responden a las expectativas de un humor intrascendente y superficial, sino que son bastante más elaborados, o elaborados de forma diferente a la de la mentalidad occidental. Sirva de ejemplo el humor del italo-sefardí Ovadia, que Vilella (2003, 52) caracteriza por «el gusto por la paradoja, por descubrir los recovecos de lo absurdo, por revelar las grandes payasadas que lleva a cabo el hombre». Además, según Peyrefitte (1966, 217), el humorismo judío suele ser «amargo, porque ha aguzado los dientes en la propia piel de los judíos», pues es «producto del gueto y del antisemitismo: personas obligadas a vivir juntas debían mantener, entre ellas, un mínimo de buen humor y, por consiguiente, se habituaban a las bromas recíprocas».

Nº 1. *Yehá* (1950), de Teodoro N. Miciano

Además, en la cultura hebrea, existe la figura del *maggid*, «narrador, predicador» (Bloch 1931, 335), en el que parecen unidos cuento

1 Las formas de referirnos a nuestras fuentes, en las citas, serán las siguientes: para *El pueblo judío a través de la anécdota*, de Chajim Bloch, usaremos (Bloch 1931); para los *Cuentos jasídicos,* (Buber 1983); para la obra literaria de Wagenstein *El pentateuco de Isaac* (Wagenstein 2015); para los *Refranes de los judíos sefardíes…*, (Saporta y Beja, 1978), y, finalmente, a los *Cuentos de Yehá,* como (García Figueras 1950). Además, para no hacer este trabajo interminable, las narraciones y chistes los expondremos normalmente en forma reducida.

y anécdota a ejemplaridad, al igual que en las antiguas fábulas. El humor, por tanto, no sería una simple forma de motivar unas carcajadas sin mayores consecuencias.

Finalmente, por tratarse de humor traducido, la versión no siempre parece la más acertada, por lo que introduciremos variantes o precisiones entre corchetes. Y sin más comenzamos nuestro estudio.

1. Los tipos o personajes

Estébanez Calderón (2000, 511) define *tipo* como «personaje que reúne un conjunto de rasgos físicos, psicológicos y morales prefijados y reconocidos por los lectores o público espectador como peculiares de un rol y conformado por la tradición».

Estos tipos o personajes suelen denominarse popularmente como graciosos, tontos o locos (Bloch habla de «bufones, pícaros, fanfarrones…»). En el mundo hebreo destacan Hersh, Chojsek y Mendel, al que Wagenstein a veces califica de *tonto* o *necio*. Sin embargo, el humor no es exclusivo de los bufones o graciosos; por ello, Bloch recogió, en su antología, anécdotas protagonizadas por judíos reales, históricos, con nombre y apellidos.

En el ámbito musulmán destaca Nasrudín o Yehá. García Figueras (1950, 211), en relación con sus características, distingue apartados como «Yehá ingenuo», «Yehá trapacero», «La glotonería de Yehá» o «Yehá filósofo, mediador, consejero, hombre de leyes».

Por otra parte, Nasrudin en su variante turca *Giohá*, protagoniza, al menos, una docena de refranes sefardíes de la colección de Enrique Saporta y Besa (1978, 95-96). Según este autor, el nombre *Giohá* es una deformación sefardí del apellido turco Nasrudín Hogia, «nombre de un personaje que en Oriente personifica a un ser necio, buenazo y descuidado, que se deja llevar por los sucesos». Un ejemplo de refrán: *Giohá que no podía etcharse con sohorá vieja*[2] (Yehá, que no podía acostarse con un disgusto viejo), refrán que se aplica «al que tiene continuamente disgustos o problemas por su comportamiento irreflexivo»; aunque también se aplica al «que no tiene suerte y le llegan los disgustos seguidos» (Saporta y Beja 1978, 95). Por otra parte, entre los cuentos de Yehá recogidos por García Figueras (1950, 74-79), hay al menos seis en que intervienen judíos.

Nº 2. *Tevie, el lechero de Tel Aviv* (1955), de Saul Raskin

2 Algunas características ortográficas del judeoespañol: TCH suena como la CH castellana, y la CH, como en francés; la H suena aspirada; la Ñ es reemplazada por NI: *anios* (por *años*); se escribe Y en vez de LL (el yeísmo es normal: *cayar*, y no *callar*); la S es diferente de la Z (como la S sonora, más suave: *caza* es *casa*); la B y la V no suenan igual, ni se atienen a la ortografía española (*cavesa* por *cabeza*); etc. (Saporta y Beja 1978, XII).

Ferreiro Villanueva (1986, 78-79) apunta que también «la comicidad de los personajes puede derivarse de su propia figura, de su atuendo, de la actitud corporal, de la expresión y del gesto» (recodemos a don Quijote o a Charlot). Esto, sin embargo, quizás importa más en el humor gráfico o teatral, pues el humor escrito, objeto de nuestro trabajo, suele carecer de tales apoyos. Puede apreciarse cierto humor gráfico en la representación del lechero de Tel-Aviv (de Saul Raskin), que muy bien podría también protagonizar, como tipo popular, chistes o dichos de su particular ingenio.

2. Situaciones hilarantes

Según Ferreiro Villanueva (1986, 77), «hay situaciones cómicas en sí mismas, como si se tratara de chistes visuales; otras se basan en el lenguaje»; y se refiere concretamente a situaciones «por irrupción de lo inesperado, situaciones ilógicas o absurdas, una parodia, por el empleo de la violencia». Claro que por encima de todo están el ingenio y la intención del humorista, ya que se puede tratar humorísticamente cualquier situación, incluso las tragedias; y ahí está el humor negro, que se ceba en muertes, tragedias, etc.

Nosotros veremos solamente quince casos o situaciones de humor que van de lo más elemental como caídas, agresiones o defectos ridiculizados hasta casos más elaborados e infrecuentes como la identidad o el principio de no contradicción.

2.1. Actos y situaciones de violencia

Según Ferreiro Villanueva (1986, 78), «introducir una pequeña dosis de violencia en ciertas situaciones es un recurso de seguro efecto cómico». Recibir un golpe inesperado o sufrir una caída, por ejemplo, serían los casos más elementales. Palos, bofetadas, la tarta estrellada en una cara… son incidentes, entre otros, que suelen tener la risa garantizada. Sin embargo, las narraciones humorísticas que vamos a reproducir no siempre serán tan simples. Además, es de suponer que la hilaridad que provocan es mayor según la sensibilidad del receptor y su empatía con la víctima. Y vamos ya a los casos concretos.

«Un joven hebreo no sabía cómo preparar [la tradicional cena de] el Seder», así que mandó a su mujer «fisgar» por la ventana del vecino (un herrero) para ver cómo lo hacía. Pero coincidió que, en ese momento, el vecino estaba dando una paliza a su esposa. Así que la mujer, aterrorizada, volvió a su casa y, «cuando la preguntó el marido qué había visto, no fue capaz de abrir la boca». Entonces, el marido se encolerizó y, cogiendo una pala de madera, comenzó a pegar a la mujer, que sollozando decía: «¿Por qué me has mandado si lo sabías [cómo se preparaba]?» (Bloch 1950, 75).

Un caso de hipotética violencia. Chojsek ve una mujer, quizás la suya, que lava ropa en el río «golpeando con una pala un par de calzoncillos», y exclamó: «¡Gracias, Dios mío, que no los llevo puestos…!»[3] (Bloch 1931, 90). Por su parte, los cuentos de Yehá nos ofrecen varias versiones. En la primera, Yehá ha puesto a secar una camisa, que el aire ha tirado al suelo. Entonces, le dice a su mujer: «Tengo que dar gracias al Señor haciendo un sacrificio». Su mujer le pregunta el motivo, y él responde: «Considera, oh, amada mía, lo que me habría pasado si hubiera tenido la camisa puesta» (García Figueras 1950, 119).

Otras versiones, ya sobre hechos consumados –no hipotéticos–, se centran en el albornoz. Un enemigo de Yehá dispara y destroza su albornoz que estaba tendido para secarse, lo cual le produce una gran alegría por el motivo ya citado (García Figueras 1950, 113). De mayor comicidad es el relato en que un vecino de Yehá ha oído gritos en la casa y cómo caía algo pesado por las escaleras. Yehá le explica: «He reñido con mi mujer y, como ella le diera un fuerte empujón a mi albornoz, rodó por la escalera originando el ruido tan estrepitoso de que

3 «¡Gracias, Dios mío! ¡Si me los llego a poner…!», dice la traducción original.

me hablas». El vecino se extraña de que un albornoz puede provocar tal estrépito, y Yehá se rinde: «Calla, hermano mío, no seas despiadado conmigo; es que yo iba en su interior» (García Figueras 1950, 118-119).

En el relato jasídico de un caso real, pagan justos por pecadores. El rabino David de Lelov (muerto en 1813) caminaba un día por una calle de un pueblo alejado del suyo cuando «una mujer comenzó a pegarle pensando que se trataba de su marido, quien la había abandonado hacía muchos años». Cuando ella se percató del error, se echó a llorar. Sin embargo, el rabino trató de consolarla: «Deja de llorar. No era a mí a quien golpeabas sino a tu esposo». Y agregó en voz más baja: «¡Cuán a menudo castigamos a alguien porque lo tomamos por otro!» (Buber 1983, 28).

También es motivo de risa saber esquivar los palos o maniobrar para que otro se los lleve. Resulta que el sultán tenía una hija que nunca se había reído, pero un día se ríe por causa de Yehá. Y el sultán mandó al visir que fuera a buscarlo a su casa. El visir le explicó: «Has hecho reír a su hija, y lo que le pidas te lo dará; pero aquello que te dé lo has de compartir conmigo, así que pide mucho». Yehá lo acepta, pero hace que el visir firme un documento como que el visir va a compartir lo que le dé el sultán. Ya ante el sultán, Yehá le pide algo sorprendente: doscientos palos. El sultán se extraña, pero lo acepta. Antes, sin embargo, Yehá dice que primero le dé al visir la mitad de los palos como atestigua con el documento firmado. Después de darle al visir los «trescientos palos» (el narrador ha aumentado el número), le toca su turno a Yehá, que dice al sultán: «Espera, que tengo quien me los compre [los palos]». Y va y le vendió los trescientos palos [maderas[4]] a un carpintero por sesenta metzcales, lo que queda también asentado en un documento. Llegan ante el sultán: «Aquí está el que me compra los trescientos palos; mira su firma». Así que el pobre carpintero se llevó los palos legalmente comprados a Yehá (García Figueroa 1950, 242-243).

I. — Yehá ingenuo.

SI YEHA Y SU ALBORNOZ 185

IERTO día fué Yehá con su mujer al río. Mientras ella lavaba, él dormía a la sombra. Lavó el albornoz de Yehá y lo extendió sobre el tronco de un árbol. El albornoz se quedó de pie. como si un hombre lo tuviese puesto.

Acertó a pasar por aquel lugar uno de los enemigos de Yehá, el cual, viendo a la mujer lavando y creyendo era el marido el que estaba de pie junto al árbol, se dijo:

—Voy a darle un tiro.

Hizo fuego sobre el albornoz y escapó.

La mujer de Yehá acudió llorando y gritando. Si Yehá se despertó y le dijo:

—¿Qué te sucede?

—Un individuo acaba de disparar sobre tu albornoz, le respondió. Mira cómo lo ha destrozado con los plomos.

Yehá se puso a reír y a danzar.

—¿Cómo?, gritó la mujer. Tú no tienes corazón; tu albornoz está desgarrado y ríes y danzas.

—Río y danzo, replicó él. ¿Por qué iba a llorar?

—Tu albornoz está destrozado; ¿cómo es posible que no llores?

—No lloro, le respondió Yehá, porque si hubiera estado dentro del albornoz a estas horas estaría muerto. Y como estoy salvo, río y danzo de alegría.

EL ESTUCHE DEL HACHA 186

UNA vez, en su infancia, jugaba Yehá con otros muchachos en una casa derrumbada. Uno de ellos encontró un zapato viejo. Pusiéronse a examinarlo para saber lo que era y ninguno lo supo.

Entonces se lo mostraron a Yehá, y éste, echándose a reír, dijo:

—¡Qué ignorantes sois! ¿No véis que es la funda de un hacha?

113

N° 3. Página de *Cuentos de Yehá*, T. N. Miciano

En el caso de las caídas, tenemos un caso cercano a lo poético. Este es Yehá, que ve la luna reflejada en el fondo del pozo y exclama: «Pobre luna. ¿Cómo se habrá metido en el pozo? Es necesario sacarla de ahí sin tardar…». Entonces, tiró el cubo al pozo para intentar rescatarla, pero el cubo se enganchó en una piedra y Yehá creyó que era porque la luna pesaba mucho y que había que tirar más fuerte. Haciendo grandes esfuerzos, se soltó el cubo y Yehá cayó de espaldas dándose un tremendo golpe. Sin embargo, caído boca arriba vio que la luna estaba en el cielo, y exclamó: «¡Alabado sea Dios! Pues, aunque me he roto las costillas, he salva-

4 Recordemos que, también en español, *palo* y *madera* tienen cierta sinonimia; así, al policía se le llamó *madero*, pues llevaba el palo o porra.

do a esta pobre de una muerte cierta y la he vuelto a su lugar» (García Figueras 120-121).

Una ocurrencia del inocente Chojsek, que quiere comprobar si es tan tonto como todos dicen. Viendo que el salmo afirma que «Dios protege a los tontos [los inocentes]» (salmo 16-16)[5], se tiró desde el tejado de su casa. Y, con un brazo y una pierna rotos, gritaba desde el suelo a todos los que pasaban: «¡Sí que soy listo, sí que soy listo…!» (Bloch 1931, 97).

Sin embargo, también es posible que, ante una caída, la risa tenga una causa más profunda; tal es el caso de un cuento jasídico (en la corriente hebrea del jasidismo, el humor y la religiosidad suelen integrarse de una curiosa forma).

El rabino Naftalí de Roptchitz (muerto en 1827) recibió a uno que quería confesarse con él, pues otro rabino le había impuesto una penitencia imposible de cumplir. «Y qué mal te ha hecho nuestro Padre –gritó con voz terrible [el rabí Naftalí]– para que tú lo hayas traicionado». El penitente cayó al suelo sin sentido. «Unos jasídicos de Hungría que se hallaban cerca comenzaron a reírse». El rabino se enfadó y les increpó: «Por poco he muerto [matado] a un ser humano, ¿y vosotros os reís?». Sin embargo, estos le explican que su antiguo rabí, ya muerto, les había indicado cómo elegir a su sustituto: «Si encontráis un hombre que pueda asir el interior de un pecador, purificarlo, devolverlo para que pueda continuar viviendo, ése será vuestro nuevo rabí». El rabí Naftalí «rio con ellos», y levantando al penitente le dijo: «Es quitada tu culpa y limpio tu pecado [Isaías 6,7]. Vete en paz, mantente en el camino de Dios y él te ayudará» (Buber 1983, 39-40).

La risa de los jasídicos estaba motivada por haber encontrado su nuevo rabino (el placer del descubrimiento y de solucionar un problema), mientras que la del rabino Naftalí se debía a reconocer su propia equivocación y la sensación de superioridad por haberla superado, además de por estar de acuerdo con los jasídicos: «Rio como quien coincide con el que habla», apunta otro cuento jasídico (Buber 1983, 172).

2.2. Deficiencias de diversos tipos

Aunque ya los mismos tipos de graciosos muestran a veces rasgos cercanos a la locura o a la inocencia (en el sentido tradicional de *inocente*), existen chistes, más o menos crueles, que se centran en deficiencias como la ceguera, sordera o tartamudez, por ejemplo. Su carga de humor nace del sentimiento de superioridad del auditorio, que pueden neutralizar, más o menos, la pena o la empatía con tales personajes.

Dos chistes referentes a la tartamudez donde, sin duda, provoca hilaridad no tanto tal forma de hablar, como el contenido expresado. Por ejemplo, de Moisés, «cuentan que una vez, cuando todavía era un adolescente, el faraón le preguntó si tartamudeaba siempre: "N-n-no, s-s-s-sólo al hablar"» (Wagenstein 2015, 39).

Adolf Sonnenthal (1832-1909), famoso actor e imitador, un día, en el jardín del hotel estaba tomando algo, cuando a su mesa se sentó un tartamudo y pidió un aguardiente. Entonces, Sonnenthal también empezó a hablar tartamudeando. El tartamudo, que le ha reconocido, le increpó y le echó en cara que no hablara igual en el escenario, a lo que el imitador respondió: «Cla-ro, co-mo que en el te-te-te-atro te-tengo que [di]simular» (Bloch 1931, 153).

Según Bloch (1931, 96-97), «también la hermana del bufón Chojsek era en extremos ocurrente». Un día, rescataron del río el cadáver de un abogado, en tan mal estado que, solo por su vestimenta, pudo saberse que era judío. El rabino convocó a las mujeres cuyo marido hubiera desaparecido recientemente y, si alguna daba señas exactas para identificar el cadáver, la autorizaría para volverse a casar. «Un tropel de mujeres se presentó en casa del rabino y, entre ellas, la hermana de Chojsek, cuyo marido había emprendido, poco tiempo atrás, un viaje a una feria y no había vuelto». El rabino la preguntó

5 La referencia del salmo no se corresponde con las traducciones consultadas de la Biblia.

N° 4. *Escuchando* (fragmento, 1955), de Saul Raskin

por las señas: «No puedo dar más que dos –respondió la simple–: que estaba circunciso y era tartamudo».

La acumulación de deficiencias suele potenciar de hilaridad. Chajkel visita a Hersh, al que hacía tiempo que no veía, y presenció una disputa con su mujer. Entonces, le dijo al oído: «Oye, ¿es que no has podido encontrar otra mujer menos camorrista y que, además, no fuera jorobada y tuerta…?». Y le advierte Hersh: «Puedes hablar alto si quieres: no oye nada [está como una tapia]» (Bloch 1931, 175).

Con respecto a deformidades físicas, nos parece interesante recordar dos refranes sefardíes. *Menahém el corcovado* [*jorobado*]*, etcha la piedra y esconde la mano*. Según Saporta y Beja (1978, 125), tal refrán se basa «sobre la antigua creencia de que a las personas contrahechas siempre les animan malas intenciones», y «denuncia a los hipócritas que hacen mal y se solapan como autores». El otro refrán, *Buena la novia, de un ojo ciega*, «se dice en señal de mofa cuando una persona exalta las cualidades de alguien que no lo merece» (Saporta y Beja (1978, 140).

Las deficiencias físicas pierden fuerza si es el mismo afectado quien se ríe de ellas echando ingenio. En una tertulia en que se pide a cada asistente que cante sus propios defectos, el filósofo Mose Mendelssohn (1729-1786), que era tartamudo y jorobado, improvisó así: «Llamáis grande a Demóstenes,/ el orador tartamudo de Atenas,/ y tenéis también por sabio/ al jorobado Esopo./ Pues bien, yo de los dos triunfo/ por ser a la vez grande y sabio,/ y así podéis verme, entre vosotros,/ tartamudo y jorobado a un tiempo» (Bloch 1931, 329). Así, la risa humillante es remplazada por la admiración. Otro caso similar: «Nuestro bufón [Chojsek] era feo y repugnante como él solo y, una vez que se miró al espejo, le entró tan gran risa que casi echaba las tripas» (Bloch 1931, 93-94).

Por último, una broma cruel de Yehá a unos ciegos, que acaba con palos (otro motivo de hilaridad). Un día en que Yehá pasaba cerca de un café donde había una reunión de ciegos, «sacó una bolsa de dinero y la agitó para que oyeran el tintineo», y a continuación dijo: «Tomad ese dinero y repartirlo entre vosotros». Sin embargo, no se lo dio a nadie y se apartó para ver cómo reaccionaban. «Enseguida, los ciegos se

levantaron y se decían unos a otros: "Dame mi parte; dame lo que me corresponde…"». Y empezaron a pelearse y a darse palos entre ellos mientras Yehá «reventaba de risa» (García Figueras 1950, 139).

Este cuento contrasta con el refrán sefardí *Prove es el huerco ciego de un ojo* (Pobre es el diablo tuerto), que «compadece al tuerto y, en general, a los que tienen achaques, pues, aunque sean poderosos (como el diablo), esto les hace sentirse desgraciados» (Saporta y Beja 1978, 161).

2.3. Insultos disimulados

El insulto directo puede provocar hilaridad, pero será más apreciable el ingenio del hablante para colgar, indirectamente, a alguien un calificativo normalmente ofensivo. *Etcharle una etchada a uno* (Echarle a uno una echada) equivale a «soltarle una indirecta a alguien; esto es, decirle algo intencionado, aunque de manera velada, y que el destinatario siempre entiende» (Saporta y Beja 1978, 76).

El calificativo de *burro* puede aplicarse de forma indirecta, en ambientes o relaciones de confianza (no agresivos) y cercanos a la broma. Así, el conde Bademi, que tiene una relación muy cercana con su «judío de leche», recibe su visita cuando está leyendo la prensa:

> *—Excelencia —preguntó el judío—, ¿qué ocurre de nuevo por el mundo?*
>
> *—Ayer, en Viena —contestó Bademi—, un judío y su burro fueron arrojados al Danubio.*
>
> *—Pues demos gracias al Señor, excelencia —dijo el simplísimo judío—, de vivir aquí [y no en Viena]* (Bloch 1931, 130).

Similar es otra anécdota:

> *Un explorador contaba a Mose Montefiore (1784-1885), el conocido bienhechor y filántropo judío, que en uno de sus últimos viajes había encontrado una isla en la que había de todo, mas en la que nunca pudo ver ni un burro ni un judío.*
>
> *—Vamos, pues, allá —le dijo Montefiore—, y podemos remediar esa falta.*
>
> (Bloch 1931, 277).

Según Peyrefitte, el dramaturgo Maurice Donnay (París 1859-1945)[6], «en 1914, pronuncio una frase célebre al embajador de Alemania, el barón de Schoen». Este había afirmado que había que conducir a los judíos «como se conduce a los asnos en Oriente: a palos», a lo que Donnay repuso: «En ese caso, señor embajador, esos países no son para vos ni para mí». El calificativo sería compartido, pues parece que el mismo embajador era de ascendencia judía (Peyrefitte 1966, 110).

Sin embargo, no siempre se anda con indirectas. Resulta que el gracioso Chojsec, «muy contento», va a ver al rabino para que le explique un sueño: «Yo era un borrico, y el Mesías llegaba montado en mí para redimir a Israel». El rabino exclamó: «Oh, ¡qué dicha la tuya!»; y luego le explicó: «Dice el Talmud: "No hay grano sin paja, ni puede haber sueños sin palabras fantásticas". Mira, es una fantasía de tu sueño que el Mesías llegara cabalgando sobre ti; pero, en cambio, es una realidad que tú eres un borrico» (Bloch 1931, 93).

2.4. Defectos socialmente ridiculizados

El alcoholismo y la glotonería suelen motivar chistes y anécdotas que, por lo general, resultan hilarantes.

El gracioso Hersh era aficionado a la bebida, y siempre dormía con la botella de aguardiente en la mesilla de noche. Antes de acostarse, una noche le dijo a su mujer que le despertara cuando él tuviera sed. Ella, extrañada, le preguntó: «¿Y cómo quieres que yo sepa cuándo tú quieres beber?». «En cualquier momento que lo

6 https://es.wikipedia.org/wiki/Maurice_Donnay (consultado el 12 de octubre 2021).

hagas, tendré sed seguramente» (Bloch 1931, 176).

«Un día, Hersh juró al rabino que iba a dejar de beber». Sin embargo, a partir de entonces «se le vio triste y sin esperanzas», y acabó enfermo. El médico le recomendó que volviera a la bebida, pero él se negó porque había hecho un juramento. Entonces, el médico dijo a sus tres hijos: «Dos de vosotros le sujetáis bien de pies y manos, y el otro le echará de repente en la boca el contenido de un frasquito de aguardiente»; así, hasta que volviera a acostumbrarse a la bebida. Sin embargo, Hersh, después de pensarlo un poco, le dijo al médico: «Me temo mucho que eso no me va a servir para nada, y yo os ruego que, por lo menos, me mandéis que sea nada más uno de mis hijos el que me sujete de pies y manos, mientras los otros dos me echan el aguardiente» (Bloch 1931, 189-190).

Molho (1950, 212) describe cierta escena que se producía en alguna sinagoga de Tesalónica cuando los rabinos eran «áridos y monótonos», y «más largos y difusos [de lo normal] en sus discursos»:

N° 5. *Bodegón cubista* (1912), de M. Chagall

> *El raki [aguardiente], bebido con prodigalidad algunas horas antes, contribuía a que algunos oyentes cayesen en un dulce sopor. Algunos incluso roncaban, con lo cual formaban un original acompañamiento a los comentarios del predicador. El bedel, cuyo papel consistía en pasar por entre los bancos con una jarra de agua fresca en la mano, se llegaba*

apresuradamente a estos zafios y les despertaba dulcemente ofreciéndoles cortésmente un vaso de agua fresca para no ponerles en evidencia.

La expresión *como el turko que se etchó a bever* (como el turco que se puso a beber) se basa en que los musulmanes tienen prohibidas las bebidas alcohólicas (no así a los judíos), y significa «hacer algo de modo desenfrenado y sin tener en consideración la opinión ajena» (Saporta y Beja 1987, 188).

Por otro lado, entre los cuentos de Yehá, hay toda una sección dedicada a su glotonería (García de Figueras 1950, 189-196), que recoge sus frecuentes maniobras para comer a cuenta de otros y su desmedida afición a los dulces. Veamos uno. Tradicionalmente, se comía con los dedos, aunque debían emplearse solo dos o tres; sin embargo, personas hambrientas o de escasa cultura empleaban los cinco. En un banquete de una persona importante, un comensal le recriminó a Yehá: «¿No te da vergüenza de comer con los cinco dedos delante de la gente?». Y él respondió: «¿Y qué quieres que haga? ¿No ves que no tengo seis dedos…?» (García de Figueras 1950, 190).

2.5. Trampas de la lógica

Los niños suelen protagonizar casos de lógica sorprendente e hilarante. Este es el bobo Chojsek (Bloch 1931, 96), a quien su padre manda al mercado a comprar un pollo, y regresa con una jarra de agua. Y así se los explica a su irritado padre:

Fui a la pollería a cumplir tu encargo, y me dice la mujer que sus pollos son tiernos como la manteca. Y entonces pensé: «¿Para qué voy a llevarle el pollo a mi padre? Mejor será llevarle manteca».

Voy a la tienda y me dice el tendero: «Esta manteca es clara y fina como el aceite». Y pensando, entonces, que el aceite sería más fino que la manteca, me fui a comprarlo. Y allí volvieron a decirme que el aceite era claro y fluido como el agua. Conque saqué, en consecuencia, que lo mejor sería traer el agua.

—Bueno, pero ¿y el dinero que te di para comprar el pollo?

—Toma, pues lo tuve que tirar al pozo de donde saqué el agua.

Al personaje popular Yehá, García Figueras (1950, XVIII) le caracteriza por «llevar la lógica al extremo obteniendo absurdos conforme a su interés», aunque tal característica no será exclusiva de él.

Un día la madre de Yehá le manda ir al mercado a comprar «una cacerola, tres vasijas y una marmita». Como era un problema llevar tantos cacharros, Yehá hizo, en el fondo de cada uno, un agujero y pasó por él una cuerda para llevarlos todos a la vez. Al ver su madre que había inutilizado todos los cacharros, le gritó: «Triple idiota, asno aparejado [con aparejos], ¿por qué no alquilaste un mozo de cuerda para que te los trajera?». Y Yehá, que era muy obediente, cuando otro día le encargó una aguja, contrató a un mozo para cargarla y, «dichoso y lleno de orgullo, volvió a su casa, seguido de su acompañante» (García Figueras 1950, 4-5).

Este cuento parece reflejado en el refrán sefardí *Giohá yeva los bogos al banio, los suyos los dio a yevar* (Yehá lleva los bultos al baño, los suyos los dio para que se los llevaran), «dícese del que carga a otro con lo que él mismo puede hacer» (Saporta y Beja (1978, 95).

También tiene su base lógica el comportamiento de Yehá, que, «de día, se dedicaba a plantar árboles frutales en su huerta y, de noche, los arrancaba y se los llevaba a casa». A quienes le preguntan por tan extraño proceder, les respondió: «Hijos míos, el mundo está revuelto, y como no se sabe lo que pueda ocurrir…» (García Figueras 1950, 128). Por ejemplo, que se los robaran.

La mujer de Yehá tuvo su primer hijo a los cinco días de casarse, así que Yehá fue inme-

diatamente a comprar un libro de lectura y los útiles para escribir, y los colocó frente al recién nacido. Así lo explicó a sus amigos: «Si, para lo que se necesitan nueve meses, él ha tenido bastante con cinco días, nada de particular tiene que me preocupe de lo que ha de necesitar en seguida» (García Figueras 1950, 30).

Dos refranes sefardíes al respecto: *Giohá antes de cazar, mercó la cuna* (Yehá antes de casarse compró la cuna) se aplica a la persona «que hace las cosas con excesiva antelación» (Saporta y Beja 1978, 95). Y *¿La notche cazar, el día parir?* (¿Casarse de noche, y parir por la mañana?) «va contra los impacientes que desean que todo se haga pronto». Además, «critica la irreflexión e invita a madurar las cosas» (Saporta y Beja 1978, 140).

2.6. Comentarios simples o ingenuos

Los niños, aunque también algunos adultos, con sus comentarios cándidos y reflexiones, son frecuente causa de hilaridad. Achad Haam, célebre filósofo hebreo (muerto en 1926), visitó Palestina y, en la escuela de una colonia, preguntó a un niño: «Dime, rico, qué grandes hombres han nacido en este lugar». Respuesta: «Aquí, todavía no hemos visto nacer a ninguno; no nacen más que niños» (Bloch 1931, 229).

En otra escuela, un niño, «que había estudiado con mucha aplicación el Génesis, empieza un día a llorar amargamente al mismo tiempo que se aprieta un costado». El maestro le preguntó la causa de su llanto, y el niño le respondió: «Ay, rabino; me duele mucho esta costilla y

Nº 6. *En la escuela* (1955), de Saul Raskin

tengo miedo que me vaya a dar [salir] una mujer» (Bloch 1931, 259).

Yehá trataba mal a su madre, que le reprochó: «¿Esta es la recompensa que me das por haberte llevado nueve meses en mi vientre?». Y Yehá arguyó: «Pues introdúcete tú en mi vientre para que pases en él dos años y así saldaremos con creces nuestras cuentas» (García Figueras 1950, 9).

Este es Yehá que tiene una tienda. Un día, viene un cliente y le pide un real de azúcar. Yehá se sube al mostrador y abre el cajón que pone «Pimentón». El cliente le advierte que no quiere pimentón, sino azúcar. «¡Calla, hombre! Yo sé que lo que quieres es azúcar, y eso es lo que encierra este cajón. Pero yo he escrito en él "Pimentón" porque, si vienen las hormigas buscando azúcar, leen lo de pimentón y se marchan sin entrar» (García Figueras 1950, 110).

2.7. Comentarios inoportunos

Y vino el azno y amató la candela (Y vino el asno y apagó la vela) es la fórmula sefardí para aludir a «vulgarmente meter la pata» (Saporta 1978, 17). La hilaridad que provoquen equivocaciones y comentarios inoportunos depende del contexto y de la persona que los sufre.

Según apunta Bloch, «es muy difícil que un judío lleve una mala noticia y, por eso, se demoran estas tanto». *Yermía el yorón* (Jeremías el llorón) se aplica a «la persona que, como el profeta Jeremías, solo anuncia cosas malas y desagradables; al pesimista, al que se lamenta continuamente» (Saporta y Beja, 1978, 199).

Este es un hombre rico que le prometió, al gracioso Hersh, una buena recompensa si conseguía «hacer saber a su mujer, de una manera ingeniosa y con gracia, que su padre se había muerto hacía unos meses». Hersh habló con la mujer y le preguntó la razón de su tristeza: «¡Ay, amigo mío! Tres meses hace ya que no recibo carta de mi padre». Y repuso Hersh: «¿Y por eso lloras? ¡Por Dios, mujer! Mira: hace veinte años que murió el mío, y todavía no he tenido carta suya. Y ¿cómo quieres tú recibirla del tuyo a los tres meses de haberse muerto?» (Bloch 1931, 191-192).

«Embajada fúnebre» es otra versión también de Bloch (1931, 185), pero ya sin recompensa, y aprovechando las maldiciones de la esposa descontenta con el comportamiento del marido:

> *En una ocasión comían juntos Hersch y sus amigos en una taberna, en medio de la mayor alegría. De pronto, uno de ellos cae muerto víctima de un derrame cerebral, y encargan a Hersch la difícil misión de llevar la noticia a la viuda. Ya delante de ésta, le dice:*
>
> *—Raquel, tu marido ha vuelto a la taberna.*
>
> *Y la mujer exclamó indignada:*
>
> *—¿Pero otra vez? ¿Y no se lo lleva el demonio? Maldito, así reventara de pronto. En mi casa no vuelve a entrar.*
>
> *—Pues para que veas cómo se va a cumplir tu voluntad: a las tres vamos a enterrarlo.*

Sobre la costumbre de maldecir, Molho (1950, 170) afirma, que «algunas mujeres del pueblo proferían sobre todo maldiciones que hacían llover incluso sobre sus hijos: "El Dio[s] que te mate"; "Malogrado te vea"; "Sal y ceniza que te fagas"; "Matado que te traigan", etc.».

En la versión de Wagenstein (2015, 78), cambia el gracioso protagonista:

> *[Este es] el necio de Mendel, a quien le encargaron la delicada misión de comunicar a la esposa de Shlomo Rubinstein que a su marido le había dado un infarto mientras jugaba a las cartas.*
>
> *—Buenos días, vengo de la taberna —le dijo con sumo cuidado.*
>
> *—Seguro que mi marido Shlomo está allí.*

Nº 7. *Enterrador* (1955), de Saul Raskin

—Así es.

—Estará jugando al póquer.

—Cierto.

—Y sin duda estará perdiendo…

—Sí, pierde.

—¡Mal rayo le parta!

—Pues acaba de suceder.

La expresión *Ya trucho bedahéy a la puerta* (Ya trajo el cementerio a la puerta) se usa «contra el correo de malas nuevas» (Saporta y Beja, 1978, 21).

Pasando al campo de las equivocaciones, estas serán más hilarante si interviene un personaje del pueblo y otro insigne o famoso. Así, Yehá va a la casa de baños (*hamman*) en compañía del sultán Tamerlán, que le pregunta: «Si yo fuera un esclavo, ¿por qué precio me venderías?». Yehá le contesta que por cincuenta reales, y Tamerlán exclamó «indignado»:

—¡Qué poco sabes apreciar [calcular]! Solamente la toalla que llevo en la cintura vale ese precio.

Yehá, sin perder su calma habitual, le dijo:

—Es que también he incluido el precio de la toalla (García Figueras 1950, 50).

El emperador Francisco José (quizás tan militarista como pacifista), con motivo de unas maniobras militares en Stanislau, recibió al rabino Meschulem Horowitz (muerto en 1888), a quien preguntó si tenía hijos:

—Cinco, majestad, a Dios gracias.

—Y ¿ha sido alguno de ellos soldado?

—Gracias a Dios, ninguno —repuso el rabino (Bloch 1931, 70).

Benditcho pato que tal huevo mitió (Bendito el pato que puso tal huevo) es la expresión sefardí que «se dice en señal de mofa cuando alguien hace o dice un disparate» (Saporta y Beja, 1978, 22). Un judío polaco visita a un Rothschild con una carta de recomendación del rabino del pueblo, para pedirle «quinientos florines con los que ir juntando la dote para las cinco niñas que tenía». El magnate, viendo que se trata de «un hombre sano y fuerte», le recomienda trabajar. No obstante, le prometió acordarse de sus hijas en su testamento. «Me hacéis tan feliz, señor barón –le dijo tímidamente el judío–, que ojalá viváis cien años» (Bloch 1931, 151). *Aspérate, azno, a la yerva mueva* (Espérate, asno, hasta la yerba nueva), se dice «ante ciertas ofertas ilusorias o tardías», y lo dice, «en señal de mofa, quien recibe promesas para más tarde, cuando tiene necesidades urgentes» (Saporta y Beja, 1978, 16).

Los fallos de comunicación, por despiste, pueden sorprender al mismo que los produce. Yehá va al mercado con una espuerta en la cabeza, llena de uvas tapadas con ramos de palma, Al pasar junto a un grupo de niños, les dijo: «Si adiviná is lo que llevo en la espuerta, os daré el racimo más grande». Automáticamente, le responden que uvas. Y, sorprendido, dice Yehá: «¡Oh, Dios mío! Indudablemente que vosotros sois unos granujas, cuando habéis adivinado lo que tiene la espuerta sin haberla visto» (García Figueras 1950, 255).

Este relato coincide con la adivinanza sefardí *De lo que tengo en la falda, te daré un racimo*, «acertijo que se hace a los niños cuando se les quiere dar uvas». Pero también se emplea como refrán y «se le dice a quien relata como indiscreción [o secreto] lo que ya se ha adivinado [o se conocía]» (Saporta y Beja 1978, 184).

2.8. La obstinación en el error

El refrán sefardí: *Abolta, abolta como cavayo de muelino* (Da vueltas y vueltas como el caballo al molino) se refiere a «la persona que vuelve siempre a su idea u opinión, aunque se le demuestre su error» (Saporta 1978, 1). En tales casos, la hilaridad proviene del sentido de superioridad del receptor con respecto a quien se obstina en su error sin dar su brazo a torcer. Así, el gracioso de Mendel, que creyó encontrar a un conocido en la calle:

—¡Cuánto has cambiado, Moisés, al quitarte la barba y los bigotes!

—No soy Moisés, sino Aarón.

—Pues mira tú: ¡hasta de nombre has cambiado! (Wagenstein 2015, 121).

Otro ejemplo de Mendel, que visita Viena y, ante una estatua de Goethe, «comentó indignado»:

—No fue ni emperador ni gran militar ni nada importante. Nada más escribió Los bandidos.

—Los bandidos no son de Goethe, sino de Shiller —le replicaron.

—Pues ¿veis? —insistió Mendel—. Ni siquiera ha escrito Los bandidos. ¡Y, sin embargo, mirad qué monumento tan grande le han erigido! (Wagenstein 2015, 198).

Esta es la obstinación del padre que quiere que su hijo aprenda violín, aunque carece de talento musical. Exasperado, el maestro le dice: «Perdone usted y no se me ofenda, por favor; pero su [hijo] Itzik no tiene buen oído». «¿Y qué falta le hace? Él no va a oír música, sino a tocarla» (Wagenstein 2015, 30). *No save apartar la calavasa de la merengena* (No diferencia las calabazas de las berenjenas), diría un sefardí «del tonto que no comprende bien las cosas» (Saporta 1978, 10), y olvida que *Azno cayado, por sabio es tomado* (Asno callado, por sabio es tomado) (Saporta 1978, 15).

Un caso digno de película muda o de viñetas de cómic. El gracioso Chojsek fue al monte a buscar troncos para construir una choza y «cruzó toda la ciudad, pero no los llevaba a lo largo, sino atravesadas». Cuando llegó al patio de la casa no podía meterlos de esa forma, pues la puerta era estrecha y, «por mucho que lo intentó, nada, que no entraban». Finalmente, se le ocurrió la solución: «Hizo tirar la puerta, y ya entonces pudo meter los [dichosos] palos» (Bloch 1931, 91-92).

También son casos de obstinación aquellos en que se da el cambio de un objeto por otro sin que el personaje acierte a explicarlo racionalmente. Yehá compró un burro en el zoco y lo llevaba a su casa caminando él delante y tirando de la brida. Lo vieron dos ladrones, y uno se llevó el burro mientras el otro se puso el cabezal y siguió detrás de Yehá. Cuando llegó a su casa, Yehá no daba crédito a sus ojos pues, en vez del burro, se encontró un hombre. Este,

Nº 8. *Trío* (1953), de Saul Raskin

llorando, le explicó que había sido un mal hijo y que su madre pidió a Dios que lo convirtiera en un burro: «Su petición fue atendida y he venido soportando fatigas y golpes hasta que me habéis comprado en el zoco. Con vuestra santidad y benevolencia he vuelto a ser hombre». Yehá, admirado, exclamó: «No hay fuerza y potencia fuera de Dios»; y le puso en libertad aconsejándole que en el futuro se portara como buen hijo. Días después, tuvo que volver al mercado para comprar de nuevo el burro y vio que vendían el mismo que le habían robado. Entonces, se le acercó y le dijo en voz baja: «Me parece que no has hecho caso de mis consejos y has dado lugar a que se enfadase de nuevo tu madre. ¡Ingrato! Pero te juro que no he de ser yo el que vuelva a comprarte…» (García Figueras 1950, 81-82).

2.9. Mentiras hiperbólicas

Como en la vieja canción de *Vamos a contar mentiras*, algunos chistes o cuentos contienen exageraciones insólitas de diversos tipos: nu-

méricas (precios), de tamaños o de antigüedad (de edificios o descubrimientos), entre otras. Se trata de hipérboles, «exageraciones poéticas» que, según Moreno Martínez (2005, 176), tienen «especial rendimiento en la literatura humorística».

El rabino Abraham Jehosua «era hombre de abundante palabra y muy chistoso, y aficionado a contar a sus judíos ortodoxos las mayores mentiras»:

> *En la boda de mi hijo Jischak Meier hubo tantos convidados que solamente en huevos tuve que gastarme mil rublos. Se gastaron dos carretas de paja para mondadientes, y al novio le regalaron una piel cuyos pelos eran tan largos que un cosaco a caballo podía esconderse dentro, pero que, al mismo tiempo, era tan fina que podía meterse en un cascarón de nuez* (Bloch 1931, 98-99).

Hasta se puede establecer una competición entre graciosos sobre las fantasías más absurdas. En un asilo para pobres, conversan dos judíos de la Galitzia (Ucrania). Uno de ellos, del pueblecito de Ruimanof, comenta que su sinagoga se construyó nada menos que «antes de la destrucción del templo de Jerusalén», y que es tan grande que durante una revuelta, «en la cancela de la sinagoga, se escondieron más que diez mil polacos». El otro judío, de Cracovia, asegura que su sinagoga «fue construida antes de la salida de los judíos de Egipto», y que, «cuando los polacos eligieron rey a Rabbi Saúl Baad, esta coronación se celebró dentro de la sinagoga, y a ella asistieron sesenta mil príncipes y condes polacos» (Bloch 1931, 246-247)[7].

Un griego, «que ensalza de continuo a su patria» presumiendo de lo avanzado de la civilización helena, le comentaba a un judío que, en unas excavaciones en Atenas, habín descubierto «toda una línea de cables subterráneos, con lo que queda demostrado que ya nuestros antepasados tuvieron una red telegráfica». Y el judío repuso: «Pues todavía es más grande lo ocurrido en Jerusalén. También allí se han hecho excavaciones en la parte vieja de la ciudad, y nada: ni rastro de cables. Con lo cual se demuestra que los judíos conocían ya la telegrafía sin hilos hace dos mil años» (Bloch 1931, 266).

N° 9. *Minha, oración vespertina* (1955), de Saul Raskin

Según Bloch (1931, 215-216), «el predicador de Stanislau, era también conocido como "el Embustero del regimiento"». Un día, desapareció del pueblo y, tras cierto tiempo, apareció diciendo haber estado en Viena y Budapest. Y entre otras cosas contó su visita a Rothschild en su banco:

> *¡Y luego se hablan de casas magníficas…! ¡Si hubierais visto la suya [su banco]! Como que llegó uno a pedirle un préstamo de tres meses…; bueno, pues*

7 Todo el auditorio duda de su veracidad, y él repone: «Claro que no es posible. Pero en eso consiste el prodigio»; quizás más que *prodigio*, lo adecuado sería *maravilloso* o *extraordinario*.

de la caja hasta que llegó a la puerta había vencido la letra: habían pasado los tres meses. Pues ¿y su libro principal [de registro de operaciones financieras]? Bastará con que os diga que, para pasar en él desde la columna del «Debe» a la del «Haber», había que tomar un coche.

Llegó un viajero de Persia y se puso a describir los palacios de Asfahan, que tenían «ciento cincuenta habitaciones, cuyas dimensiones eran de mil codos cuadrados… y, a ese tenor, siguió exagerando». Entonces, Yehá intervino: «En nuestra capital de Brusa, tenemos muchos palacios; el último de los construidos tiene cinco mil codos de largo… y de ancho tiene cincuenta codos». Otro persa, que había estado en Brusa, y que acababa de unirse al grupo, le atajó: «Pero en lo que tú dices no se ve proporción entre el largo y el ancho». Y Yehá dijo: «Es que ha llegado este hombre en un momento inoportuno; si no, yo hubiera proporcionado el ancho con el largo…» (García Figueras 1950,147).

2.10. Olvidos y despistes

A quien «no acierta o no encuentra las cosas donde están», o no ven lo evidente, se refiere el refrán *A la mar va, y no topa* [*encuentra*] *agua* (Saporta y Beja 1978, 123). Los despistes u olvidos despiertan esa sensación de superioridad del oyente del chiste. El caso del despistado cuando tiene que vestirse por las mañanas lo tenemos en cuentos judíos, jasídicos y de Yehá.

Este es el bufón Chojsek que tenía problemas de memoria por la mañana y, para remediarlo, se le ocurrió una gran idea: escribir, en un papel, antes de acostarse, dónde dejaba cada prenda: «El sombrero queda sobre la mesa; he metido el gabán en el armario; la americana y el chaleco están en el respaldo de la silla, etc. etc. Y como era hombre muy cabal y ordenado cerró así la lista: "Y he puesto a Chojsek en la cama"». Al despertase, tomó la lista y encontró rápidamente todas las prendas; sin embargo, cuando llegó al final («Y he puesto a Chojsek en la cama»), resulta que no estaba allí, así que empezó a buscarle por la alcoba y por la casa durante todo el santo día sin encontrarlo. Menos mal que, «al llegar la noche y meterse en la cama, se encontró [a sí mismo] dentro de ella, con lo que su alegría no tuvo límites» (Bloch 1931, 95).

También Yehá era muy distraído, así que, por las mañanas perdía mucho tiempo buscando, por toda la casa, las prendas de vestir. Un día, le aconseja su madre que escriba en una libreta dónde deja cada prenda: «La chilaba, colgada de un clavo detrás de la puerta; el *tarbuch*, colocado sobre la silla; las babuchas, en el suelo, y por último, Yehá debajo de la cobertura [la manta]». A la mañana siguiente, muy contento, comprueba lo fácil y rápido que ahora resulta vestirse; pero «de pronto, se quedó lívido y comenzó a llamar angustiosamente a su madre». Y le dice: «Yo había apuntado "Yehá bajo la cobertura", y por más que lo busco no lo encuentro"» (García Figueras 1950, p. 11).

Nº 10. *Bufón* (fragmento, 1955), de Saul Raskin

El mismo problema matutino tiene el protagonista de un cuento jasídico hasta que una noche escribió la lista, incluyéndose a sí mismo. Por la mañana, tomó el escrito: «Gorra, pantalones»…, y así hasta el final: «"Esto está muy bien; pero, ahora, ¿dónde estoy yo?", se preguntó consternado. Miró y miró, pero su búsqueda fue en vano: no pudo hallarse a sí mismo». Y el rabino Jamoj de Alexander (muerto en 1870), que narra la historia, concluye: «Y así sucede con nosotros» (Buber 1983, 185). Aquí se impone una interpretación simbólica.

2.11. Cambios de identidad

Enlazando con el apartado anterior, hay un tipo de chistes sobre el problema de la propia identidad en su relación con el vestido y los despistes o equivocaciones.

«Una vez que [Chojsec] se vio obligado a pernoctar en Lemberg [Lviv], le ocurrió que no tuvo dónde alojarse por estar todo ocupado». Sin embargo, a un posadero le dio pena y le ofreció dormir, en una cama doble, con un general que estaba borracho perdido y que, por tanto, no se iba a enterar. Eso sí, tendría que levantarse temprano. Así que el judío «se acostó a oscuras, y como estaba rendido de cansancio se durmió enseguida. A la mañana siguiente, en cuanto le llamaron, se echó rápidamente de la cama y, vistiéndose en un periquete, salió tan contento de dejar allí al general, que no se había movido [en toda la noche]». Sin embargo, en cuanto salió a la calle, se dio cuenta de que todo el mundo le saludaba con mucho respecto, y vio «una compañía de soldados con su oficial, que también le saludaban, y otro, en fin, que también se cuadró». Recordemos que los judíos no eran vistos con buenos ojos, además de que no podían tener mando en el ejército austrohúngaro. «Pero lo más grande es que, cuando llegó a casa y su mujer vio entrar al general quedose aterrada ante esta aparición, no menos que el mismo Chojsek cuando se miró en un espejo y vio al general»: «El maldito ventero tiene la culpa, que, por llamar a tu marido, llamó al general». Y remata: «Y ahora…, que averigüe el diablo lo que del otro se hizo…» (Bloch 1931, 89-90).

En el vestíbulo de un hotel, donde hay perchas para dejar los abrigos, un judío le dice a otro:

> *—Disculpe, ¿es usted Moisés Rabinovich?*
>
> *—No, en absoluto.*
>
> *—Ya lo creo. Porque Moisés Rabinovich soy yo y, en este instante, usted se está poniendo mi abrigo* (Wagenstein 2015, 53).

Yehá se encuentra con un desconocido con el que habla como si lo conociera de toda la vida y, cuando este intenta marcharse, le dice:

> *—Perdone, señor, no sé quién sois.*
>
> *—¿Y cómo, entonces, me habéis hablado con tanta familiaridad, como si entre nosotros existiera una antigua amistad?*
>
> *—Perdóneme, pero es que vi vuestro turbante igual al mío, vuestro traje igual a mi traje, y me imaginé que erais yo* (García Figueras 1950, 124).

Yehá va a una ciudad importante, de la que se decía «era un centro de perdición, y él no quería perderse». Así que antes de acostarse, «tuvo la idea de atarse al pie una cuerda, y al otro extremo de ella una calabaza». Pero un pilluelo que lo vio se ató la calabaza a su pie y se acostó a su lado. Al despertarse, Yehá no sabía qué pensar: «¿Es que yo soy él o que él es yo?» (García Figueras 1950, 99). En otra versión, varía la pregunta: «Este hombre soy yo, eso no tiene duda. Pero ¿y yo quién soy?» (García Figueras 1950, 99).

Un caso más simple (de muy elemental gracia). Chojsek está en su casa y ve que viene gente a visitarle. «Rápidamente se echó un saco por la cabeza y, cuando entraron, exclamó: "No hay

nadie en casa, porque yo soy un saco de patatas"» (Bloch 1931, 95).

El vestido suele reflejar no solo el papel social (los uniformes, por ejemplo), sino también el sexo del individuo, por ejemplo. Yehá parece tenerlo muy claro. En una reunión donde se hablaba de costumbres exóticas, se entera de la existencia de pueblos que viven desnudos, y exclama: «¡Eso es extraordinario! ¿Cómo se distinguen allí los hombres de las mujeres?» (García Figueras 1950, 127).

2.12. Cambios de rol familiar

La propia identidad también se plasma en el contexto de las relaciones familiares. Un hombre, por ejemplo, es esposo de su mujer, pero al mismo tiempo es padre de su hijo, tío de sus sobrinos, etc. Así, el erudito judío Salomón Buber (1827-1906), de Lemberg, padre del escritor Martín Buber, decía de sí: «No soy más que el hijo de mi padre y el padre de mi hijo» (Bloch 1931, 180).

Pues bien, estos cambios de rol, en algunos chistes, pueden originar una respuesta agresiva (un motivo más de hilaridad). Esta era la hija del gracioso Hersh a la que maltrataba su marido. Un día, Hersch presenció una discusión en que el marido pegó a su hija y, entonces, también Hersch le dio un bofetón a continuación. Ella se quejó: «No es bastante con que me pegue mi marido, sino que me pega también mi padre…». Y Hersch le respondió: «Naturalmente. Como él ha pegado a mi hija, he tenido yo que pegar a su mujer» (Bloch 1931, 172).

Otro día, la mujer de Hersh estaba de un humor de perros, pero él no le hacía caso; esto encolerizó aún más a la mujer, «hasta llegar al extremo de maldecirse a sí misma». Entonces Hersh empezó a darle palos: «Toma, para que te metas otra vez con mi mujer» (Bloch 1931, 181).

2.13. Bromas

Dos relatos protagonizados por Yehá y un judío. Resulta que todos los días, debajo de un árbol, rezaba un judío así: «¡Oh, Dios mío, ¡muéstrate a mí!». Yehá, que le observó, se subió al árbol y, cuando el judío hizo su oración, respondió: «¡Oh, adorador mío, ve, toma cien dinares [de oro] y dáselos a la mujer de Yehá! Vuelve aquí enseguida y me verás». Así lo hizo el judío y regresó al árbol. Yehá le arrojó una cuerda para que subiera y, cuando ya estaba a cierta altura, soltó la cuerda y cayó el judío al suelo: «Oh, Dios mío, ¡eres insaciable!: me tomas mi dinero y, además, me rompes la cabeza» (García Figueras 1950, 78). En este relato, además de la burla a un judío, tenemos la caída y el consiguiente porrazo.

Yehá tenía la extraña costumbre de pedir a Dios, todos los días, mil monedas de oro, pero con la condición de que solo las aceptaría si eran novecientas noventa y nueve. Un judío vecino, que le oye, «queriendo mofarse de él», un día, cuando estaba Yehá rezando, le lanzó por la chimenea una bolsa con mil monedas. Yehá, después de dar gracias a Dios, se puso a contar las monedas, y comprueba que son mil (una más de las que pedía), pero le quita importancia: «El que me ha deparado novecientas noventa y nueve monedas no se mostrará avaro conmigo por una». Más tarde, el judío fue a la casa de Yehá a pedirle el dinero riéndose: «He querido probarte con esta broma para conocer lo que había de verdad en la petición que hacías al Señor». Pero Yehá no acepta la explicación por inverosímil: «¿Has oído, alguna vez en tu vida, que un judío se aventure a arrojar una cantidad de dinero como esta por una chimenea? Esto que ha descendido sobre mí es una respuesta a mis ruegos, y lo debo solo a la inagotable bondad del Señor». Tras otros incidentes, van ante el juez, que da la razón a Yehá, por lo que el pobre judío queda desconsolado. Sin embargo, al poco tiempo, Yehá llamó al judío a su casa y le devolvió el dinero: «Cuídate, en lo sucesivo, de no entrometerte en las cosas del Creador y del creado [las criaturas], ni de turbar la paz

Nº 11. *Payaso con violín* (fragmento 1956), de M. Chagall

de los siervos del Señor exaltado». Desenlace: «Arrepentido el judío, y aprovechando la lección que le había dado el *chej* [Yehá], solicitó de él convertirse al islamismo» (García Figueras 1950, 75-77).

Según escribe Bloch (1931 54), «se dice que los antiguos nobles polacos gastaban a sus criados judíos unas bromas muy pesadas, pues por menos de nada les mandaban cortar la cabeza». Pues bien, un noble mandó a su criado judío, «bajo pena de muerte», que enseñara a hablar a su perro. El judío protestó, pero lo único que consiguió fue que el plazo se alargase a diez años. En casa, su mujer se alarmó ante la noticia, pero el judío le explicó: «En ese tiempo o revienta el perro, o revienta el conde, o me muero yo, lo que Dios no permita, y se lo lleva todo la trampa». La reacción del judío parece guiarse por el refrán sefardí, *para el bien se* [*re*]*quiere cencia, para el mal pacencia* (Molho 1950, 322).

También se puede calificar, interesadamente, como broma un intento de fraude. *Si me vites, te burlí; si no me vites, te enfilí* (Si me vistes, era una broma; si no me vistes, te estafé), «se dice aludiendo a alguien que, bajo la apariencia de equivocarse, pretenden estafarnos o engañarnos contando con nuestra poca atención»; así que, si lo descubrimos, dirá que era broma. También este refrán va «contra quienes presentan las cosas falsamente con la intención de engañar». Otra versión: *Si me vites, te la enginií* [*engañí*]; *si no me vites, te la enconchí* [*embauqué*] (Saporta y Beja 1978, 198).

El viniatero etcha agua y quita dinero es una «broma amistosa [sefardí] que se da a los vendedores de vino». En sentido figurado, «se dice de quienes tienen éxito en los asuntos que emprenden sirviéndose de medios ilegales y deshonestos» (Saporta y Beja 1978, 197).

2.14. De acusador a inculpado, o viceversa

En la vida, cambia la situación como en la noria: *Caldericas de dolap: unas suben, otras abachan* (Canjilones de la noria: unos suben y otros bajan) (Saporta y Beja 1978, 34). Los tribunales y juicios son, a veces, escenario de errores o fallos que supondrán, paradójicamente, una sentencia justa. Una cristiana y una judía encuentran un dinero, y la judía, que se encargó de esconderlo, se negó, pasado un tiempo, a compartirlo. Acuden al rabino Josef Babat (1801-1874) para que lo juzgue. Como no se llega al acuerdo, se propone repartir las costas. «El rabino le dice al oído [a la judía] que no las pagara con el dinero encontrado, y ella, sonriente, contestó: "No soy tan tonta"» (Bloch 1931, 113). *Antes de havlar, pensa lo que dizes*, recomienda el refrán sefardí (Molho 1950, 319).

En otro caso similar, un judío compró, sin testigos, una vaca a un polaco. Posteriormente, el polaco denunció que le habían robado una vaca y que sospechaba del judío. Van al establo de éste y allí encuentran la vaca. En el juicio, mientras delibera el jurado, el abogado defensor habla con el polaco y le dice que la familia del judío va a morir de hambre mientras el padre esté en la cárcel; por ello, le pide cinco florines para ayudarles, a lo que accede el polaco. Se reanuda el juicio, y el abogado interviene poniendo en duda la veracidad del acusador: «Me ha entregado, hace un momento, estos cinco florines para la desgraciada familia del acusado. Pues bien, he podido comprobar que el billete es falso y que tenemos que habérnosla con un falsificador de billetes de banco». El acusador se enfureció: «¡Ah, perro, granuja! Estos cinco florines me los ha dado el judío entre otro dinero en pago de la vaca» (Bloch 1931, 203-204).

En otro caso, «culparon a un rico y honorable judío de haber seducido a una de sus criadas que había dado a luz un niño». En el juicio, cuando ya solo faltaba la sentencia, el abogado defensor, ante testigos, aprovecha para pedir a la criada que consintiera «en entregar la criatura a su padre para que este pudiera educarlo en la religión judía», a lo que ella «pegó un bote y enfurecida dijo al defensor: "¿Pero es que usted se cree que el hijo de todo un reverendísimo pope va a ser judío [de religión]?"» (Bloch 1931, 193-194)[8].

Ante la posibilidad de pasar de acusador a acusado, parece conveniente tomar precauciones. «Ajustó, un día, Yehá a un mozo de cuerda para que le llevara un bulto». Pero, a medio camino, se escapó con la mercancía y, aunque anduvo buscándolo durante mucho tiempo, todo fue en vano. Pasado un tiempo, iba Yehá con unos amigos y vieron al ladrón. Pero Yehá se negó a denunciarle: «Si lo detengo, temo que me exija el jornal de los diez días que ha estado llevando mi bulto, y entonces ¿qué haré yo?» (García Figueras 1950, p. 127).

Pero no siempre la justicia está en los tribunales. Yehá, se ha aliado con un judío para comprar hierro y almacenarlo en un sótano en espera de una subida de precio. Sin embargo, el judío lo va vendiendo poco a poco y, cuando sube el precio y viene Yehá, no queda nada en el sótano. El judío le dice que se lo han comido las ratas. Yehá no se lo cree y quedan en ir al juez al día siguiente. Sin embargo, el judío sobornó al juez antes, así que, cuando llegó Yehá, el juez le explicó: «Sí, querido hijo mío, las ratas comen hierro. Recuerdo que, siendo aún joven, mi madre colocó sebo en un mortero de cobre: las ratas horadaron el mortero y comieron el sebo. Márchate: nada tienes que reclamar a tu socio». Entonces, Yehá se fue el palacio del sultán para que le nombrara *caid* (juez) de la tribu de las ratas. Expedido el título, Yehá contrató a veinte saharauis expertos en pozos y cimientos, y se fueron a la casa del judío, donde comenzaron a demoler sus cimientos. El judío, que siente temblar la casa, salió y le pidió explicaciones a Yehá, que le muestró el decreto del sultán y le dice que, por ser el *caid* de las ratas, estaba buscando a las que se comieron su hierro para castigarlas. El judío transige: «Yo os doy el precio de vuestro hierro y aun otro

8 Peyrefitte (1966, 505) recoge «el atroz suplicio a que fue sometido un judío de Praga, en 1530, por haber hecho pecar a una cristiana».

N° 12. *Ratas* (1945), de J. Kaminsky

tanto, pero cesad vuestra busca». Yehá cobra y se lleva a los saharauis a la casa del juez con el mismo propósito. Salió el juez y le explicó Yehá: «Soy el *caid* de la tribu de las ratas y busco a las que horadaron el mortero de cobre de tu madre para comerse el sebo». Y el juez «maravillado de la astucia de Yehá, le dio una suma de dinero superior al valor del hierro» (García Figueras 1950, 77-78). *Doble es el placer de enganiar al enganiador*, según el refrán sefardí, «primero, por el goce propio; luego, por haberlo inducido a error» (Saporta y Beja 1978, 67).

Refiriéndose a dos personajes bíblicos de conducta opuesta, el dicho sefardí «De Amán [que quiso aniquilar a los judíos] a Modrohay [que los rescató]» se emplea «cuando se muda o se tuerce enteramente una cosa o asunto que se creía malo y que acaba con buen éxito» (Saporta y Beja, 1978, 7). Tal cambio al extremo opuesto puede ser producto de una simple maniobra verbal por la que lo que parecía reprobable pasa a ser una conducta piadosa. El rabino Chajim Auerbach de Lenschutz, que tenía muchos enemigos, un día se detuvo en la calle para atender un problema urgente de una po-

Nº 13. Fragmento de *El sabio de Helm* (1953), de S. Raskin

bre mujer (cosa muy mal vista en el judaísmo). Esto desató las murmuraciones: «Que el rabino estaba hablando con una mujer desconocida». Y el rabino se defendió con un retruécano[9]: «Es más justo hablar con una mujer pensando en Dios que hablar con Dios y estar pensando en una mujer» (Bloch 1931, 311).

2.15. El principio de no contradicción

Según el *principio de no contradicción*, «una proposición y su negación no pueden ser ambas verdaderas al mismo tiempo y en el mismo sentido»[10]. Al respecto, dos relatos, turco y judío respectivamente, parecen no tener en cuenta tal principio.

Resulta que a Yehá, que era juez, se le presentó un amigo para exponerle un pleito que tenía con otro, y le preguntó al final: «¿No tengo yo razón en este pleito?». Yehá contestó: «Sí. Tienes razón, hermano mío». Al día siguiente, se presentó el otro contendiente y le refirió el problema: «¿Qué dices? ¿No tengo yo razón?». Yehá respondió: «¿Cómo no! ¡Tienes razón!». La mujer de Yehá, que había oído las dos respuestas, se le acerca: «¿Cómo se explica que las dos partes tengan razón en una misma cuestión?». Y Yehá contestó «tranquilamente: "Y tú, amada mía, también tienes razón» (García Figueras 1950, 210-211).

La versión judía (no sabemos si anterior o posterior a la turca) nos la ofrece Wagenstein (2015, 109), que la presenta como «la anécdota del rabino a quien acudieron Mendel y Berkowitz, para que intervenga en una disputa que tenían»:

El rabino escuchó primero a Mendel y le dijo: «¡Tienes razón!». Luego, escuchó

9 Una conmutación o retruécano es la «contraposición de dos frases que contienen las mismas palabras, pero en un orden diferente y con un significado diferente también» (Moreno Martínez 2005, 326)

10 https://es.wikipedia.org/wiki/Principio_de_no_contradicción

a Berkowitz y juzgó: «¡Tú también tienes razón!». Entonces, desde la cocina de la casa se oyó la voz de la mujer del rabino diciendo que no era posible que los dos tuvieran razón. «Fíjate que eso también es cierto…», concluyó el rabino.

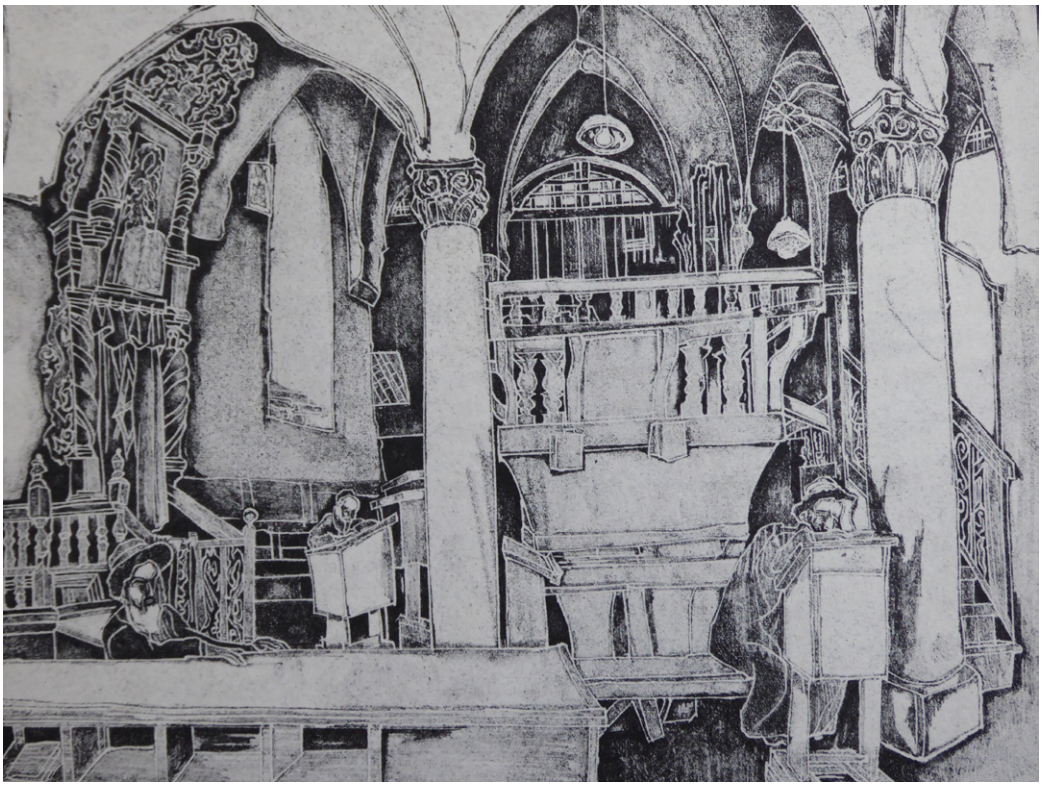
No abundaremos sobre el simbolismo del lugar *cocina*, ni comentaremos el papel de la mujer dentro de la dinámica tradicional de los dos sexos. Pero vamos a rozar los terrenos de la física cuántica, que parece no estar tan alejada del pensamiento popular. Juan Ignacio Cirac, director del Instituto Max Planck de Muninich, cierto día, dijo a su abuela de Galicia (la española, no la ucraniana): «Abuela, una misma cosa puede estar en dos lugares distintos a la vez, y un gato puede estar al mismo tiempo vivo y muerto». A lo que ella, «sin inmutarse, le respondió: "Eso que me cuentas es muy interesante: cosas más raras he visto yo aquí en Galicia; pero, si vas diciendo eso por ahí, te meterán en un manicomio"» (Vicent 2022, 52).

Y saltamos a lo trascendente. En uno de los cuentos jasídicos, el rabino de Mogielnica, Jaim Meir Iejiel (muerto en 1849), apunta:

Es bien sabido que los dichos de nuestros sabios, que parecen contradecirse unos a otros, son todos «palabra del Dios vivo». Cada uno de ellos decidió de acuerdo con la profundidad de su raíz en el cielo, y allí todas las palabras son verdades, porque en los mundos superiores no existen las contradicciones (Buber 1983, 21).

A modo de cierre

En este trabajo hemos repasado, aunque de forma muy limitada, anécdotas y situaciones humorísticas de graciosos judíos (sin excluir personajes históricos) y de Yehá, representante del mediterráneo musulmán. Y, en este repaso, hemos podido apreciar semejanzas y conexiones de ambas culturas, que han convivido durante siglos.



N° 14. *La sinagoga vieja de Safed* (1955), de Saul Raskin

Dar el clavo y el buraco (dar el clavo y el agujero), dice el refrán sefardí cuando se proporciona «todo lo que uno necesita», pero también cuando uno se excede en «dar explicaciones demasiado largas» (Saporta y Beja 1978, 47). Pues bien, nuestra sensación, tras releer estas páginas, es la de habernos quedado cortos y, al mismo tiempo, de habernos excedido. Por ello, y por los posibles errores y limitaciones, pedimos disculpas a nuestro lector y agradecemos su atención.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín y Rodríguez Sánchez de León, Mª José. *Diccionario de literatura popular española.* Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.

BLOCH, Chajim. *El pueblo judío a través de la anécdota. Historias serias y jocosas de devotos, sabios, artistas, bufones, pícaros, fanfarrones, pordioseros, ricos, creyentes, librepensadores, neófitos y antisemitas.* Traducción de Luis Blanco de Vicente. Madrid: Dédalo, 1931.

BUBER, Martin. *Cuentos jasídicos. Los maestros continuadores II.* Traducción de Salomón Merener y supervisión de Marschall T. Meyer. Buenos Aires / Barcelona: Paidós, 1983.

DEUSTO. *El sentido del humor.* Bilbao: Ediciones Deusto, 1993.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios.* Madrid: Alianza, 2000.

FERREIRO VILLANUEVA, Cristina. *Tres sombreros de copa, de Miguel Mihura.* Barcelona: Daimon, 1986.

GARCÍA FIGUERAS, Tomás. *Cuentos de Yehá.* Recogidos, ordenados y publicados por T. G. F., y traducidos del árabe por Antonio Ortiz Antiñolo y José Linares Rubio. Tetuán: Editora Marroquí (2ª edición, aumentada), 1950.

MOLHO, Michael. *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.

MORENO MARTÍNEZ, Matilde. *Diccionario lingüístico-literario.* Madrid: Castalia, 2005.

PEYREFITTE, Roger. *Los judíos.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

SAPORTA Y BEJA, Enrique. *Refranes de los judíos sefardíes y otras locuciones típicas de los judíos sefardíes de Salónica y otros sitios de Oriente, recopilados por E. S. y B.* Barcelona: Ameller Edic., 1978.

VICENT, Manuel. «Patas arriba». *El País*, 23 de enero de 2022, 52.

VILELLA, Eduardo. «Moni Ovadia, el judío hilarante». *Quimera*, nº 232-233 (2003), 49-52.

WAGENSTEIN, Ángel. *El Pentateuco de Isaac. Sobre la vida de Isaac Blumenfeld durante dos guerras, en tres campos de concentración y en cinco patrias.* Traducción del búlgaro de Liliana Tabákova. Barcelona: Libros del Asteroide, 2015.

https://es.wikipedia.org/wiki/Judaísmo_jasídico (consultado 28 de junio de 2021).

https://es.wikipedia.org/wiki/Principio_de_no_contradicción (consultado el 20 de agosto de 2021).

https://es.wikipedia.org/wiki/Maurice_Donnay (consultado el 12 de octubre 2021).

Crédito de las ilustraciones

Del texto *Aron-Hakodesh. Jewish Life and Lore*, de Saul Raskin (Ed. Hebraica, N. Y. 1955), proceden las siguientes ilustraciones: nº 2 (p. 121); nº 4 (p. 85); nº 6 (p. 19); nº 7 (p. 63); nº 8 (p. 73); nº 9 (p. 51); nº 10 (p. 61); nº 13 (p. 58) nº 14 (p. 53).

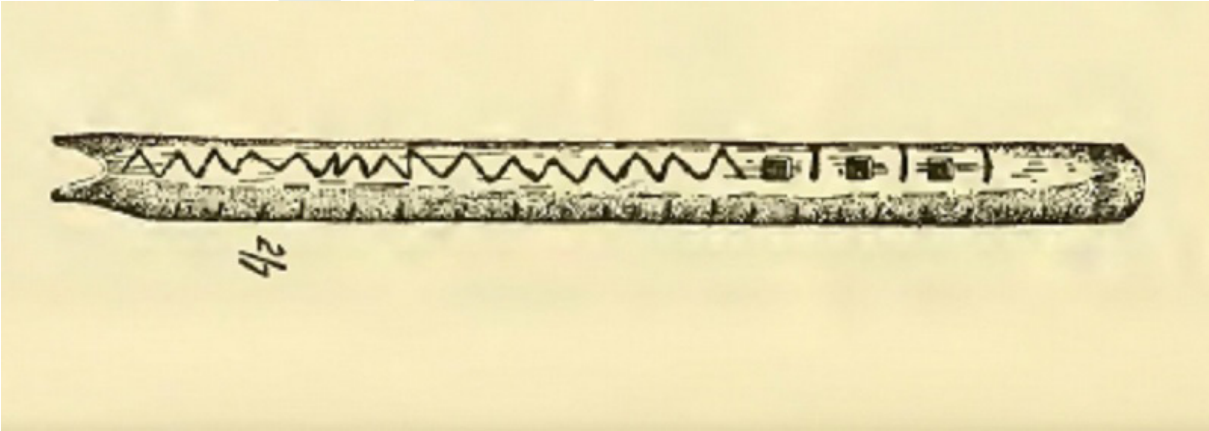
Del libro *Chagall*, de Jean Cassou (Daimon, Barcelona, 1968), proceden la ilustración nº 5 (p. 50) y la nº 11 (p. 226).

De *Cuentos de Yehá*, de T. García Figueras (Tetuán: Editora Marroquí, 1950) procede la ilustración nº 1 (de la cubierta) y la nº 3 (p. 113).

De un abecedario hebreo, de J. Kaminsky (Litho-House, N. Y., 1945) es la ilustración nº 12 (p. 27).

Flautilla, «quena», camacheña... Una flauta de una mano en el corazón de los Andes meridionales

Edgardo Civallero



***Nashiré koktá* de los Pilagá. Métraux (1946)**

A principios del siglo XX, el antropólogo suizo-argentino Alfred Métraux comenzó su extensa serie de estudios etnográficos en la región fitogeográfica sudamericana conocida como «Gran Chaco»; concretamente, en el noreste de Argentina, área que forma parte del Chaco austral junto con el sur de Paraguay y el sureste de Bolivia.

Entre 1932 y 1936, y como director del Instituto de Etnología de la Universidad de Tucumán (Argentina), realizó dos viajes a los que por entonces aún eran los Territorios Nacionales de Formosa y de Chaco. En esas expediciones[1], Métraux recolectó un conjunto de artefactos pertenecientes al pueblo pilagá, incluyendo algunos instrumentos musicales. Entre ellos se contó una curiosa flauta, en la actualidad conservada en la colección de antropología del American Museum of Natural History de Nueva York.

La flauta se asemeja a una tradicional *quena* andina. Sin embargo, y más allá de poseer solo tres orificios de digitación frontales y de estar profusamente adornada con motivos típicamente chaquenses, la embocadura del aerófono está provista de un par de extraños salientes que se extienden a cada lado de su bisel.

Métraux incluyó una ilustración del instrumento en *Ethnography of the Chaco* (1946, 340), uno de los muchos capítulos que escribió para el monumental *Handbook of South American Indians*. En ese capítulo apunta que «la mayoría de las flautas chaqueñas tienen embocaduras con muescas y, por lo tanto, pueden llamarse flautas de muesca o, como sus prototipos andinos, quenas»[2] (*íbid*, 344).

1 Esos viajes, durante los cuales trabajó con los pueblos toba (Qom) y pilagá (Pit'laxá), lo llevarían a publicar sus *Etudes d'Ethnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco)* (1937).

2 «[m]ost Chaco flutes have notched blowholes and therefore may be called either notched flutes or, like their Andean prototypes, quenas» *(tr. del autor)*.

Unos años antes, el etnógrafo argentino Enrique Palavecino había incluido una serie de dibujos de varios instrumentos musicales pilagá en su artículo *Los indios Pilagá del río Pilcomayo*. Entre ellos se encontraban flautas del tipo descrito por Métraux, aunque Palavecino no entró en detalles sobre las mismas; se limitó a señalar, entre otras cosas, que recibían los nombres de *naweka* y *koktá* (1933, 579).

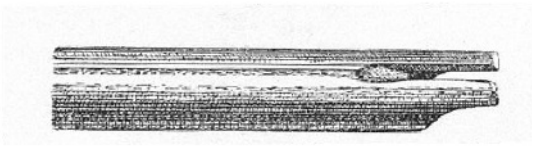
Basándose, al parecer, en una comunicación de Métraux, en 1935 el antropólogo y etnomusicólogo francés André Schaeffner publicó un comentario sobre ese tipo de flautas en su libro *Origin des instruments de musique*, mencionándolas como *naséré*. Para la misma época, el etnógrafo sueco Karl Gustav Izikowitz escribió *Musical and other Sound Instruments of the South American Indians*, en donde apenas si menciona de pasada estas flautas chaquenses entre los pueblos ashlushlay (Nivaklé), choroti (Yofwaja) y chané (1935, 314), en su sección dedicada a las quenas.

Los esposos D'Harcourt (Raoul y Marguerite) ya habían estado estudiando los instrumentos musicales del otro lado de los Andes, y en 1925 publicaron *La musique des Incas et ses survivances*, en donde incluyeron una interesante sección sobre las quenas, especialmente las arqueológicas. Otros autores también recogieron y analizaron los instrumentos de la cordillera y el altiplano.

Sin embargo, ni aquellos que estudiaron las flautas chaquenses ni los que hicieron lo propio con sus pares andinas llegaron a mencionar un instrumento ubicado exactamente en medio, tanto en términos geográficos como culturales y organológicos: la flautilla, «quena» o camacheña.

Primeros apuntes

Su ámbito de interpretación geográfico y temporal, bastante reducido en comparación con el de otros aerófonos sudamericanos más populares, y su escaso empleo fuera de los contextos estrictamente tradicionales, unido a las disímiles versiones sobre su denominación, a un repertorio pobremente difundido y a cierta dificultad en su interpretación, han hecho que la flautilla sea un instrumento algo misterioso o, cuanto menos, poco conocido.



Escotadura de la flautilla jujeña

Flautillas jujeñas. Vega (1946)

Tocador de Flautilla, jujeño

Una de las más tempranas referencias sobre este aerófono incluida en la literatura académica apareció en el trabajo del emblemático musicólogo argentino Carlos Vega *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (1946). De acuerdo a Vega, el instrumento era construido e interpretado en la provincia de Jujuy, en la esquina noroeste del territorio argentino. El autor lo denomina *flautilla*, aunque en el extremo norte de esa misma provincia, en la localidad de Yavi y sus alrededores, parece haber recibido el nombre de *llama sencka*: en quechua «nariz de llama».

Según Vega, si bien la flautilla podía encontrarse en todo el territorio jujeño, no era usada por las poblaciones que habían ido llegando del norte (migrantes indígenas y mestizos bolivianos), sino por los músicos locales. Indica además la existencia de un instrumento muy similar, interpretado en el Chaco meridional: el citado por Palavecino y Métraux.

El aerófono vuelve a aparecer en el trabajo compilatorio de Pérez Bugallo *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos* (1996, 80-82). El autor lo llama *«quena»*, entre comillas, aduciendo (de acuerdo, en cierta forma, a lo expuesto por Vega medio siglo antes) que se trata de la quena local, en contraposición a la andina, introducida desde Bolivia por migrantes. Agrega que el término *flautilla* o *flautilla jujeña* fue empleado por Vega para no utilizar el vocablo *quena*, que podría llevar a confusiones; en su texto, Pérez Bugallo abandona esa designación en favor del nombre utilizado por los constructores e intérpretes originales de la flauta. Por último, amplía el área de interpretación en Argentina, señalando que, más allá de Jujuy, se toca en Iruya, Santa Victoria y el extremo occidental de Orán, en la vecina provincia de Salta.

Del otro lado de la frontera, Cavour incluye el aerófono en su *Instrumentos musicales de Bolivia* (1994, 92-94). En esa obra lo denomina *kamacheña*, *quenilla* o *pinpín*, ubicándolo en el departamento de Tarija, al suroeste del país, y en zonas vecinas de Argentina. Sobre música de Tarija escribe Goyena, que en su artículo incluye a la *camacheña* (1996, 70-71), e ilustra su reseña con una foto tomada a un músico en la provincia Cercado en 1984.

La designación boliviana probablemente deriva del topónimo «Camacho», un cantón de la provincia Arce (departamento de Tarija), y refleja la costumbre regional de denominar a determinados instrumentos mediante sus adjetivos gentilicios[3]. Sin embargo, Cavour (*op. cit.*, 92), y otros autores que lo citan, indica que en lengua aymara la palabra significa «cosa con problema». Tal versión, además de resultar extraña (el aymara no es muy empleado en las tierras bajas tarijeñas) e innecesariamente compleja (el gentilicio castellano es una explicación totalmente plausible), no ha podido ser corroborada en ningún diccionario de ese idioma, en donde lo más cercano es la interjección *kamachaña* («¡qué hacer!»).

Rareza organológica

La flautilla, flautilla jujeña, flauta o flautilla de Pascua, «quena», quenilla, camacheña, kamacheña o pinpín (entre otras muchas denominaciones y variantes gráficas) es una flauta sin canal de insuflación, longitudinal y aislada, cerrada y dotada de orificios de digitación, y responde al código 421.111.22 en la clasificación de Hornbostel y Sachs.

Flautilla jujeña. Edgardo Civallero

3 Un ejemplo clásico es el de [pinkillo] mohoceño, una flauta originaria del cantón Mohosa, en la provincia de Inquisivi, departamento de la La Paz (Bolivia).

Flautilla jujeña (detalles). Edgardo Civallero

Se la construye a partir de un segmento de «caña de Castilla» (*Arundo donax*) o de alguna bambusácea similar, de unos 25-30 cm de longitud (aunque en Bolivia puede alcanzar los 40 cm) y unos 2-3 cm de diámetro, cortado entre dos nudos. En el extremo distal se deja intacto el tabique natural de la caña, mientras que en el proximal se elimina dicho tabique y se labra la embocadura a cuchillo.

Como queda señalado, la flautilla no cuenta con canal de insuflación. En su lugar hay una escotadura o muesca semicircular (similar al bisel de algunas quenas antiguas) flanqueada por dos «aletas» cuidadosamente cortadas en la caña. Tales aletas constituyen una característica única de este instrumento: el intérprete debe introducirlas en su boca para cerrar herméticamente la abertura del extremo proximal y así poder soplar. El labio inferior y el mentón del músico funcionan como el bloque de madera de la embocadura de las flautas de pico.

El sonido producido es modulado por los 3 o 4 orificios de digitación de los que está provista la flautilla. Estos se ubican exclusivamente en su cara anterior, perforados sobre una línea marcada al arrancar una fina tira de corteza de

Flautilla jujeña (detalles). Edgardo Civallero

la superficie de la caña. Existen referencias a camacheñas bolivianas con 3 orificios delanteros y uno trasero (Cavour *op. cit.*; Gutiérrez Condori 1995) e incluso con 4 orificios delanteros y uno trasero (Figueroa 2010, 10).

Estas características físicas permitieron a Carlos Vega establecer las diferencias básicas entre la flautilla y sus parientes, las flautas chaquenses. Las de las tierras bajas resultan ser más finas y de aletas más afiladas que la variante andina, además de tener el extremo distal abierto, una longitud de entre 15 y 30 cm y solo 3 orificios de digitación frontales.

Construcción

En *Folklore musical y música folklórica argentina*, Cosentino (1966, 9) comenta el proceso de construcción de la flautilla argentina:

> *El fabricante parte de un trozo de caña, de 23 a 30 cm de longitud y 24 a 28 mm de diámetro; la sección se efectúa respetando el tabique natural de uno de los nudos, aprovechándolo como cierre del extremo inferior del instrumento. El extremo opuesto, destinado a tallar en él la embocadura, se corta eliminando el nudo adyacente, de modo tal que quede abierto, de sección anular.*
>
> *Comienza el artesano por rebajar el bisel curvado, mediante un cortaplumas bien afilado, hasta más o menos la mitad del diámetro del tubo. Desde su interior, utilizando la herramienta a modo de punzón y apoyándose en el borde inferior del bisel, ligeramente hacia adentro, marca en la pared opuesta el corte que luego será canal de la flautilla. El ancho de la hendidura es proporcional al grosor de la caña, aunque siempre oscila alrededor de los 2 mm; excava rápidamente e inicia el chanfleado de su pequeño lado interno, o borde de filo contra el cual chocará el soplo, operación que suspende hasta casi el final de la construcción.*
>
> *A partir de la embocadura y siguiendo la línea trazada por el canal, se corta una delgada tira de corteza que permitirá alinear correctamente los orificios de regulación de altura del sonido; éstos, o bien se tallan con la herramienta, o se perforan mediante un tizón o hierro candente.*

En Bolivia, la camacheña se hace de *cañahueca*, nombre local de la «caña de Castilla» (Arduz 2012), aunque Cavour señala que se elaboran en caña *sokhosa* (*suqusa*), tradicionalmente empleada para determinados tipos de *siku* altiplánico por su grosor y resistencia. El proceso de elaboración se define como sigue (Ministerio de Cultura y Turismo 2018):

> *Se corta la caña a los tres años, según la fase lunar (menguante o nueva). Se utiliza un solo canuto o nudo largo. Se mide el largo deseado de la quenilla, se corta el nudo superior, se la limpia, se corta la embocadura y se perforan los orificios para los dedos. Para finalizarla se la lija para alisarla, y se le coloca un toque de aceite de oliva para que no se reseque la caña.*

Ejecución, localización y calendario

El limitado número de orificios de digitación que posee la flautilla o camacheña permite que sea ejecutada con una sola mano. Tanto en Argentina como en Bolivia se la toca con la izquierda, mientras la derecha sostiene y percute una caja: un membranófono tradicional andino de doble parche, cuerpo estrecho y ancho, y desprovisto de aros.

De esta forma, el aerófono pertenece a una familia más amplia de instrumentos andinos que incluye, pero no se limita a, el *pito* del Norte Grande chileno, el *waka-pinkillo* del altiplano meridional, la *gaita* y las *roncadoras* del norte de Perú, y los distintos *pingullos* ecuatorianos.

El ámbito geográfico de construcción y uso del instrumento incluye, como queda dicho, la provincia de Jujuy y la sección noreste de la de

Flautilla jujeña (acompañada de caja). Edgardo Civallero

Salta, al noroeste de Argentina, y el oeste del departamento de Tarija, al sur de Bolivia, en particular los valles de la zona «chapaca» (provincia Cercado) y las zonas aledañas, como el cantón Camacho de la provincia Arce. Cavour (*op. cit.*) explica que la flauta puede verse en la ciudad de Tarija, y que su uso se ha extendido hacia el sur, por la ciudad boliviana de Bermejo (donde la llamarían *quenilla*), y, cruzando la frontera, hasta Orán (Argentina), donde la llamarían *pinpín*. Figueroa (2010, 11) apoya con sus datos el comentario de Cavour, aunque ningún autor argentino parece haber convalidado tal información.

Cosentino (1968) la ubica geográficamente en la Quebrada de Humahuaca, una localización que no suele aparecer reseñada en muchas otras fuentes escritas, pero que fue claramente corroborada por el Museo del Carnaval Norteño en un trabajo musical editado en una fecha incierta a inicios de los 70. En el texto que

acompaña al LP se indica «en los alrededores del pueblo [Humahuaca] y campos vecinos, se forman agrupaciones carnavalescas que tocan cajas, erquenchos y flautas, denominándose "cuadrillas o ruedas de caja y coplas"». Años después, Valladares incluiría un toque de flautilla en su disco *Documental folklórico de la Quebrada de Humahuaca* (2001), una compilación recogida entre las localidades de La Quiaca, Maimará y Purmamarca (Jujuy).

De acuerdo a las pautas estacionales tradicionales de los Andes centrales, que limitan el empleo de los instrumentos musicales a un periodo concreto del año, la flautilla es una flauta de tiempo seco o *awti pacha*, el cual abarca, en su definición más amplia, desde Carnavales al Día de Todos los Santos.

Flautillas jujeñas. Instituto Nacional de Musicología (Argentina)

Aparece, pues, en lo que se consideran «festividades invernales», p.ej. en el Corpus Christi (fecha variable, entre mayo y junio), en la fiesta de San Roque (mediados de agosto) y en la de San Antonio de Padua (junio), además de en la de Todos los Santos (principios de noviembre) y en Carnaval (entre febrero y marzo). Figueroa (*op. cit.*, 11) reduce su tiempo de interpretación para Tarija, indicando que se interpreta desde San Roque hasta San Andrés (noviembre) o la Purísima (noviembre-diciembre).

El sonido de la flautilla es, en palabras de Vega, «agudo y desapacible», siendo sus melodías «breves diseños repetidos y variados, yuxtapuestos sin prevista ordenación» (*op. cit.*, 145). Las pistas recogidas por distintos etnomusicólogos en territorio argentino, y especialmente en la Quebrada de Humahuaca (p.ej. Cosentino 1966, pista 3; Museo del Carnaval Norteño s.f., pista 11; Valladares 2001, pista 7; Vega y Vega 1958, pista 46) demuestran lo contrario: melodías originales, imitaciones muy logradas de las coplas tradicionales del noroeste argentino, e incluso del sonido de las anatas jujeñas. Las grabaciones de camacheña de la provincia argentina de Salta y de Bolivia, sin embargo, sí dan cuenta de melodías que se basan en frases sencillas y esquemáticas, las cuales se repiten una y otra vez.

El intérprete de este aerófono es, tradicionalmente, un varón; en ámbitos tradicionales, y en líneas generales, todos los instrumentos de viento andinos están vedados a las mujeres. En Argentina, el flautista (llamado «quenero»), quien a la vez es percusionista, compone una orquesta unipersonal que pone marco musical

Flautilla jujeña. Instituto Nacional de Musicología (Argentina)

a danzas de ronda o «ruedas». En ellas, una docena de bailarines forman un corro, tomados de la mano y dan vueltas en torno al músico. En algunas ocasiones, al tiempo que se baila, se cantan «coplas», las cuales suelen nacer de las bocas de las mujeres, dueñas de un estilo muy particular.

Con las flautillas también se interpretan «tonadas» o «puntos», toques instrumentales ejecutados fuera del contexto coreográfico, imitando a veces las líneas melódicas de las «coplas» más populares. Pérez Bugallo (*op. cit.*, 82) señala, no sin cierta preocupación, la práctica de incluir la «quena» argentina en grupos nativistas para interpretar melodías ajenas al repertorio tradicional.

En Bolivia, las camacheñas suelen ser empleadas de la misma forma. A ello se suma su uso en procesiones religiosas por parte de los llamados «promesantes camacheñeros»: decenas de adultos y ancianos, por lo general campesinos, que acompañan al santo de devoción.

Un acompañante esencial

El instrumento que pone ritmo y latido a la melodía de la flautilla recibe el nombre de *caja*.

Se trata de un membranófono muy popular en todos los Andes, que cuenta con una larga tradición. De hecho, aparece en los tempranos vocabularios y documentos hispanos bajo la denominación quechua de *tinya*, una palabra todavía empleada en la sierra peruana. El propio Guaman Poma de Ayala, en su célebre *El Primer Buena Corónica y Buen Gobierno* (ca. 1615), la dibujó en manos de algunos de los súbditos del Tawantinsuyu.

Tanto en Argentina como en Bolivia, la caja adquiere distintos tamaños y proporciones, dependiendo de la zona. Si bien los materiales empleados para su fabricación varían de lugar en lugar, suele construirse con un marco de madera flexible, de unos 40 cm de diámetro y entre 10 y 20 cm de alto. Se le agregan dos parches de cuero, habitualmente pertenecientes a dos animales distintos, o a dos partes diferentes del mismo animal; tales parches se cosen a una varilla de mimbre o de sauce, o bien a un alambre.

Los parches se unen entre sí y se sujetan al cuerpo de la caja mediante una correhuela de cuerda o de cuero que zigzaguea de uno a otro alrededor del marco, y que está provista de algunas presillas que permiten la tensión de los cueros. Como la mayoría de los bombos y tambores de origen prehispánico, la caja no posee sobre-aros ni orificio de descompresión.

Sobre uno de los parches se tensa, de lado a lado, una *bordona* o *chirlera*: una soguilla tradi-

cionalmente hecha de cerda equina, y hoy más comúnmente de cuerda entorchada, que al vibrar con los golpes agrega un zumbido característico al grave retumbar del instrumento.

Cuando se interpreta junto con la flautilla, la caja cuelga, mediante un lazo o agarradera, de la muñeca derecha del intérprete, quien en la misma mano sostiene la *waqtana* o *guastána* (del quechua «lo que golpea»): la maza o percutor con la que se marca el ritmo.

Orígenes

Pérez Bugallo (*op. cit.*, 81) sugiere que la flautilla podría estar relacionada con algunos aerófonos arqueológicos, como los hallados en el yacimiento de Inca Cueva (provincia de Jujuy), datados hacia el 2130 a.C.

En efecto, las quenas arqueológicas de 3 o 4 orificios, hechas de hueso u otros materiales, son muy abundantes, como señalan los D'Harcourt e Izikowitz (*op. cit.*) entre muchos otros autores. Ejemplos notorios se encuentran en los acervos de culturas como la Nazca o la Paracas, en la costa peruana, o en los de las civilizaciones prehispánicas del norte de Chile. Sin embargo, y al margen de que tales flautas no poseen las típicas «aletas» de la flautilla, resulta imposible saber si esos instrumentos se tocaban con una sola mano.

Una pista al respecto la dan los registros etnográficos de quenas de caña, provistas de dos orificios frontales y uno posterior, tocadas con una sola mano en Cajamarca, Perú. Llamado *flauta*, tal instrumento mide unos 60 cm, tiene el extremo distal semi-cerrado (o abierto, si se construye con un tubo de plástico) y se toca con el acompañamiento de una caja (Instituto Nacional de Cultura 1978, 181).

Considerando que esas flautas cajamarquinas pueden ser herederas de una larga tradición, y que existe asimismo una difundida práctica latinoamericana de interpretar aerófonos y membranófonos (o idiófonos) simultáneamente desde tiempos prehispánicos, puede tomarse en consideración la posibilidad de que existieran quenas arqueológicas «de una mano», e incluso instrumentos etnográficos similares no registrados.

Protagonista de hipótesis

Debido a su peculiar embocadura, Carlos Vega clasifica esta flauta entre las quenas y los *flageolet* o flautas de pico. Schaeffner, en la obra citada, ya la había considerado un «pre-flageolet» y «una de las etapas posibles entre la flauta de muesca y el flageolet» (1936, 251-252).

> *A un instrumento reportado por el Sr. Alfred Métraux le debemos el conocimiento de una de las posibles etapas entre la flauta de muesca y la de pico. Allí son los labios del músico los que permiten el cierre perfecto del tubo. Se trata de una flauta llamada* naséré *y perteneciente a los Toba-Pilagá del Gran Chaco. La muesca rectangular de la quena se prolonga allí de tal forma que la sección del tubo no es recta, sino que ha sido cortada oblicuamente; el labio inferior cubre la práctica totalidad de la embocadura, mientras que el borde biselado del tubo se introduce bajo el labio superior; el soplo se proyecta así muy fácilmente contra el fondo de la muesca. Basta comparar este instrumento de Argentina con una flauta de pico siciliana para comprender qué mejoras aporta el último: la muesca profunda se cerró hacia el lado superior y tomó la forma de un rectángulo; un bloque de madera vino a cerrar la sección que originalmente era bloqueada por el labio inferior. En otras palabras, el pico de la flauta parece haber sido modelado completamente sobre lo que hicieron instintivamente los dos labios*[4].

4 «Nous devons à un instrument rapporté par M. Alfred Métraux la connaissance d'une des étapes possibles entre la flûte à encoche et le flageolet. Là encore ce sont les lèvres du musicien qui vont parfaire la fermeture du tuyau. Il s'agit d'une flûte, du nom de *naséré* et appartenant aux Toba-pilaga du Gran Chaco.

Vega, sin embargo, pone en duda que la flautilla sea una etapa anterior a la flauta de pico, y sugiere que falta considerar si podría ser simplemente una variedad desconocida o poco considerada de quena.

No resulta descabellado pensar que el propósito de los creadores de la flautilla al dotarla de las curiosas aletas laterales haya sido facilitar su interpretación con una sola mano. En general, los aerófonos interpretados de esa manera son flautas de pico. La embocadura de esos instrumentos permite que el músico sujete el extremo proximal con los labios (o incluso los dientes) y garantice, hasta cierto punto, su estabilidad y la continuidad del soplo. En el caso de la flautilla, ese tipo de sujeción solo es posible con el aditamento de las aletas; sin ellas, la sola presión del aerófono contra los labios no siempre puede evitar que sea desviado de la posición adecuada para su ejecución.

L'encoche rectangulaire de la qena y est prolongée du fait que la section du tuyau n'est pas droite mais a été taillée en oblique; la lèvre inférieure couvre encore la presque totalité de l'embouchure, tandis que le bord biseauté du tuyau est introduit sous la lèvre supérieure; le souffle est ainsi très aisément projeté contre le fond de l'encoche. Il suffit de comparer cet instrument de l'Argentine avec tel flageolet sicilien pour saisir quels perfectionnements furent apportés par la suite: la profonde encoche se ferma vers le haut et prit la forme d'un rectangle; un bloc de bois vint clore la section que bouchait primitivement la lèvre inférieure. Autrement dit, le bec du flageolet semble avoir été entièrement calqué sur ce que faisaient d'instinct les deux lèvres» *(tr. del autor)*.

Instrumentos relacionados

Vinculadas con la flautilla andina, de la que quizás deriven, están las ya mencionadas *flautas chaquenses*: aerófonos que fueron construidos y empleados (y, en algunos casos puntuales, aún lo son) por buena parte de los pueblos indígenas del Chaco austral.

En líneas generales, este conjunto de instrumentos presenta una amplia diversidad, tanto en el tipo de caña utilizado para su construcción como en la longitud, el diámetro, la ornamentación (en este caso, muy abundante), la cantidad de orificios de digitación y su disposición en la parte frontal del tubo.

Como queda visto en los textos de Métraux y Palavecino, los ejemplares antiguos solían contar con 3 o 4 orificios, y se interpretaban con una sola mano (aunque no siempre con el acompañamiento de un tambor o caja). Los actuales, sin embargo, tienen 6, y se tocan con ambas manos; probablemente estén influidos por la *temymby puku* o «flauta larga» del pue-

Flautillas *nashiré koktá* de los Pilagá. Instituto Nacional de Musicología (Argentina).

blo chiriguano (Avá), la cual, a su vez, estaría influenciada por la quena andina.

Las flautas chaquenses son un conjunto de instrumentos de uso masculino, que están desprovistos de cualquier significado ceremonial: su música es meramente recreativa, o bien destinada a atraer a las mujeres o a imitar el canto de las aves. Pérez Bugallo (*op. cit.,* 131-132) señala que los toba (Qom) orientales y los pilagá llaman a esas flautas *nashiré koktá*; los toba occidentales, *nahaidé*; los chorote (Yofwaja), *wosók sisé*; los chulupí (Nivaklé), *vat' anjantché sisé*; y los mataco (Wichi), *kanohí* o, más raramente, *tanowhós*. De acuerdo al autor, esos términos significan «caña de soplar» y «caña hueca», aunque tal información no sea del todo correcta[5].

Para Bolivia, Cavour (*op. cit.*, 93) indica ciertas similitudes entre la embocadura de la camacheña boliviana y la de la *'nojwoolh* de los mataco (Wichi, grupo weenhayek) de aquel país.

¿Una flauta que se pierde?

La vigencia y supervivencia de la flautilla o camacheña depende de numerosos factores. Si bien no es un instrumento amenazado de desaparición –al menos en Bolivia goza de muy buena salud–, su empleo se ve limitado por una serie de factores.

Por un lado, su uso se circunscribe al territorio y a las fechas descritas. Dado que es un instrumento campesino de los Andes meridionales, pesan sobre él todas las limitaciones y los tabúes tradicionales andinos: en este caso, solo puede ser ejecutado durante un periodo de tiempo concreto, y únicamente por hombres. Y si bien tales tabúes han sido rotos anteriormente (un caso ejemplar son las bandas de sikuris femeninas, que en los últimos años se han vuelto habituales en América Latina), no ha sido el caso de la flautilla.

Por otro lado, no es común encontrarla en grabaciones comerciales, o en manos de músicos o conjuntos urbanos. Probablemente por ser una virtual desconocida, por la escasa difusión que ha tenido su repertorio fuera de sus ámbitos de interpretación tradicionales, y por la relativa «pobreza» de dicho repertorio en comparación con el de otros aerófonos andinos, la flautilla no ha sido un aerófono cultivado en contextos más amplios.

A todo ello se suma que la información que documenta su construcción y ejecución es escasa; de hecho, son numerosos los músicos folkloristas argentinos y bolivianos que no sabrían describir correctamente su estructura o explicar su funcionamiento, mucho menos mencionar algún «punto» de su repertorio.

En ocasiones se ha argumentado que su aislamiento y su parcial desconexión del mundo urbano y del de la música comercial han ayudado a preservar su formato y sus toques; de hecho, y como queda señalado, se han identificado prácticas de modernización de sus «puntos» para adaptarlos a los gustos más actuales. Sin embargo, tal aislamiento y desconexión pueden terminar convirtiéndose en un arma de doble filo en términos de preservación.

De momento, esta particular flauta continúa sonando –como muchas otras en América del Sur– en las manos de sus cultores de siempre, en esos pequeños grandes espacios en los que la tradición se mantiene viva a pesar de todo.

5 En el ámbito de los Qom, Buckwalter y Litwiller (2013) señalan que *nashiide* o *lashiide* (*añi lashiiyi*) es el nombre de la flauta o trompeta, mientras que Bárcena (1893) indica que «flauta» es *yaside* o *lashiidé*. La palabra *koktá* puede estar relacionada con *lacoctá*, «caña» (según Bárcena) o *ada coqta late'e*. Entre los Nivaklé, flauta, silbato o instrumento de viento es *vat'ônjanche*, mientras que *sise* es caña, según Seelwische (2016). Entre los Yofwaja, *sisej* es caño hueco (*sisejt'io* es bambú), de acuerdo a Drayson (1999). Finalmente, entre los Wichi, el término *kanohí* aparece citado para los grupos de San Andrés (Braunstein 1989) como «flauta»; por lo demás, ese término aparece como *lafwolh* o *lafwulh*, y silbato como *tofwulh* (Wichi-Siwele Lhayhilh 2021).

BIBLIOGRAFÍA

ARDUZ, Fernando. *Instrumentos musicales tradicionales de Tarija*. Tarija: Gobierno Municipal de la ciudad de Tarija, 2012.

BÁRCENA, Alonso. «Arte de la lengua toba: editado por Samuel Lafone Quevedo». *Revista del Museo de La Plata* 5 (1893): 129-184.

BOLIVIA. MINISTERIO DE CULTURA Y TURISMO. *Postulación «La Fiesta Grande de Tarija»*. La Paz: Ministerio de Cultura y Turismo, 2018.

BRAUNSTEIN, José. *Matako - Dialecto bazanero*. [S.d.]: [s.d.], 1989.

BUCKWALTER, Alberto S. y Lois LITWILLER. *Vocabulario toba*. Formosa: Equipo Menonita, 2013.

CAVOUR ARAMAYO, Ernesto. *Instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz. CIMA, 1994.

COSENTINO, Iván René. *Folklore musical y música folklórica argentina*. Buenos Aires: FONEMA, 1966.

D'HARCOURT, Raoul & Marguerite. *La musique des Incas et ses survivances*. Paris: Libraririe Orientaliste Paul Geuthner, 1925.

DRAYSON, Nicholas. «Niwak Samtis. Diccionario Iyojwa'ja 'Lij – Kilay 'Lij (Chorote-Castellano)». En *Hacia una nueva carta étnica del Gran Chaco VIII*, editado por J. Braunstein y M. C. Messineo, 91-174. Buenos Aires, Las Lomitas: ANPCyT, Centro del Hombre Antiguo Chaqueño, 1999.

FIGUEROA, Paulino. *Instrumentos folklóricos de Tarija*. Tarija: Gobierno Autónomo Departamental, Dirección de Turismo y Cultura, 2010.

GOYENA, Héctor Luis. «La música tradicional criolla del Departamento de Tarija (Bolivia)». *Música e investigación* 1, núm. 1 (1997): 59-98.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA. *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú: clasificación y ubicación geográfica*. Lima: Ediciones OMD, 1978.

GUTIÉRREZ CONDORI, Ramiro. «Música e instrumentos tradicionales de Tarija». *Boletín Informativo del MUSEF. Serie Etnología* 21 (1995): 40-54.

IZIKOWITZ, Karl Gustav. *Musical and other Sound Instruments of the South American Indians*. Göteborg: Elanders Boktryckerei Aktiebolag, 1935.

MÉTRAUX, Alfred. «Etudes d'Ethnographie Toba-Pilaga (Gran Chaco)». *Anthropos* 32, núm. 1/2 (1937): 171-194.

MÉTRAUX, Alfred. «Ethnography of the Chaco». En *Handbook of South American Indians. Vol. I: The marginal tribes*, editado por Julian H. Steward, 179-370. Washington: Smithsonian Institution, 1946.

PALAVECINO, Enrique. «Los indios Pilagá del río Pilcomayo». *Anales del Museo Nacional de Historia Natural*, tomo XXXVII (1933): 517-581.

PÉREZ BUGALLO, Rubén. *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1996.

SCHAEFFNER, André. *Origine des instruments de musique*: *Introduction ethnologique á l'histoire de la musique instrumentale*. París: [s.d.], 1936.

SEELWISCHE, José. *Nuevo diccionario nivacle-castellano*. 3.ed. [S.d.]: [s.d.], 2016.

VEGA, Carlos. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Centurión, 1946.

VEGA, Carlos, y Sylvia E. de VEGA. *Catálogo de música aborigen y folklórica argentina*. [S.d.]: Centre de Recherche en Ethnomusicologie, 1958.

WICHI-SIWELE LHAYHILH / DICCIONARIO WICHÍ-CASTELLANO. Buenos Aires: INILSyT, Universidad Nacional de Formosa & IFLH, Universidad de Buenos Aires & DILA, CAICyT-CONICET, 2021.

Referencias discográficas

Iván René COSENTINO, *Folklore musical y música folklórica argentina. Vol. 2. Aerófonos del noroeste*, 1968, Qualiton (QF 3001).

MUSEO DEL CARNAVAL NORTEÑO, *Música del Carnaval Humahuaqueño*, [s.f.], Museo del Carnaval Norteño.

Leda VALLADARES, *Mapa musical de la Argentina. Vol. 1. Documental folklórico de la Quebrada de Humahuaca*, 2001, Discos del Rojas, Melopea S.A.

La Música de Merza. Aproximaciones a la identidad cultural de un pueblo ligado a su banda de música

Iago Molina

Galicia presenta un amplio mosaico musical, donde las bandas de música juegan un papel fundamental en su cultura autóctona. A partir del siglo XIX, las bandas comienzan a tener un peso destacable dentro del panorama musical gallego. Su origen es dudoso, posiblemente nacen de los modelos heredados de las bandas militares, cuya presencia en Galicia es notoria ya desde principios de siglo.

Muchos de los directores y músicos de estas agrupaciones formaban parte activa de la vida musical de las ciudades, interviniendo en la creación directa de bandas populares. Las bandas militares ofrecían trabajo a los músicos locales, ofertando una salida profesional para los músicos en formación.

Es a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando, en Galicia, se crean una amplia lista de bandas de música, siendo algunas de las primeras la banda de Ribadavia, fundada en el año 1840, Santiago (1850), Padrón (1857), Arco de O Pino (1864), Chantada (1865), Sarria (1870) o la banda de Visantoña (1877)[1], entre otras. Algunas de ellas surgen por iniciativa institucional y otras por decisión del pueblo, a partir de modelos militares aglutinando músicos aficionados y profesionales. En Galicia destacan estas agrupaciones gracias a la existencia de intereses compartidos ligados a un núcleo poblacional[2]. De esta manera la proliferación de bandas se extendió a pequeños núcleos de población, generándose un nutrido panorama cultural.

Una de esas agrupaciones que, sin duda, obtiene vital importancia en el territorio donde se asienta es la Banda Artística de Merza, situada en el ayuntamiento de Vila de Cruces (Pontevedra). Fundada en 1828 bajo el nombre de Música de Merza.

Aún es trabajo de estudio la creación de un relato cronológico preciso de la agrupación, ya que nos encontramos ante una tradición musical que es resultado de un proceso histórico dinámico. Las bandas de música presentan una escasez de investigaciones rigurosas, principalmente en la Comunidad de Galicia donde participan en esta actividad miles de músicos y cada vez con mayor formación profesional; ligada a un estilo de vida condicionado directamente por la pertenencia a este colectivo social.

De Música de Merza a la Artística

Esta primera primitiva agrupación resultaría de la unión en la fiesta de Martixe (Silleda –Pontevedra–) de dos grupos que por aquel entonces existían en Merza; un grupo de gaitas y otro compuesto por requinto, gaita, caja y bombo[3]. Sin embargo no es hasta finales del siglo XIX cuando podemos empezar a crear el relato histórico de la Música de Merza, siendo Anselmo

1 Lorena López Cobas, *Historia da Música en Galicia*. (Ouvirmos, 2013), 273-276.

2 Cristina Vázquez Gómez, *Las bandas de música en la zona del trasdeza (Pontevedra). (Universidad de Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2009), 80.*

3 Xoaquín Villar Calvo, *Un pobo musical, Merza e a súa Banda Artística*. (Pontevedra, ASCBAM, 2007), 14.

Banda Artística de Merza dirigida por David Fiuza en la Praza Praterias (Santiago de Compostela, 2019). Foto del Archivo de la Asociación socio cultural Banda Arística de Merza

González Álvarez el primer director del que se tiene constancia hasta día de hoy.

Desde su fundación hasta la actualidad son muchos los músicos y directores que dejan su huella en la agrupación, logrando una actividad ininterrumpida incluso durante la década de 1930, un período económico, social y políticamente convulso tras la inestabilidad internacional y con la llegada de la república, posterior golpe de estado, guerra y la definitiva dictadura. En esos arduos momentos, la banda se dividió en dos: la banda «vella» dirigida por Rogelio Otero y la banda «nova»[4] dirigida por Ramón Sueiro. Manifestando las distintas ideologías políticas del pueblo a través de las dos agrupaciones hasta 1939 con la unificación de las bandas por el director y músico local, Jesús Cao. Por lo que la banda siempre será protagonista de la construcción del relato de su comunidad, la historia de la banda es también la historia de su parroquia, con sus triunfos y sus miserias[5].

La identidad musical ha sido creada a lo largo de los años por la sociedad, la comunidad construye un discurso buscando la particularidad cultural y social. Lo singular se encuentra en la música, que rápidamente se asocia con el pueblo; Música de Merza. Y, a pesar de la larga trayectoria será a finales de los años 50[6], con García Rey a la batuta de la agrupación, cuando se preocupen por el concepto de lo excepcional dejando obsoleto el término Música de Merza para denominar a la agrupación Banda Artística de Merza, probablemente para generar una mayor distinción y particularidad. En prensa nos encontramos con esta nueva denominación en 1962 (El Pueblo Gallego, 09-VIII-1962).

4 La banda «vieja» y la banda «nueva».

5 Xoaquín Villar Calvo, *Un pobo musical, Merza e a súa Banda Artística*. (Pontevedra, ASCBAM, 2007), 15-18.

6 Nuria Barros Presas, *Banda Artística de Merza. O cultivo dunha herdanza musical*. (Pontevedra, ASCBAM, 2013), 47.

Será a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX cuando se comience a gestar un cierto valor rememorativo sobre la agrupación[7], la banda y su música crecen tanto en calidad como institucionalmente a través de la creación de una escuela de música, acceso de la mujer a la agrupación o la grabación del primer disco de la entidad *Bandas Galegas (Vol.1)*[8]. Estos y otros conceptos serán causantes de la construcción identitaria del pueblo con su música.

Dentro del gremio musical, son muchas las bandas de música gallegas que dibujan el concepto de Merza como un pueblo idílico ligado eternamente a su agrupación musical. Se tiende a considerar exótico todo aquello que consideramos como antiguo[9] y que conlleve una tradición tan activa en la actualidad como la que se lleva a cabo en este pueblo del rural gallego. Merza vive por y para la música.

Merza es un pueblo con 360 habitantes[10] que alberga una banda de más de 100 músicos[11]. Nos planteamos entonces, la existencia de una localidad íntegramente vinculada a la música, según los aparentes datos. El estrecho vínculo pueblo-música viene marcado por diferentes factores; la pobreza y dureza del campo; escasez de actividades sociales; la herencia musical... Un largo número de circunstancias que motivan a la gente de Merza a iniciarse en las artes musicales, pero sin duda, la más importante es la identidad a un lugar; la concepción de pertenencia. Si eres de Merza, eres músico[12].

Fertilidad musical

A continuación realizaremos un breve análisis de las distintas causas que llevan a la comunidad a iniciarse en la música. Analizaremos las herencias musicales a partir del estudio de tres familias de músicos; los condicionantes sociales que muestran las realidades del entorno rural; y las causas económicas, vinculadas al mundo laboral.

Para entender este concepto tenemos que contextualizar la situación geográfica de Merza y sus particularidades. El pueblo está situado en la comarca del Deza, formada por los ayuntamientos de Lalín, Silleda, Agolada, Rodeiro, Dozón y Vila de Cruces, donde existe una dinámica actividad bandística. El municipio de Lalín cuenta con 4 formaciones en activo: Banda de Música de Lalín, Banda de Música de Vilatuxe, Banda de Música Popular de Muimenta y Banda de Música «A Lira» de Prado. Al ayuntamiento de Silleda pertenecen: la Banda de Música Municipal de Silleda y la Banda de Música Recreativa e Cultural de Bandeira. Por parte del ayuntamiento de Agolada encontramos una banda en activo y en Vila de Cruces, dos agrupaciones: la Banda Artística de Merza y la Banda Unión Musical de Ponteledesma[13]. La comarca del Deza comprende un caso inhabitual al contar con bajos núcleos poblacionales pero con numerosas agrupaciones musicales, mostrando la importancia de las bandas de música en su entorno.

7 Aloïs Reigl, *El culto a los monumentos.* (Sevilla, 2007), 49-57.

8 *171 Anos de Tradición Musical* (1998); *Aniversario* (2003); *A Música de Merza- Solistas* (2010); *Merza – Un Século de Certames* (2010); *Antoloxía do pasodoble no século XXI* (2016); *El Amor Brujo* (2019).

9 Las primeras concepciones que se tenían del patrimonio era aquello estrictamente relacionado con lo antiguo, la obra de arte excepcional o el monumento.

10 Padrón Municipal. Ayuntamiento de Vila de Cruces.

11 Datos de la Federación Galega de Bandas de Música Populares.

12 En 2020 la Banda Artística de Merza es premiada por los Premios Martín Códax de la Música, en la categoría de Bandas de Música por el proyecto *A lingua dun pobo* (La lengua de un pueblo). Hace referencia al estrecho vínculo entre el pueblo y la banda.

13 Enrique Igleisas Alvarellos, A comarca bandística por excelencia de Galicia. *Descubrindo Deza: Anuario de Estudios e Investigación,* núm 6, (2004) pp. 429-442.

Bandas de música actuales y desaparecidas en la Comarca del Deza. Elaboración del autor

De los 166 hogares[14] de Merza, aproximadamente el 50% de las casas de la parroquia cuenta o contó con miembros vinculados con las artes musicales. Aspecto imprescindible para comprender la sinergia entre el pueblo y la música tal y como escribe Carmen Rodríguez Suso «una banda es algo más que una banda»[15] al traspasar las fronteras funcionales y convertirse en testigo y protagonista viva de todo tipo de acontecimientos, aglutinadora de personas, fuente de ingresos, educadora, difusora de la cultura y, en la mayoría de los casos, órgano musical por excelencia y seña de identidad de los municipios.

Músicos de cuna

En Merza se trata de construir un discurso a través de una identidad diacrítica estrechamente vinculada a la música bandística. Dando lugar a creaciones que la sociedad acepta como únicas y propias; el mayor ejemplo sería la construcción colectiva de que la lengua natal de Merza es la música, transmitida de padres a hijos entre generaciones a través de su mayor estandarte y representante, la Banda Artística de Merza.

La herencia musical transmitida de generación en generación contribuye a la construcción de la identidad local de Merza al convertirse la agrupación a lo largo de su trayectoria en representante del pueblo, en su faceta de embajadora artística por toda la geografía peninsular. Hasta el momento de que a día de hoy es prácticamente imposible disociar a la Banda de su localidad de origen y viceversa[16]. Localidad de origen con una idiosincrasia propia que sin lugar a dudas resulta clave en el desenvolvimiento de la agrupación.

De numerosas familias vinculadas a la música analizaremos brevemente tres herencias que presentan claros ejemplos de trasmisión musical. El factor común será la herencia activa

14 Censo Municipal de Vila de Cruces del año 2013; Ayuntamiento de Vila de Cruces

15 Carmen Rodríguez Suso, *Banda Municipal de Bilbao: al servicio de la villa de Nervión*. (Bilbao, Área de Cultura y Euskera, 2006).

16 La denominación «música de...» seguido del nombre del pueblo refleja el sentimiento de pertenencia a su lugar de origen.

de ese vínculo con la música y la banda, que relacionaría a los antepasados con los actuales músicos.

Las primeras etapas lectivas se inician en los propios hogares donde la música se trasmite entre generaciones como si de otro oficio se tratase. Nos encontramos que son numerosas familias las que motivan a sus descendientes a estudiar en el arte musical, proporcionándole a la comunidad un discurso propio.

De Francisco Guzmán a la actualidad

Son muchos los músicos profesionales que forman parte de la casi bicentenaria banda gallega. Uno de ellos, Marcos Fernández Guzmán[17], descendiente de familia vinculada estrechamente a la agrupación, menciona «para mi ser músico era casi un deber». Sus inicios musicales fueron impartidos por su abuelo y su tío, Ramón Guzmán y Xurxo Guzmán respectivamente. Sale a formar parte de la banda en el año 1991 junto con su prima y primos; Belén, Óscar y Juan Fernández Guzmán.

17 Testimonio 1: Marcos Fernández Guzmán.

Los músicos Juan, Óscar, Belén, Marcos y Jorge F. Guzmán acompañados por su abuelo Ramón Guzmán en un acto en la Área Recreativa A Carixa (1994)

Fuente: Archivo personal de la familia Fernández Guzmán

La familia Guzmán presenta un caso paradigmático vinculado a la música bandística, son numerosos los miembros pertenecientes a la Banda Artística de Merza. Francisco Guzmán, un virtuoso músico además de director de la agrupación trasmite su vínculo por la música a su nieto Ramón Guzmán, alias «Capón». Ramón Guzmán sería, junto al director de la banda por entonces Amadeo Varela, uno de los grandes impulsores de una nueva metodología pedagógica que motivaría a numerosos niños a la iniciación musical. «Capón» continúa con la tradición heredada de su abuelo Francisco y enseña a sus dos hijos varones; José y Xurxo Guzmán Salgueiro. Finalizando por el momento con los tataranietos músicos de Francisco Guzmán[18].

El gremio musical continuará «me gustaría que mis hijos estudiaran música, de hecho el mayor está empezando» aclara Marcos F. Guzmán, que espera vincular a sus hijos con el pueblo de Merza y su banda.

La familia Varela

Durante las primeras décadas del siglo XX se gestaría una numerosa familia musical, a través de los descendientes de los hermanos Jesús y Ramiro Varela Pena. A los que añadimos a dos hermanos músicos más, Bernardo y Ángel.

Ramiro Varela tocó el fliscorno hasta mediados del siglo XX, poco después del accidente sufrido por el autobús que conducía a los músicos de la Artística a Finisterre en el verano del 54. Su hijo, José Varela, heredó las habilidades para interpretar como su padre, el fliscorno, hasta 1966 cuando emigró a París al igual que numerosos compañeros de la agrupación. Transmitiendo el interés por la música a sus nietos, José Ramiro y Álvaro Varela.

18 Jorge F. Guzmán (saxofonista); Óscar F. Guzmán (Saxofonista); Juan F. Guzmán (trombonista); Marcos F. Guzmán (trompetista); Pablo F. Guzmán (trompista); Roi Guzmán (trompista) y Noa Guzmán (trompetista).

Grupo de la música de Merza dirigida por Ramiro Varela

Fuente: Archivo personal de la familia Varela Ferradáns

Descendientes de Jesús Varela Pena en el Certamen Internacional de Música Vila d'Altea (2014)

Fuente: Archivo gráfico de la Banda Artística de Merza

Son muchos los jóvenes que eligen el instrumento que se tocaba en su familia, ya fuera por su accesibilidad y disponibilidad del instrumento o por motivaciones personales. Sin embargo en las primeras edades lectivas los niños son incitados a escoger el instrumento más necesitado en la banda, como el caso de Álvaro Varela[19] «Mi idea desde muy niño era tocar el fliscorno igual que mi abuelo paterno; pero la elección en aquel momento debía atender además de a mis preferencias; a las necesidades de la banda. En esa época los puestos de fliscorno estaban cubiertos mientras que en las trompetas acababan de producirse varias bajas; por lo que finalmente me convencieron para tocar este último instrumento». La mecánica de interpretación del fliscorno es muy similar a la de la trompeta, por lo que en la actualidad es habitual encontrar músicos versátiles para la interpretación de ambos instrumentos dentro de la misma agrupación. La herencia de interpretación del fliscorno-trompeta de Ramiro Varela continúa con el primogénito de Álvaro Varela.

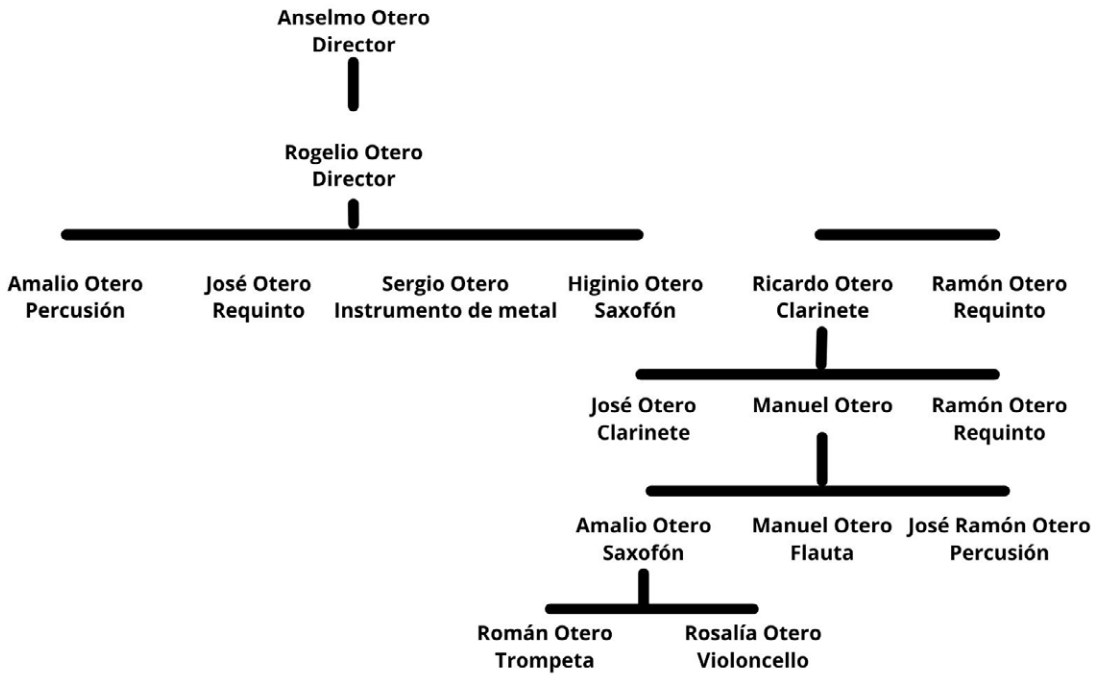
Sin desvincularnos de la familia Varela, nos encontramos con numerosos músicos que forman parte de la Banda Artística de Merza, los descendientes de Jesús Varela Pena. Desde el año 1965, el nieto de Jesús, José Ramón forma parte de la agrupación, tocando en un primer momento el clarinete y actualmente el saxofón barítono. A lo largo de estos años compartió escenario con numerosos familiares que abandonaron la agrupación debido a la vejez, trabajo o maternidad. Actualmente comparte la actividad con sus hijos y sobrinos.

La familia Otero

A través de este árbol genealógico musical de la familia Otero podemos comprobar la estrecha relación de la Banda Artística de Merza con la comunidad.

Este discurso se manifestó en numerosas familias del pueblo como los Lamela, los Rodríguez, los Cao y un largo etcétera de generaciones de músicos. Sin embargo, factores como la emigración, pobreza y el consecuente despoblamiento del rural acabaron por reducir

19 Testimonio 2: Álvaro Varela Ferradáns.



Árbol genealógico de la familia Otero vinculado a la Artística de Merza. Elaboración del autor

las herencias musicales de la agrupación a unas pocas familias, desvirtuando el relato histórico de la Música de Merza.

A lo largo de la construcción de este relato colectivo, son muchos los individuos que manifiestan el vínculo intrínseco del pueblo con su banda, y en general con la música[20]. Sin embargo, nos encontramos con un factor de falseamiento al afirmar que la agrupación se sustenta y sustentó por los habitantes de la localidad. En la búsqueda de esa autenticidad tradicional y cultural que convierte el relato musical en único son muchos los que vinculan únicamente «su pueblo y su música» obviando las realidades de la agrupación como escribe Handler «Cómo la autenticidad reemplaza la sinceridad como elemento de control en la cosmovisión individualista»[21]. Es cierto que Merza presenta rasgos particulares en la presentación de una narrativa musical, no obstante este tipo de agrupaciones son entes dinámicos y de gran importancia en las sociedades rurales donde se asientan.

Según los testimonios son muchos los músicos que provenían de fuera, principalmente durante épocas de crisis cuando distintas bandas de músicas abandonaron su actividad, como la banda de Cruces o Cira[22]. Acontecimiento que se repite en la actualidad, de los más de 100 músicos federados una gran parte son de fuera de las fronteras del ayuntamiento de Vila de Cruces, procedentes de Santiago de Compostela, Betanzos, A Coruña, Estrada, entre otras localidades de la geografía gallega. Muchos de estos músicos son descendientes de habitantes del pueblo de Merza y alrededores qué, por diversos motivos, abandonan su lugar de nacimiento manteniendo un nexo de unión a través de la música.

20 Aloïs Reigl, *El culto a los monumentos. (*Sevilla, 2007), 73-79.

21 Richards Handler, Atheticity, *Anthorpology Today,* Vol.2 N°1 (1986): 2-15.

22 Cristina Vázquez Gómez, *Las bandas de música en la zona del trasdeza (Pontevedra). (Trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Director: Carlos Villanueva. Universidad de Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2009)*, 88.

A pesar de esto no podemos olvidar que es la banda y su música la que transforma a la comunidad ya sea de Merza o de otras localidades gallegas, por lo que la agrupación atraviesa fronteras generando un enriquecimiento cultural[23] y una buena salud de la cultura musical.

Herencias por causas sociales

Merza manifiesta las realidades del mundo rural; escasas oportunidades culturales para la población, poca diversidad de actividades lúdicas y sociales, que desembocan en una aproximación a la actividad musical como única posibilidad social.

La emigración marca la identidad de Galicia que durante todo el siglo XX sufre cambios económicos, sociales y culturales que explican el creciente proceso de despoblamiento de las comunidades rurales. En la segunda mitad del siglo XX, la música es una fuerte y acérrima identidad del pueblo. Sin embargo, será en las últimas décadas del siglo y la primera del XXI cuándo se produzcan las grandes transformaciones que marcarán el devenir de la formación. Nace una especie de primigenia escuela de música que da lugar a numerosas generaciones de instrumentistas que deciden continuar su formación musical creando movimientos culturales importantes, influenciando directa e indirectamente a generaciones posteriores con el mismo propósito, llegando a fortalecer la idiosincrasia del pequeño pueblo cruceño con la música de su banda.

Actualmente la banda representa el ente social más importante de Merza, funciona como un elemento de unión entre la población, ya sea principalmente en los ensayos semanales de la agrupación como en conciertos en fiestas, romerías o auditorios donde los músicos conviven creando vínculos ipso facto. Entre la población más joven, la actividad musical representa la escasa realidad de alternativas lúdico-sociales tal y como cuenta la ex presidenta de la Asociación socio cultural Banda Artística de Merza, Irene Varela[24], «yo fui a música porque todos iban a música (…) Era la única actividad extraescolar que existía en el pueblo».

La tradición músico-familiar continúa siendo un pilar fuerte en la comunidad. Sin embargo, en pequeñas poblaciones son los movimientos sociales los que repercuten más sobre la toma de decisiones de la localidad. Una alta presencia de jóvenes músicos motiva a futuras generaciones a establecer lazos con este arte.

Para comprender este propósito, nos adentramos en la creación de distintas agrupaciones que tienen como principal objetivo el vínculo entre sus componentes. En primer lugar, una pequeña agrupación formada por niñas y niños, la Banda Juvenil de Merza. Esta, cumple funciones pedagógicas ya que se constituye como un ente formativo de los futuros músicos de la Artística. Además, a través de esta banda se construyen las relaciones sociales más características de estas manifestaciones culturales. Siendo componentes esenciales tanto en la enseñanza colectiva como en la búsqueda del compañerismo y otros valores que la música otorga a la comunidad.

Por otro lado, nos encontramos con la creación de la Banda de Veteranos de Merza. Como su nombre describe; una banda formada por músicos de avanzada edad ya no pertenecientes a la agrupación original. Esta formación tiene como único objetivo las conexiones sociales entre sus miembros, alejados de las exigencias de la Artística, muchos músicos retirados encuentran en la formación un rincón para tocar y disfrutar.

El componente social marca estrictamente el vínculo con la música. Alejados del concepto de herencia, la música se presenta como el método de interactuación social más importan-

23 Catherine Grant, The links between safeguarding language and safeguarding musical heritage. *International Journal of Intangible Heritage*. Vol. 5 (2010): 46-59.

24 Testimonio 4: Irene Varela Pérez.

te de Merza al ser el único soporte activo de la comunidad.

Músico como profesión

«Yo soy Balbino. Un niño de la aldea. Como quien dice, un don nadie. Y además, pobre»[25]. El escritor gallego, Xosé Neira Vilas, describía desta sencilla forma la sociedad empobrecida del rural gallego. Una comunidad con escasas oportunidades dependientes de una economía basada en el autoconsumo, vinculado a la explotación agropecuaria[26] y a oficios relacionados con la madera, la piedra, el hierro o la producción de vino. Pero, sin duda, el oficio que sobresale entre todos es el de músico.

> *Hay que desviarse en Bandeira, en la carretera de Santiago a Ourense, adentrarse por la comarca y cruzar casi a tientas, por entre las nubes bajas que se desperezan sobre el río Deza. Entonces surge el pequeño edén, un valle donde se da el naranjo bravo y los limones, tejido por viñas y bordeado por el porte señorial de las palmeras indianas. Pero allí, en el val de Merza, el cultivo más mimado, el árbol ancestral, es la música.*
>
> Manuel Rivas
> El País, Semanal, 28-X-1984

Las bandas populares funcionarían como primitivos motores económicos de la cultura musical creando un tejido de empleo en las comunidades. En la década de los 80 y 90 son muchos los músicos de la Artística que durante las fechas estivales realizarían conciertos por distintas villas y pueblos de toda la geografía gallega, realizando más de 60 actuaciones en los meses de julio, agosto y setiembre. Las fuentes orales estiman una retribución salarial por fiesta realizada de entre 2.000 y 3.000 pesetas, a las que se descontarían diversos gastos como la compra del traje de actuar o la corbata[27].

La transmisión hereditaria de la música de Merza se vería comprometida a la búsqueda de un futuro mejor para los familiares de los músicos, en el cual tocar un instrumento te permitiría obtener un buen salario, principalmente en los meses de verano. Ante esta situación el acceso a formar parte de la agrupación estaba restringido a la familia de los músicos[28], fenómeno que cambió con la emigración masiva a Francia. La banda se nutrió de numerosas agrupaciones que se disolvieron, abriendo las puertas a nuevos integrantes.

Conclusión

La Música de Merza es una manifestación tradicional, contemporánea y viviente a un mismo tiempo: no es solamente una tradición heredada del pasado si no que posee un uso rural característico de su grupo cultural. Cumple una faceta integradora; se ha transmitido de generación en generación, ha evolucionado en respuesta a su entorno y contribuyen a infundirnos un sentimiento de identidad y continuidad, creando un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente. Contribuye a la cohesión social fomentando un sentimiento de identidad y responsabilidad que ayuda a los individuos a sentirse miembros de la comunidad.

25 Xosé Neira Vilas, *Memorias dun neno labrego.* (A Coruña: Edicios do Castro, 1979), 25. Idioma original: Gallego.

26 Nuria Barros Presas, Banda Artística de Merza. O cultivo dunha herdanza musical. (Pontevedra: ASCBAM, 2013), 18.

27 Cristina Vázquez Gómez, *Las bandas de música en la zona del trasdeza (Pontevedra). (Universidad de Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2009),* 151-152.

28 Testimonio 3: José Ramón Varela Salgueiro.

BIBLIOGRAFÍA

BARROS PRESAS, Nuria. *Banda Artística de Merza. O cultivo dunha herdanza musical*. Pontevedra: ASCBAM, 2013.

GRANT, Catherine. «The links between safeguarding language and safeguarding musical heritage». *International Journal of Intangible Heritage*. (2010) Vol. 5.

HANDLER, Richards. «Atheticity». *Anthorpology Today. (1986)* Vol.2 N°1.

IGLESIAS ALVARELLOS, Enrique. «A comarca bandística por excelencia de Galicia». *Descubrindo Deza: Anuario de Estudios e Investigación*. (2004) Num 6

LÓPEZ COBAS, Lorena. *Historia de Música en Galicia*. Ouvirmos, 2013.

NEIRA VILAS, Xosé. *Memorias dun neno labrego*. A Coruña: Edicios do Castro, 1979.

REIGL, Aloïs. *El culto a los monumentos*. Sevilla, 2007.

RODRÍGUEZ SUSO, Carmen. *Banda Municipal de Bilbao: al servio de la villa del Nervión*. Bilbao: Área de Cultura y Euskera, 2006.

VÁZQUEZ GÓMEZ, Cristina. *Las bandas de música en la zona del trasdeza (Pontevedra)*. Trabajo de investigación para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados. Director: Carlos Villanueva. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología, 2009.

VILLAR CALVO, Xoaquín. *Por terras do baixo Deza, A parroquia de Sta. María de Merza e os seus contornos*. Pontevedra: autoedición, s/f, [Depósito Legal PO-323-99].

VILLAR CALVO, Xoaquín. *Un pobo musical, Merza e a súa Banda Artística*. Pontevedra: ASCBAM, 2007.

Listado de informantes

Testimonio 1: Marcos Fernández Guzmán.

Testimonio 2: Álvaro Varela Ferradás.

Testimonio 3: José Ramón Varela Salgueiro.

Testimonio 4: Irene Varela Pérez.

El *Banquete* de Platón: Una obra escénica entre lo poético y lo filosófico

Carlos Javier Rodríguez Oliva

1. Introducción

Los griegos siempre fueron amantes del arte, de los espectáculos deportivos y de la literatura. Escuchaban y cantaban a sus poetas, como Homero, Hesíodo o Píndaro; a sus héroes míticos, como Aquiles o Héctor; o a sus dioses, como Apolo o Zeus. El género preferido, parece ser, fue el teatro, el arte dramático: celebraban grandes festivales teatrales donde se representaban las tragedias de Esquilo o las comedias de Aristófanes.

El *Banquete* es una obra literaria, una obra teatral, una escena impresionante donde confluyen razonamiento e imaginación, discursos entre iguales, aunque Sócrates acabe erigiéndose en supremo vencedor desde su conocida humildad y su fina ironía.

Los discursos que se van desgranando a lo largo de la obra, a excepción de alguna situación cómica de lenguaje más pedestre, nos llevan al género lírico, a la prosa poética con que Platón nos seduce irremediablemente con el ánimo de compartir con nosotros, público atento y maravillado, un lenguaje poético, riquísimo y cuidadísimo (rescato a Marzoa y sus superlativos), repleto de vocablos íntimos que se deben a discursos que rezuman musicalidad y expresividad y donde la composición del certamen (antes que diálogo) se presta, en grado sumo, a una intención educativa, a una pedagogía del amor.

Los diálogos que tienen lugar en esta hermosa pieza son poco frecuentes, antes bien se corresponden con escritos, desgranados en emotiva prosa poética, que no son sino una contraposición de discursos sobre las virtudes de Eros, -argumentaciones, diríamos-, y nosotros somos los lectores que damos nuestras propias opiniones sobre el amor y el deseo.

Al hilo de lo que aquí estamos tratando, cabe recordar lo que expresa la profesora Oñate sobre la literatura oral del profesor Adrados, « … en los *Diálogos* platónicos tiene primacía lo que podríamos llamar la primacía del principio oral de la escritura sobre el principio escritural de la escritura»[1]. Eso sí, en esta obra no parece haber mucha improvisación ya que Platón, oculto tras la escena, como maestro titiritero, un «deus ex machina» que mueve los hilos de sus personajes e impone en todo momento su autoridad y su pensamiento, que no es otro que su famosa teoría de las Ideas, eternas, inteligibles y perfectas.

2. Prólogo

Al *Banquete* de Platón asisten algunos de los intelectuales más brillantes de la Atenas de entonces. Al igual que los personajes de una tragedia o comedia, los personajes pasean, discuten, beben (ya han comido), se emborrachan, se emocionan, tienen hipo y también argumentan poéticamente. Hay tiempo para risas, para el humor, para la sátira, para la ironía, y todo dentro de un marco dramático donde no hay nada de improvisación: cada orador ha de cumplir con su función retórica. Vencer en este concurso poético para convencer al otro en su

1 T. Oñate, *El Nacimiento de la Filosofía en Grecia. Viaje al inicio de Occidente*, Madrid, Dykinson, 2004, p. 33.

mirar-admirar al amor, al Eros. Presenciaremos cómo al final del convivio el alumno aventajado de la filósofa y sacerdotisa Diotima será el claro vencedor. Clay (1994:46) ha propuesto que «Plato is the tragic and comic poet of the *Symposium*, and the object of his imitation is Socrates, who moves between the sublime and the ridiculous»[2].

Coinciden en esta obra excepcional literatura (por su forma argumentativa) y filosofía (por su preciado contenido) y ello contado con un lenguaje digno del mejor poema cantado, al estilo homérico o hesiódico. Es, en mi opinión, una obra escénica polifónica, en que se dan cita la poesía, la retórica, la medicina, la política y la filosofía.

La originalidad del Banquete radica en que no se trata de un diálogo platónico al uso, como nos tiene acostumbrados (pregunta-respuesta), sino de un debate de discursos con Eros como objetivo (salvo el de Alcibíades, que será Sócrates). Podríamos añadir que la reunión (*synousía*) es un concurso (cum y *cursum*) o certamen (*agón*) de discursos (*dis* y *cursum*). Estos discursos sobre el amor o *erotikoì lógoi* (expresión que aparece en 172b) eran de dos tipos: el primero, el que dirigía un amante a su amado (discurso de Lisias en el *Fedro*) o el que se centraba en la naturaleza del amor, como los que presenciamos en nuestro *simpósion*.

Platón compuso este diálogo en su madurez (387 a 377 a. C.), en el momento maravilloso de su creación filosófico-poética. Según nos cuenta M. Martínez Hernández 2000, de esa época también son el *Menón*, *Fedón*, *Fedro* y *República*. Todos ellos pertenecen, sigue Martínez diciendo, al período que suele calificarse de «diálogos ideológicos», en los que se supera la mera evocación de la filosofía socrática y se aborda la naturaleza ontológica de las diversas Ideas.

Con su transparente lucidez, Platón llegó a afirmar que es propio del hombre sabio saber escribir tragedias y comedias, «…y que el poeta trágico por arte es también poeta cómico»[3].

Los invitados de este banquete figuran entre la élite intelectual de la ciudad, son aristócratas, cultos y educados, que filosofan: Fedro es poeta heroico; Pausanias es legislador experto y también viajero, geógrafo e historiador; Erixímaco es médico insigne; Aristófanes es poeta cómico; Agatón es poeta trágico y acaba de proclamarse vencedor en las competiciones dramáticas en Las Leneas, unas fiestas en honor de Dioniso Leneo; Sócrates es ya filósofo y maestro de gran renombre y el más sabio, según el oráculo de Delfos; finalmente, Alcibíades es estadista, orador y estratega.

En opinión de Martínez 2000, el *Banquete* aúna excelentemente dos disciplinas que van de la mano, inseparables, como son la Poética y la Filosofía:

> *El* Banquete *ha sido calificado por la inmensa mayoría de sus estudiosos como la obra maestra de Platón y la perfección suma de su arte. Es posiblemente el diálogo platónico más ameno y el más identificado con el espíritu de su tiempo. Es también la más poética de todas las realizaciones poéticas, en la que difícilmente los aspectos literarios pueden separarse de la argumentación filosófica*[4].

3. Acto primero

Si dejamos a un lado a Apolodoro, narrador de los acontecimientos (estamos en una narración dentro de otra narración), y a Aristodemo, testigo presencial y fuente directa, los perso-

2 D. Clay, 1994: «The origins of the Socratic dialogue», en Waerdt. P. (ed.), *The Socratic Movement*, Nueva York, Cornell, pp.23-47.

3 G. Reale, *Eros, demonio mediador: el juego de las máscaras en el Banquete de Platón,* Barcelona, Herder, 1997.

4 M. Martínez, *Diálogos III, Banquete*, Introducción, traducción y notas, Madrid; Gredos, 2000, p. 145.

***El simposio platónico*, según Pietro Testa (1648)**

najes que ahora citamos tienen un papel muy relevante por ser los autores de los discursos. Veamos algunas ideas suyas que abarcarán en sus discursos la figura de Eros desde sus orígenes hasta su esencia:

• Fedro, es el responsable de la idea de la serie de discursos en elogio de Eros (cf. 177 a-d). Es el primer orador del certamen al que asistimos, es amante de la retórica: le gusta elogiar a un eros heroico, militar y elitista. Eros nos inspira, según él, valentía. Es, en su argumentación, persuasivo, comunicativo y estético. Por la naturaleza de su Eros, nos dice Soares 2009, Fedro cree que se puede adquirir virtud y felicidad. Según su ideario, el amante es cosa más divina que el amado, ya que está poseído por un dios (180 b). Y termina por decir que Eros es el más antiguo de entre los dioses, «… el más venerable y el más eficaz para asistir a los hombres, vivos y muertos, en la adquisición de virtud y felicidad» (180 b).

• Pausanias, amante de Agatón y ardiente defensor de la pederastia, según Martínez, se centra en dos tipos de eros: el popular, al que le interesa el cuerpo como objeto del deseo: «Amor vulgar, es el amor con el que aman los hombres ordinarios: … tales personas aman más sus cuerpos que sus almas» (181 b) y el celeste, en que la relación apunta a una perfección espiritual. Para él, todo amor no es bello ni laudable, si no es honesto Amor es honestidad, y Eros un intermediario: «… no todo amor ni todo Eros es hermoso ni digno de ser alabado, sino el que nos induce a amar bellamente» (181 a).

• Erixímaco nos relata una exhibición oratoria del arte médico, por ser esa su profesión. Parece tener grandes conocimientos médicos sobre todo al referirse a la borrachera y al hipo (cf. 176 d y 185 d-e). Se ocupa del amor, en su turno, en términos corporales y pasionales. Como podemos leer, arrima el ascua a su sardina: «Pues la medicina es, para decirlo, en una palabra, el

conocimiento de las operaciones amorosas que hay en el cuerpo … y el que distinga en ellas el amor bello y el vergonzoso será el médico más experto» (186 c-d). Su ideal, pues, es disfrutar del placer sin enfermedad, y en esto recuerda a Heráclito: «Como la armonía del arco y de la lira» (187 a).

• Aristófanes es un importante poeta cómico cuya presencia puede estar motivada por ser el representante de la comedia, al igual que Agatón lo es de la tragedia, incapaces ambos de dar una definición completa del amor con la que da el verdadero filósofo (Sócrates-Diotima), en palabras de Martínez Hernández, 2000: 162. Para Aristófanes, Eros es el más filántropo de los dioses, al ser auxiliar de los hombres y médico de enfermedades tales que, una vez curadas, habría la mayor felicidad para el género humano (189 d). Defensor de los tres sexos: el masculino, el femenino y el andrógino, que para él yace ahora en la ignominia. Defiende también las relaciones homosexuales (bien consideradas por entonces) al relatar que los hombres aman a los mancebos, la otra mitad hallada de sí mismos, quedando así el pederasta impresionado por afecto, afinidad y amor, sin querer ya separarse del otro: «Llegar a ser uno solo de dos, … Amor es, en consecuencia, el nombre para el deseo y persecución de esta integridad» (192 e). Por medio del sentimiento amoroso buscamos nuestra naturaleza de ser completos.

• Agatón, el anfitrión, el poeta célebre y trágico, rico, de alta posición y de excepcional belleza (como cuenta Alcibíades en 212 e y 213 c). El más importante después de Esquilo, Sófocles y Eurípides, plantea un discurso mezcla de broma y seriedad. Eros es, según él, el dios bellísimo y el más feliz de los dioses[5]. Eros siempre está en compañía de los jóvenes y es hermoso, como él mismo, «… pues mucha razón tiene aquel antiguo dicho de que lo semejante se acerca siempre a lo semejante», (195 b). ¿No decía algo parecido Empédocles? Eros produce «la paz entre los hombres, la calma tranquila en alta mar, el reposo de los vientos y el sueño en las inquietudes» (197 c). Por último, Agatón dicta la última parte de su discurso como si fuera un himno a Eros en su calidad de dios de la poesía: «… sería un himno en prosa a las dotes de este dios que podría competir con cualquier otro himno en verso tanto por el equilibrio armónico de su composición como por su sonoridad musical»[6].

4. Acto segundo (central)

Este sexto discurso (Diotima-Sócrates) es esencial, es el eje sobre el cual gira toda la obra escénica, la pieza sin la cual el Banquete no sería la obra maestra que es. Sócrates introduce un diálogo en su discurso, entre él y Diotima, y dentro de ese diálogo está el discurso de Diotima, que presenta la verdadera tesis filosófica de la obra. Si en los seis primeros discursos se elogia la figura de Eros, y en el último se elogia la figura de Sócrates por parte de Alcibíades, en este se agotan la retórica y *laudatio* para dar paso al Eros filosófico, es decir, al anhelo de belleza y bondad, no de un dios sino de un *daimon,* el enlace entre hombre y divinidad. Destacan ahora conceptos de trascendencia filosófica como la Verdad, el Bien y la función del Amor como un punto medio, un demon entre lo mortal y lo inmortal, capaz de comunicar a los hombres con los dioses, (201 d-203 a).

El tema de la belleza es uno de los temas más importantes para el mundo clásico. Eros y Belleza estuvieron ligados siempre desde el inicio del pensamiento griego; Belleza y Amor fueron inseparables para el mito griego. En el *Simposio* se establece la necesidad de la belleza sensible como vehículo para llegar a la Forma de lo Bello, a la Belleza en sí. ¿Tendrá la belleza sensible la capacidad de ponernos en contacto con lo divino? Si el amor es amor de la belleza, pero al mismo tiempo es amor de lo que carece, inevitablemente el amor será deseo de una belleza que no tiene. Concluimos entonces en

5 Alusión a Homero (Od. XVII, 218)

6 Jaeger, *Paideia*, 2007, p.577, como se citó en Martínez, 2000, p.235, en Platón. *Diálogos III.*

***Sócrates y Diotima de Mantinea*, relieve. Autor: Federico Cantú, 1962. Facultad de Filosofía y Letras, UANL, México**

que el amor no es bello, sino que busca lo bello: «En ese caso, el Amor carece de belleza y no la posee» (201 a-b). Platón colocó a la belleza como camino hacia Dios, vía hacia lo divino, que son las Formas.

> *El amor conduce … a la mitad del Ser, al Uno, al Bien (el concepto primordial de Platón), mientras que la escisión en partes -cada vez más pequeñas-, lo múltiple se identifica con el Mal: el delito de la soberbia, la impiedad contra los dioses y, en consecuencia, el castigo divino que lleva a la insoportable carencia del amado (la falta de amor y a la desdicha.* (Esteban, 2010).

Tenemos, pues, que Platón, al decirnos que Eros es mediador del ser, la fuerza que vincula lo divino (Ideas-Formas) con lo terrenal (lo sensible), nos deja patente la conexión entre ambos mundos: el físico y el metafísico. Y será el Eros quien dé continuidad a uno y al otro.

El Amor es filósofo al señalarnos que Eros se encuentra en el término medio entre la sabiduría y la ignorancia y, por tanto, buscador de la verdad. Pero también el filósofo es erótico y deseante, luego podemos decir que lo que enciende a Eros es la sabiduría, porque esta es bella. Para Platón, la sabiduría, es decir, la verdad es bella y deseable. Por eso, la tarea del filósofo, como cazador que ha de ser (o casador, también) es atrapar el Bien, que es el Ser, «… en aquellas manifestaciones suyas que son de tanta universalidad, como él mismo, en las irradiaciones de su esencia oculta». A estas irradiaciones las llamó Platón Verdad, Bien y Belleza.

Diotima nos sobrecoge y nos alecciona mediante el ascenso/escalera de Eros, pues de belleza en belleza asciende a la Belleza-en-sí, sin quedarse en las realidades sensibles:

> *El Bien, en la mentalidad platónica, es la Forma a la que tienden todas las aspiraciones humanas, el primer y último amigo. Este bien se manifiesta como Belleza, nos atrae bajo la forma de lo bello, se oculta tras la belleza. La Belleza se vuelve así el umbral para conquistar el Bien, la puerta de entrada al Bien.* (Lagos, 2020).

La enseñanza de Diotima es la ascensión mística, el camino de perfección, como apunta Taylor 2005: «En sustancia, lo que Sócrates describe es el mismo camino espiritual que describe san Juan de la Cruz, en el célebre poema

titulado *En una noche oscura*». Añadiríamos a ello otra santa: santa Teresa de Jesús y la senda espiritual, la guía mística, que hubo de seguir para llegar a Dios, su amado, o a la Belleza suprema, en su libro *Camino de perfección*.

Cuando Diotima señala el primer peldaño del amor, habla de estimar en el hombre no solo la razón sino también la pasión: «… comenzar desde la juventud a dirigirse hacia los cuerpos bellos y, si conduce bien el iniciador, enamorarse primero de un solo cuerpo y engendrar en él bellos discursos» (210 a).

Como antes dijimos, la belleza es el puente que nos permite pasar de lo sensible a lo inteligible. Para perseguir la Forma de la Belleza y llegar a contemplarla Platón hablaba de un guía, de un mentor cuyo fin era ayudar a encontrar un objeto capaz de satisfacer ese deseo, el deseo de lo Bello-en-sí. En consecuencia, para Platón, el camino hacia la Belleza-en-sí, hacia la Verdad, hacia la sabiduría es un camino guiado. En nuestro caso, es Diotima la guía ya que Eros es inestable a veces, múltiple, se desvía con frecuencia de su objetivo, y necesita la razón, el lógos. Reconocemos entonces que el mundo inteligible de Platón exige el mundo sensible, y sin este no se puede acceder a aquel. El punto de enlace, el puente, es la Belleza. Lo divino y lo mortal pareciera que se acarician en la belleza sensible.

El segundo peldaño hacia la Belleza consiste en «… tener por más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos». El valor de la belleza del alma está, sin duda alguna, por encima de la belleza corpórea, para Platón, quien reconoce una belleza más grande de amor, la belleza del alma, la belleza de la Forma. Esta superioridad del amor del alma sobre el amor del cuerpo se dibuja en el discurso de Alcibíades al reconocer él mismo que el sileno Sócrates, aun siendo feo físicamente, es amado por él por llevar dentro una belleza que el joven y bello estadista intenta cambiar por la suya.

El tercer peldaño nos habla de la belleza de las leyes y las normas de conducta. Sócrates hubo de obedecerlas, aun sabiendo que la pena que le impusieron era injusta, y tomó la cicuta antes que desobedecer al Estado e infringir la ley. Si atendemos a los ejemplos de Hesíodo, Homero, Solón y Licurgo observaremos qué descendencia han dejado de sí mismos, ante lo cual Sócrates no será menos:

> *Y todo el mundo preferiría para sí haber engendrado tales hijos en lugar de los humanos, cuando echa una mirada a Homero, a Hesíodo y demás buenos poetas y siente envidia porque han dejado de sí descendientes tales que les procuran inmortal fama y recuerdo por ser inmortales ellos mismos*» (209 d-e).

El cuarto peldaño, relacionado con las ciencias y, por extensión, las matemáticas[7], cuyo fin, se nos dice en la *República*, era la contemplación del Bien, que no es sino el Uno. Por semejanza a la acción del Bien-Uno, el discípulo aprendía a actuar del mismo modo y a poner orden y armonía en su propia alma.

Finalmente, el quinto peldaño se alcanza luego de verse robustecido y elevado por la Filosofía. En este punto, Diotima señala que el iniciado «… adquirirá de repente la visión de algo que por naturaleza es admirablemente bello», y que es «aquello por cuya causa tuvieron lugar todas las fatigas anteriores» (210 e). Esta algo del que habla ha de ser la Belleza-en-sí, lo Bello metafísico, la Forma última, objeto de contemplación.

Al establecer Platón el verdadero objeto del amor en la Belleza-en-sí, plantea, según Lagos 2020, que el enamorado de la Forma es capaz de realizar actos virtuosos en esta vida, de adecuar a la vida la virtud. Como el filósofo, un verdadero amante que tiende a la contemplación de las Formas y a la adecuación de su vida a ellas.

7 Recordemos la máxima de la Academia, escrita en el friso de la arquitectura: «No entre aquí quien no sepa Geometría».

De esta forma, el contacto con la belleza hará procrear (*poiésis* o procreación en contacto con lo bello) otras bellezas llamadas virtudes. El verdadero dios, en definitiva, al que hemos de alabar, sigue diciendo Lagos, no ha de ser Eros (pues es solo un intermediario) sino la Forma de lo bello, que es la manifestación del Bien. Asistimos en el discurso de Diotima a un proceso dialéctico que termina con el anhelo por llegar a lo más alto, al sol, al Bien, en definitiva, la manera perfecta de comprender la Belleza en sí misma, (209 e- 212 a).

El pasaje de iluminación-ascensión de que hemos hablado antes, la senda que parte de lo sensual e individual (el cuerpo) a lo poético y genérico (el alma) y que ocupa de 210 a hasta 210 e, en palabras de Martínez Hernández, 2000: «… suele considerarse como una de las partes más conocidas del corpus platónico y una de las más hermosas páginas filosóficas de todos los tiempos».

Para Diotima los filósofos no son ignorantes ni sabios, sino algo intermedio, al igual que Eros. Es necesario, entonces, narrar brevemente su nacimiento para explicar el carácter de intermediario (*daímon metaxý*) entre dioses y hombres. Veamos. Cuando nació Afrodita, los dioses celebraron un banquete, entre cuyos asistentes estaba Poros (dios de la abundancia). Cuando terminaron, llegó a las puertas a mendigar Penía (diosa de la pobreza). Mientras, Poros, embriagado entró en el jardín de Zeus y se durmió. Entonces, Penía maquinó un plan, impulsada por su escasez de recursos y su extrema pobreza: hacerse un hijo de Poros, por lo que se acostó a su lado y concibió a Eros. Del mito se desprende la doble personalidad del dios. Por un lado, es pobre, va descalzo, duerme a la intemperie, al borde los caminos, no tiene casa, compañero siempre de la indigencia por tener la naturaleza de su madre. Por otro lado, según la naturaleza de su padre, está al acecho de lo bello y de lo bueno; es valiente y audaz, buen cazador, siempre urdiendo alguna trama, ávido de sabiduría, amante del conocimiento, seductor y hábil con las palabras. Siempre está en el medio de la sabiduría y la ignorancia. ¿No le ocurre lo mismo a Sócrates? ¿No identificamos al filósofo con esta dualidad? Sócrates era para el oráculo de Delfos el más sabio de Atenas porque dijo que no sabía nada.

Diotima, la mujer sabia y maestra, le enseña a Sócrates cómo reconocer la belleza del amor, que no es otra que el hecho de contemplar (del latín *contemplari*, mirar atentamente) al amante con belleza en la mirada. Si no cultivamos esa forma de percibir, nadie nos parecerá nunca suficiente, y el amor pasará de largo, aunque esté frente a nuestra puerta.

Y le dice a Sócrates: «Si alguna vez llegas a verla (la Belleza), te parecerá que no es comparable ni con el oro …», (211 c-d).

***El nacimiento de Eros y Venus*, de Salvador Dalí, 1950, gouache, lavado y lápiz sobre cartulina**

En esta cita podemos resumir qué ocurre cuando mediante la Belleza llegamos a conocer el Bien, llegamos a ser sabios y por ello, inmortales: «Y al que ha engendrado y criado una virtud verdadera, ¿no crees que le es posible hacerse amigo de los dioses y llegar a ser inmortal también él?» (212 a).

5. Acto tercero

La irrupción de Alcibíades en escena, cargado por una flautista, borracho, en medio de una fanfarria y coronado, parece patética y provoca cierto desasosiego y nerviosismo en los ánimos de los invitados, que hasta ahora estaban «anestesiados de vino y de palabras» por el discurso de Diotima-Sócrates que invitaba a todos a contemplar la Belleza en sí misma[8].

Alcibíades exhibe ante los invitados y ante nosotros (espectadores-lectores) una vida arruinada que, pese a gozar de tan buen natural y ser herido por los discursos filosóficos, se descuidó de sí mismo y sigue ocupándose de asuntos políticos en Atenas, (216 a).

Con la idea de coronar también a Agatón, Alcibíades se sorprende de encontrarse allí con Sócrates: «¡Heracles! ¿Qué es esto? Sócrates aquí? Te has acomodado aquí acechándome de nuevo, según tu costumbre de aparecer de

8 Hernán Martínez M., «El discurso de Alcibíades en el Banquete de Platón: teatro filosófico», *Escritos* 17 (39): 358-389, 2009.

Alcibíades irrumpiendo en el banquete. **Boceto de Rubens, ca. 1602. Metropolitan Museum, NY**

repente donde yo menos pensaba que ibas a estar», (213 b-c). Es entonces cuando Sócrates pide a Agatón que le proteja por tener miedo de la locura de Alcibíades y de su pasión por el amante, pues Sócrates estuvo enamorado de él en otro tiempo. Si en el acto anterior Sócrates se movía en el plano Ideal, Alcibíades lo hará, categóricamente, en el plano realista. Alcibíades no hará otra cosa que alabar al que un día fue su enamorado y lo hará mediante imágenes o comparaciones (215 b). Alcibíades empieza por afirmar que se parece al sátiro Marsias[9] pues le parece semejante a todos ellos. No se va a rendir en el intento de conquistar con su belleza al feo Sócrates: «Marsias imperturbable, pero fatigado, feo de catadura, pero templado, ocultando preciosas joyas en su interior» (Martínez Millán, 2009).

Después de acusarle a Sócrates de lujurioso en tono ciertamente irónico, sabemos por su boca que ha sido rechazado por Sócrates. Lo compara otra vez ahora con un sileno, al afirmar que Sócrates está en disposición amorosa con los jóvenes bellos, siempre a su alrededor:

> *Junto a los numerosos silenos, destaca el viejo Sileno, maestro y educador de Dioniso, cuya sabiduría era proverbial. Era muy feo, de nariz chata y mirada de toro. Dotado de un vientre prominente, se le solía representar cabalgando un asno, sobre el cual apenas se sostenía por estar borracho. En el período arcaico se parecen bastante a los centauros, pero en el período clásico su fisonomía se suaviza: en el siglo V se les representa clavos y su barba poblada no tiene la forma triangular de otras veces; en el siglo IV se hace más preciso el tipo ático del viejo Sileno, personaje parecido a Sócrates, feo y jovial, con orejas de cerdo y vientre prominente.* (Ávila, 2000: 91).

Alcibíades sigue desgranando las bondades de Sócrates, su preferido, «… cuando se abre, no sé si alguno ha visto las imágenes de su interior. Yo, sin embargo, las he visto ya una vez y me parecieron que eran tan divinas y doradas, tan extremadamente bellas y admirables, que tenía que hacer sin más lo que Sócrates mandara», (216 e). Y aunque se quedó a solas con él, después de ponerle el cebo varias veces, no logró ganarse sus favores sexuales, «Él salió victorioso, me despreció, se burló de mi belleza y me afrentó», (219 b). Sócrates es la unión perfecta entre deseo y razón, pues es capaz de disfrutar de todos los bienes y placeres sin dejar de ser virtuoso. Por eso es capaz de beber sin llegar a emborracharse, de pasarse la noche en vela y no dormirse y también de coquetear con jóvenes hermosos sin enamorarse de ninguno. Es en eso donde supera a Alcibíades: en su templanza y moderación, en su armonía y continencia. Estas virtudes son las que alaba y envidia Alcibíades porque nunca llegará a ser como Sócrates.

Al terminar Alcibíades su elogioso discurso, Sócrates se dispone a iniciar un elogio a Agatón, (222 e- 223 a) cuando irrumpe en la sala un grupo de parrandistas que ocasionan un ruido tremendo. Algunos comensales se marchan, otros se duermen (como Aristodemo), quien, al abrir los ojos, observa que solo están despiertos Sócrates y los dos poetas, Aristófanes y el anfitrión, Agatón, discutiendo sobre la naturaleza de la comedia y la tragedia, ya que Sócrates «… les obligaba a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias lo es también de comedias», (223 d). Finalmente, nuestros poetas terminan durmiéndose y Sócrates parte hacia el Liceo donde pasará el resto del día como de costumbre, y al atardecer se irá a casa a descansar.

9 Mientras que la mayor parte de las fuentes consideran el mito como un merecido castigo por el orgullo (*hybris*), alguna, como un breve texto de Diodoro Sículo admira a Marsias por su inteligencia (*synesis*) y autocontrol (*sophrosyne*) que no son cualidades de los sátiros. Es este aspecto del sátiro sabio, y no solo la fealdad, lo que pretende señalar Alcibíades sobre Sócrates.

Apolo y Marsias. **Dibujo de autor desconocido, segunda mitad del siglo XVII, Museo del Prado. No expuesto**

6. A modo de conclusión

Después de los distintos discursos que hemos escuchado en este diálogo socrático-platónico, nos hemos hecho ya una idea aproximada de qué es el amor, sin preguntárselo a nadie. Es un hecho incontestable que todos tenemos nuestra propia concepción del Eros que aquí se discute. Llegaremos a progresar en esa noción tan universal y tan particular al mismo tiempo si empezamos a preguntar a los demás qué entienden ellos por amor para así poder hacernos una idea de cómo somos, de cómo es el ser humano.

Quizás sea una forma de entender también la filosofía, entendiendo estas cosas que nos ocurren a todos. De esta forma, es posible también que podamos entender mejor a las personas pues nadie puede filosofar en soledad, sin debatir con el otro, sin dialogar unos con otros, como siempre se ha hecho y como lo hicieron los grandes filósofos.

Ser sabio y ser poeta ha de ser dificilísimo y me parece que Sócrates, por boca de Platón, lo consigue en este excelso diálogo. Siempre he creído que vivir es intentar, como lo hicieron ellos, vivir poéticamente, y que la poesía escrita, dice A. Trapiello en *La fuente del encanto: Poemas de una vida*, es aquella que perfecciona nuestra vida.

Si asistimos en la escena a una realidad mítica que la recorre de cabo a rabo, como si fuera un modelo al que seguir en el gran teatro del mundo que es la experiencia, también visualizamos otra realidad, más trascendente, tan ver-

dadera como la anterior, cual es el mundo de las Formas. Tenemos así el juego de las dualidades, tan querido para Platón, en el que no falta un abundante y rico lenguaje: innumerables términos («templanza, justicia, virtud, alma, placer, belleza, deseo, valentía, intimidad, extrañamiento, mansedumbre …» y expresiones poético-filosóficos («admirado por los dioses, contemplado por los sabios, padre de la delicadeza, de la voluptuosidad …»), contempla el juego de las parejas donde triunfa la que se da entre Diotima y Sócrates, una relación curiosamente heterosexual entre maestra y discípulo; el amor terrenal y el amor celestial; el carácter trágico y cómico de los propios discursos; el dualismo ontológico entre el mundo sensible y el mundo inteligible; finalmente, el dualismo antropológico entre el cuerpo, sede de pasiones y el alma, pura, racional, propia de los filósofos. Platón es un pensador dualista por excelencia y maestro de una prosa poética elevadísima.

Si Eros es el deseo de poseer el Bien (206 b) es que el Bien es el anhelo más alto que los hombres podemos llegar a poseer mediante el Amor: «El Bien es el principio absoluto, incondicionado que da inteligibilidad y unidad a todas las cosas. En cuanto realidad superior y absoluta, es el objeto supremo de conocimiento y amor» (Souto, 2021).

¿Acaso hay algo más virtuoso y más bello en la vida que el amor? Somos felices cuando amamos porque obramos bien practicando bellas acciones. ¿No es, quizás, el fin último del amor engendrar belleza? Nuestra aspiración como hombres, nuestro ideal (Ideal de Idea, por supuesto) será el deseo de sentirnos felices siendo sabios (o intentándolo), de lograr contemplar en nosotros mismos, en el fondo de nuestras almas, dos referentes tan elevados como son la poesía y la filosofía: los paisajes del alma, de que hablaba Unamuno.

> *El Banquete es una obra que invita a desarrollar las potencialidades humanas: el amor no es un sentimiento puramente personal sino un elemento para crear una comunidad humana germinal que no sea solo natural, sino espiritual y ética, y que sirva para construir el Estado. La idea de que la persona pueda desarrollar sus capacidades es el fundamento de la cultura. Por eso esta obra literaria figura en la base del posterior humanismo*[10].

10 Crespo Güemes, E., *El Banquete de Platón*, Madrid: Síntesis, 2007.

BIBLIOGRAFÍA

ÁVILA CRESPO, R. (2000). Aquella excéntrica fisonomía de sileno. Agonismo y piedad en la reflexión de Nietzsche en torno a Grecia. *logos. Anales del Seminario de Metafísica, 33*, 91.

COPLESTON, F. (2011). *Historia de la Filosofía. Tomo I. De la Grecia antigua al mundo cristiano.* Ariel.

CRESPO GÜEMES, E. (2007). *El Banquete de Platón.* Madrid: Síntesis.

ESTEBAN SANTOS, A. (2010). El Banquete de Platón; Eros y la composición del discurso de Aristófanes. *Estudios griegos e indoeuropeos, 20*, 115-138.

FEDERICO RACKET, A. (2009). Tragedia, comedia y diálogo socrático: El Banquete entre los géneros teatrales, Sócrates entre la belleza y la fealdad, Eros entre lo elevado y lo bajo. *Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica, 81*, 45-64.

FRAILE, G. (2011). *Historia de la Filosofía I. Grecia y Roma.* BAC.

HERNÁN MARTÍNEZ, M. (2009). El discurso de Alcibíades en el Banquete de Platón: teatro filosófico,. *Escritos 17 (39)*, 358-389.

LAGOS LIBERATO, D. (2020). *El valor de la belleza sensible en Platón.Comentario al discurso de Diotima en el Simposio.* Lima: ACUEDI Ediciones.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. (2000). *Banquete, (trad. introducción y notas) en García Gual, C.-Martínez Hernández, M.-Lledó Íñigo, E., Platón, Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro, . Diálogos III. Banquete, introducción, trad. y notas.* Madrid: Gredos.

MARTÍNEZ MARZOA, F. (2005). *Historia de la Filosofía I.* Istmo.

MARTÍNEZ MILLÁN, H. (2009). El discurso de Alcibíades en el Banquete de Platón: teatro filosófico. *Escritos, 17 (39)*, 358-389.

OÑATE Y ZUBÍA, T. (2004). *El nacimiento de la Filosofía en Grecia.Viaje al inicio de Occidente.* Madrid: Dykinson.

PAGÉS, A. (2018). *Cenar con Diotima. Filosofía y feminidad.* Barcelona: Herder.

PLATÓN. (2000). *Diálogos III. Fedón, Banquete,Fedro; trad., introducción y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo,.* Madrid: Gredos.

REALE, G. (1997). *Eros, demonio mediador: el juego de las máscaras en el Banquete de Platón.* Barcelona: Herder.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1969). El Banquete platónico y la teoría del teatro. *Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica, 37*, 1-28.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (2013). Sócrates: viejas y nuevas interpretaciones. *Emerita, Revista de Lingüística y Filología Clásica, 81,2*, 241-261.

RODRÍGUEZ MONESCILLO, E. (1979). Teorías dramáticas prearistotélicas. *Revista de Bachillerato, 11*, 2-11.

SICILIA, D. D., traductores, F. P.-S., & colaborador, C. G. (2001). Biblioteca histórica. Gredos n° 294.

SOARES, L. (2009). Estudio preliminar en Platón (trad. C. Mársico), Banquete, Buenos Aires: Miluno.

SOUTO, J. (2021, 9 de diciembre). Platón: el conocimiento de la realidad. Tutoría de Historia de la Filosofía Antigua I, sesión 10. A Coruña: UNED.

TAYLOR, A. E. (2005). *Platón. Trad. y anexo final de Carmen García Trevijano.* Madrid: Tecnos.

TRAPIELLO, A. (2021). *La fuente del encanto: Poemas de una vida (1980-2021).* Madrid: Vandalia.

VANHOYE, A. (1952). Deux pages poétiques de Platon, (Banquet, 203 b - 203 c). *LEC XX*, 3-21.

VELÁSQUEZ, Ó. (2002). *Platón: El Banquete o siete discursos sobre el amor.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Los instrumentos musicales en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela

Mª Soledad Cabrelles Sagredo y Ángeles Fernández García

Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela.
https://es.wikipedia.org/wiki/P%C3%B3rtico_de_la_Gloria

La Catedral de Santiago de Compostela es una obra cumbre de la belleza del arte Románico europeo y contiene una de las portadas más ricas y hermosas, el Pórtico de la Gloria, donde prevalece el mensaje histórico del hombre del Medievo como legado musical, religioso, escultórico, arquitectónico y cultural perteneciente al patrimonio universal de la humanidad.

El Románico es el primer arte sagrado cristiano occidental que se extiende rápidamente por toda Europa y, especialmente, por el Camino de Santiago. En menos de dos siglos, levanta un volumen de edificaciones superior a cinco siglos de construcción del Imperio Romano por toda el área rural europea ligada a conventos y monasterios en una etapa de gran esplendor para las peregrinaciones europeas.

Introducción

A partir del Siglo x, miles de fieles se dirigían a pie cada año, desde diversos puntos del continente europeo hacia el confín de la cristiandad para rendir tributo al Apóstol Santiago. De esta

manera, la ciudad de Santiago surgida junto a la tumba, se convirtió en destino de un incontenible movimiento de visitantes. Por ello, en un principio, el rey asturiano Alfonso II El Casto ordenó construir una capilla de piedra y arcilla que fue ampliada con tres naves por Alfonso III. Posteriormente, en el año 1075, por iniciativa de Alfonso VI, rey de León y Castilla, junto con el obispo de Santiago, Don Diego Peláez, colocaron la primera piedra de la catedral concebida como iglesia de peregrinación para acoger a un gran número de peregrinos. Por este motivo, se decidió disponer de un lugar específico donde reposar las reliquias de Santiago como espacio arquitectónico y artístico adecuado para transitar los fieles. Por ello, fueron concebidos los planos para una iglesia con planta de cruz latina, gran crucero, enorme cabecera con girola y una galería en torno al ábside por donde todos los fieles pudieran transitar sin dificultad. Las puertas laterales del crucero permitían la entrada y salida del templo a los que recorrían el deambulatorio hasta llegar a la tumba de Santiago, situada en la cripta, bajo el altar mayor y, así, evitar pasar por la nave central para no interrumpir el culto catedralicio.

Un elemento característico que encontramos en las iglesias de peregrinación y también está presente en Santiago es la tribuna, es decir, la galería situada sobre las naves laterales que permitía alojar un mayor número de peregrinos en esta segunda planta abierta a la nave central.

El obispo Diego Gelmírez finalizó la construcción de esta primera basílica románica y, bajo su mandato, la puerta de Platerías y la puerta de Azabachería fueron decoradas con ambiciosos detalles escultóricos para que los peregrinos contemplaran la belleza de estas entradas al templo como recompensa sensorial al esfuerzo realizado hasta alcanzar el final del camino.

Debido a la inclinación del terreno en el que se erigió la catedral, pronto afloraron graves problemas estructurales en el edificio que tendía a desplazarse y amenazaba con el derrumbe. La situación era preocupante y también suponía un desafío para los constructores de aquella época pero, a fin de poder solucionarlo, se requirió a un hombre de ciencia, arquitecto y escultor excepcional, el Maestro Mateo, que era un genial artista y gran conocedor del diseño ornamental.

Fernando II de León contrató a Mateo para realizar las obras necesarias a fin de salvar dicha inclinación del terreno, consolidar la fachada con sus dos grandes torres que actúan como enormes contrafuertes y, sobre todo, la intervención con sus esculturas para el Pórtico de la Gloria, cuya firma inscribió en el dintel.

El arte del Siglo XII se esfuerza en alcanzar la máxima belleza para expresar el asombro y agradecimiento del don de la vida que experimenta y reconoce el ser humano de esta época, como la forma más perfecta de elevar las alabanzas a Dios. Por ello, dicha belleza está ampliamente representada y se muestra profusamente en las diferentes manifestaciones artísticas de las fachadas, muros y esculturas, así como en el Pórtico de la Gloria cuya referencia musical está presente en la catedral de Santiago a través de sus músicos de piedra.

Desde hace milenios, la música, por su naturaleza abstracta, intangible e invisible, ha sido considerada lenguaje divino porque dice pero no habla, aconseja pero sin palabras, solo emplea melodías desprovistas de significado semántico y, aun así, siempre revela algo a quien la escucha.

En un principio, el sonido es lo primero que incide en la constitución del entendimiento pero no en la organización del mismo que obedece a un proceso más tardío. Por tal razón, se considera el oído un elemento sensorial determinante en la formación de la conciencia, un sistema que contribuye a construir un ser perceptivo, que existe en tanto es capaz de escuchar los estímulos auditivos de su entorno. Oír y después escuchar, es presentir y presentir conduce a pensar, entender y comprender.

El oído es el sentido enteramente desarrollado en el nacimiento y también el que más da-

tos ha facilitado sobre la vida intrauterina. Tiene una capacidad primordial para captar mundos todavía desconocidos, no formulados por la palabra y no conceptualizados.

El sonido percibido a través del oído como el silbido del viento, el retumbar del trueno, el estallido del mar o la contaminación acústica de grandes urbes, aporta una tensión psicológica que se transforma en premonición, en un «estar alerta» ya que el sonido nos crea como individualidad y la música como parte de la colectividad. La combinación de sonidos y la ordenación de sus alturas o frecuencias (música) hace del hombre un ser comunicante, es decir, capaz de decir «yo» pero también «nosotros». Así, el vocabulario está relacionado con el valor sonoro de cada palabra que son las responsables de fijar conceptos. En cambio, la evocación y la trascendencia sigue perteneciendo y originándose en un plano considerado superior, el de la sonoridad.

En las sociedades primitivas, el poder acústico es predominante ya que estaba ligado a la evolución de los rituales, en cambio, en las culturas más desarrolladas la percepción auditiva disminuye en beneficio de la percepción visual.

Para el cazador primitivo el oído era el sentido más importante, ya que le proporcionaba un mayor radio de acción en sus maniobras de búsqueda. En las culturas musicales de Oriente existía una larga tradición que observaba un sinnúmero de músicos ciegos. Los egipcios de la Antigüedad simbolizaban el oído con una *liebre*, debido a la rapidez y sensibilidad que posee este animal sobre dicho sentido. Asimismo, pintaban una *oreja de toro* en señal de vigilancia y atención pues éste permanecía siempre alerta al mugido de las vacas para el apareo, significando ello la necesidad de escuchar con toda diligencia. María Zambrano refiere que la escucha de Apolo en el Templo de Delfos parecía situar «el oído divino en el centro del mundo», ese oído que como órgano o sentido es el que se emplea de modo más intermitente ya que en el escuchar está lo más penetrante y profundo de la atención que el ejercicio de la vista no requiere. Todavía hoy, la escucha con los ojos cerrados se sigue practicando porque no solo agudiza la percepción auditiva sino que la hace más honda, más inteligible y nítida en nuestro interior. El pensar acústico no debe ser arrebatado al hombre contemporáneo ya que según Elías Canetti «el oído, no el cerebro, es la sede del espíritu».

La música facilita el encuentro interior de cada persona, genera un lenguaje que revela la idea de trascendencia y, además, es un elemento de comunicación e instrumento imitativo de la naturaleza.

El arte musical cumple un itinerario paralelo a nuestro desarrollo intelectivo y espiritual ya que desde las más primitivas instancias del hombre prehistórico que entrechocaba piedras y palos o frotaba huesos, hasta el aislamiento del compositor en los albores del Siglo XXI, convertido en un autor de depuradas y complejas partituras, ha habido un largo proceso evolutivo a través de un ciclo de siglos transcurridos en que la música ha sido testigo privilegiado desde las primeras ceremonias iniciáticas, paradas militares de los césares, fastuosas danzas palaciegas del Renacimiento y Barroco hasta la actualidad. Todo ello ha constituido un importante acompañamiento sonoro para la humanidad que ha permitido escuchar desde el tañido íntimo de un instrumento hasta un conjunto orquestal de una sinfonía romántica o la emisión de ondas sonoras mediante sistema electroacústicos o informáticos, que son el resultado de expresiones y formas dialogantes de una misma voluntad humana creadora.

El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela

La catedral de Santiago de Compostela, cuya construcción tuvo lugar desde el año 1075 hasta 1211, con su Pórtico de la Gloria es un magnífico testimonio de la grandeza del arte románico en el contexto histórico medieval.

En términos generales, el pórtico de un templo tiene gran importancia en el planteamiento arquitectónico sobre la construcción de un edificio destinado al culto religioso ya que simboliza la *puerta y camino hacia el origen o principio*, con independencia de las imágenes que allí estén expuestas.

En este caso, el Pórtico de la Gloria y sus músicos de piedra mantienen el mensaje de su época. En sus imágenes abunda la perfección técnica (sobre todo en el Siglo XII que el tamaño estaba adaptado a la perspectiva del observador) y transmiten un relato cuya esencia permanece y atrae por su propia belleza mostrando sentimientos y juicios de valor del artista de la Europa del Medievo.

Comprender la mentalidad del hombre del Románico es fundamental para alcanzar la posición humana que permita captar las realizaciones de su cultura, de su pensamiento, de su arte y de su trabajo. El objetivo de su vida estaba centrado en algo superior que no puede manipular ya que es inmutable a sus posibilidades, de modo que el impacto social de tal perspectiva era muy amplio.

El hombre del Medievo estaba familiarizado con los símbolos e ideas expuestas a través de esculturas en los templos, por lo tanto, era más fácil comprender los conceptos abstractos a través de imágenes concretas que leer textos ya que la mayor parte de la población era analfabeta y se dedicaba a las tareas del campo.

El hambre no era un fenómeno extraño, no solo por razones climáticas sino por la rapiña que provocaban las guerras territoriales de los señores junto con unos impuestos excesivos. La esperanza de vida apenas sobrepasaba los 40 años. A los riesgos de muerte ocasionados por la inestabilidad política, había que añadir las enfermedades y las pestes que asolaban Europa. Esta provisionalidad para afrontar circunstancias adversas hacía más vivo el deseo de felicidad y de trascendencia. El hombre deseaba olvidar el destino trágico (muerte) y era aliviado con la búsqueda religiosa para encontrar nuevas respuestas frente a la evidencia de la realidad.

A través de la contemplación de la belleza de la obra escultórica, podía trascender los límites constructivos y utilizar la capacidad de comunicación que permite utilizar el arte como instrumento de acercamiento al ámbito divino. Además, a través de dicha contemplación, se facilitaba a los fieles la superación del analfabetismo general existente y les hacía partícipes del mensaje expresado con las figuras a fin de poder aliviar sus interrogantes e inquietudes humanas.

Quienes visitaban el Pórtico podrían percibir el sentimiento de asombro ante una belleza que les aproximaba a la comprensión de las limitaciones de su propia humanidad y, por ello, daban gracias elogiando el trabajo realizado en la catedral en nombre de todos los peregrinos de Europa, como se puede comprobar con la lectura de los documentos archivados en el actual Museo de las Peregrinaciones, en la ciudad de Santiago de Compostela.

El concepto de peregrino lo han abordado varios autores dependiendo de cada época histórica. El rey Alfonso X El Sabio (1221-1284) en una de las obras jurídicas más importantes del medievo, *Las Siete Partidas,* describe a los peregrinos como los que caminan y, alejados de su tierra, van a visitar el sepulcro de Santiago. También el poeta italiano Dante (1265-1321), en su obra *Vita Nuova (XL)* aborda el concepto de peregrino de dos modos, es decir, como cualquiera que está fuera de su patria o bien como quien va y vuelve a la sepultura de Santiago.

Los peregrinos de los Siglos XI al XIII transitaban hacia la ciudad de Santiago de Compostela inmersos en una mística envolvente, según descripciones que de ellos han dejado escrito los cronistas de aquella época.

A mediados del Siglo XI, para satisfacer las necesidades básicas que todo viaje exige, los reyes, obispos, monjes y nobles aportaron gran parte de su patrimonio como ayuda económica

para crear lugares de hospitalidad y acogida a los peregrinos. Así, a lo largo del Camino de Santiago, fundaron, promovieron y construyeron múltiples monasterios, iglesias, capillas y hospitales que, directamente o por iniciativas particulares, han dejado testimonio de la ruta jacobea, como el Hospital en Carrión de los Condes de la Condesa Teresa, el Hospital de Foncebadón cerca de Rabanal del Camino que empezó a levantar el ermitaño Gaucelmo y el Monasterio de San Juan de Ortega, llamado así por la cantidad de ortigas y maleza que contenía el lugar, quien fue el primero en edificar un albergue y después una capilla para los peregrinos a Santiago con ayuda de familiares y amigos que, después, se convertirá en el mencionado Monasterio.

La Iglesia consideraba, siguiendo la tradición judaica, que la música religiosa debía ser solo vocal al ser el canto sagrado una especie de oración cantada y, aunque en esa época existían ya muchos instrumentos como flautas, salterios, siringas, cítaras y tímpanos, la Iglesia solo los tenía presentes para usos paganos mientras que el canto estaba muy integrado en la liturgia por ser la forma más perfecta de entonar las alabanzas a Dios. Este planteamiento se fue sustituyendo poco a poco y en el texto de *Los Comentarios del Apocalipsis de San Juan*, donde se narra la visión del cielo de San Juan, ya aparece el arpa como instrumento musical acompañante de la voz.

Las copias del Beato difundieron la imagen de una miniatura en la que se representaban a los ancianos con instrumentos musicales en alabanza a la divinidad. A partir del Beato, la inclusión de miniaturas en los Códices se extiende, imitando la representación de los 24 ancianos alrededor del Cordero o el Pantocrátor que será un motivo muy frecuente en las esculturas de los pórticos de las catedrales y de las iglesias.

La catedral de Santiago de Compostela ya gozaba de una tradición musical anterior a la construcción del Pórtico de la Gloria, recogida en el Códice Calixtino y también en la Historia Compostelana.

El Códice Calixtino, 20 años anterior al Pórtico de la Gloria, describe a los peregrinos tocando una gran variedad de instrumentos musicales (cítaras, liras, tímpanos, flautas, caramillos, trompetas, arpas, violas y ruedas británicas o galas). Unos pertenecen a la música popular y otros a la música culta.

La Historia Compostelana es una crónica escrita en latín que recoge las empresas realizadas por Diego Gelmírez, Arzobispo de Santiago desde el año 1120. Fue escrita entre 1107 y 1149 aproximadamente y describe el recibimiento que hicieron los santiagueses al Obispo Gelmírez en el año 1111, a la vuelta de su cautiverio con estas palabras «*salió a encontrarle toda la multitud de los compostelanos, cantando y tañendo tímpanos, cítaras y otros instrumentos músicos*».

Todo lo anterior, pone de manifiesto la gran diversidad de instrumentos musicales que se conocían en Galicia con anterioridad a la construcción del Pórtico de la Gloria.

También se admitía la música instrumental y popular en los santuarios de peregrinación, como expresión de piedad y alabanza. Según documentos del Archivo Catedralicio, se conoce el inmenso gozo que el Papa Calixto II (año 1100) sentía al escuchar el canto de los fieles con el acompañamiento de instrumentos musicales delante del altar cuando predicaba en la catedral compostelana.

El Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela fue realizado por el Maestro Mateo y sus colaboradores por encargo del Rey de León Fernando II que donó 100 maravedíes por año entre 1168 y 1188, fecha de su finalización, aunque la conclusión del conjunto se retrasó hasta 1211, año en que se consagró el templo con la presencia del rey Alfonso IX. Posteriormente, algunas de las figuras originales del Maestro Mateo fueron retiradas al construirse la actual fachada del Obradoiro.

Las representaciones de músicos e instrumentos musicales durante la Edad Media son

bastante frecuentes y esa tradición artística se prolongó posteriormente durante décadas formando composiciones que eran auténticas *Biblias de Piedra* con la finalidad de cumplir una doble función, es decir, religiosa y didáctica.

El Pórtico de la Gloria posee una de las representaciones de músicos con instrumentos más perfectas y completas de todas las existentes. Por primera vez, las esculturas se vuelven y rotan, es la cumbre del arte románico, con un tratamiento individualizado de los personajes donde las estatuas se independizan del soporte y las figuras tienen un mayor dinamismo expresado a través de los pliegues de sus vestidos que pierden rigidez. A través de la iconografía, este escultor muestra la música como vehículo para acercar al hombre caminante hacia la divinidad.

En el tímpano está plasmado el trono divino con 24 ancianos sentados, vestidos con túnicas, adornados con coronas en sus cabezas y sosteniendo en sus manos los instrumentos musicales. Estos músicos de piedra, al igual que en el Apocalipsis, parecen anunciar que los peregrinos disfrutarán de una nueva vida después de haber visitado la tumba del apóstol Santiago.

Los instrumentos musicales del Pórtico de la Gloria

La música de la Edad Media presenta determinadas características que evolucionaron a lo largo de todo este dilatado período histórico y, aunque existieron algunas variaciones, siguieron manteniéndose los fundamentos esenciales.

La notación musical aparece y se desarrolla notablemente ya que pasa de ser, al comienzo, un simple método mnemotécnico a convertirse en un recurso básico para la escritura musical al hacer posible la sincronización de las voces con la fijación de sonidos y duraciones, desde las primeras composiciones libres (tropos y secuencias) hasta las complejas polifonías de los siglos XIII y XIV.

En un principio, la monodia religiosa era cantada en latín y sin acompañamiento instrumental para servir a la palabra divina. Esta composición musical poseía solo una línea melódica. Los estilos de canto practicados en la iglesia de Oriente y en la sinagoga judía eran utilizados con frecuencia, así como la teoría musical griega transmitida por Boecio. En cambio, la monodia profana usaba temas y formas que evidenciaban las influencias de la cultura árabe con empleo habitual de instrumentos en su interpretación.

Posteriormente, la polifonía fue desplazando a la monodia litúrgica ayudada por el desarrollo de la notación musical. Esta composición musical poseía varias líneas melódicas simultáneamente. Los intervalos musicales más habituales eran de 4ª, 5ª y 8ª que eran los considerados consonantes. Los inicios de la polifonía coinciden con el incremento del poder de la Iglesia, tanto en el ámbito espiritual como temporal debido a las Cruzadas, la cultura monástica, la construcción de catedrales y el florecimiento de las universidades teológicas como la de Salamanca, Coimbra y París. A finales del siglo XIII y durante el siglo XIV, la polifonía profana tiene un progresivo afianzamiento y encontrará un contexto muy adecuado para realizar su evolución. La presencia de instrumentos para doblar o sustituir las voces se hace cada vez más habitual y la polifonía profana incrementa su protagonismo.

En la arquivolta del Pórtico de la Gloria, legado pétreo del arte románico medieval, podemos observar el conjunto formado por veinticuatro ancianos sentados con veintiún instrumentos musicales esculpidos de forma muy detallada.

Algunos ancianos, además del instrumento musical tienen en sus manos una vasija o utensilio redondo que, probablemente, servía como contenedor de líquidos, instrumento para afinación o idiófono percutido con el dedo o con otro objeto que acompañaba rítmicamente las melodías. Se desconoce la intención del Maestro Mateo al representar dichos objetos pero,

botánicamente, se trata de la «*lagenaria siceraria*» conocida como calabaza de peregrino, botijo de pastor o calabaza vinatera. Según las investigaciones de López-Calo (calabaza, redoma) y Porras Robles (dolio), en su Tesis Doctoral, han desarrollado estudios y diversos análisis sobre su función musical, aunque nunca tendremos *certeza absoluta* de su sonoridad ya que, como menciona Jota Martínez, no poseían orificios modificadores del sonido lo que permite intuir que produciría una única nota, de tono grave y poca variedad sonora. También es posible que, quizás, el Maestro Mateo solo hubiera querido representar unos recipientes para agua o vino como bebida auxiliar en la pausa de los músicos, aunque los estudiosos sobre este tema lo consideran poco probable.

Los instrumentos musicales del Pórtico de la Gloria son los siguientes:

• Fídula oval, Viola oval o Viola de Arco. El término fídula procede del latín medieval fitola, fidel, vidula o vitula, aunque también se ha llamado rabel por el parecido con el rabel árabe. Es un cordófono de cuerda frotada con arco, cuya forma es similar al violín pero presenta un cuerpo más largo, con 3 a 5 cuerdas y un clavijero en el extremo del mástil. Su ejecución puede realizarse sobre el hombro, brazo o en posición vertical apoyado sobre el muslo. Durante la Edad Media alcanzó gran popularidad siendo utilizado por trovadores y juglares. Las aberturas de la caja de resonancia tienen forma de «B» y otros en forma de «D», con clavijero que también varía ya que algunos adoptan forma de rombo y otros de almendra. Las fídulas de tres cuerdas aparecen en los ancianos 1, 7 y 22 y las fídulas de cinco cuerdas en los ancianos 2, 6, 23 y 24. El instrumento del anciano 3 se encuentra en una posición girada y su mástil ha desaparecido.

• Fídula en ocho o Viola en ocho. Es una variación de la viola oval y su nombre es debido a la forma del número ocho que posee la caja de resonancia con dos círculos similares, unidos y reforzados por dos cuñas. Pertenece, igualmente, a la familia de los cordófonos frotados con arco. El número de cuerdas no varía y, a diferencia de las fídulas ovales, posee tapas planas. Los clavijeros tienen todos forma trapezoidal y las clavijas asoman su cabeza por el reverso del clavijero. La forma que caracteriza a este instrumento podría estar relacionada con la simbología bíblica del número 8 que representa el inicio de una nueva vida o resurrección, referida tanto a la propia Resurrección de Cristo como a la acontecida en el ser humano. Aparece en los ancianos 11, 14, 15 y 16.

• Arpa. Es uno de los instrumentos más conocidos desde la Antigüedad en Asia, África y Europa, como podemos comprobar en las representaciones que existen en cámaras funerarias egipcias, bajorrelieves de Babilonia y en la Andalucía árabe. Es un cordófono de cuerda pulsada. Los tamaños de las arpas son similares, aunque varía el número de cuerdas. El clavijero tiene una curva cóncava que lo une al mástil. La caja acústica aumenta su grosor de abajo hacia arriba, dato a tener en cuenta debido a que la mayoría de las arpas tienen un mayor espacio para las notas graves. Aparece en los ancianos 8 y 19.

• Salterio. Probablemente, su origen se encuentra en el sudeste asiático. Es un instrumento de cuerda pulsada con los dedos o bien con plectro o púa. Tiene un número variable de cuerdas. No existe acceso a dichas cuerdas con las dos manos ya que la caja sonora se presenta a lo largo de una cara del instrumento y no hay agujeros para proyectar el sonido. Esta caja de resonancia o caja sonora es plana y el material elegido para su construcción es la madera. La simbología de su forma triangular remite, al igual que las arpas y las cítaras, a la Trinidad. En Europa apareció en el Siglo xii y, se utilizó mucho a partir del Siglo xiii al xv. Con frecuencia fue representado en muchas ilustraciones y en esculturas. Aparece en el anciano 5, cuya arpa tiene nueve clavijas con un plectro en las manos, y también en el anciano 18, aunque su número de clavijas es imposible concretar porque están bajo los ropajes.

• Cítara. Este instrumento ha sido uno de los más citados en las fuentes medievales o clásicas (Apolo *citaredo*). Se toca con plectros, varillas o una pluma de ave como en el caso del anciano 17. Aparece en el anciano 10, cuya cítara posee doce cuerdas y en el ya citado anciano 17 pero, en este caso, es imposible observar el número de cuerdas.

• Laúd. Tiene un origen muy antiguo. Etimológicamente, la palabra deriva del árabe (al-ud, literalmente «la madera»), aunque las investigaciones recientes de Eckhard Neubauer sugieren que «ud» es una versión arabizada del nombre persa «rud» que significa cuerda, instrumento de cuerdas o laúd. En Irán, desde el S.VIII a C., existen referencias sobre ellos. Posteriormente, al principio de nuestra era, desde China e India se propaga por el Oriente islámico y, debido a las migraciones árabes, es llevado por todo el Mediterráneo hasta Al-Andalus. Es un cordófono de cuerda pulsada por un plectro y fabricado en madera. Al igual que la fídula en ocho, el laúd carece de diapasón porque el mástil sigue el mismo plano que la caja. El clavijero tiene dos agujeros por donde circulan las cuerdas y se encuentra ligeramente desplazado de la línea de la caja de resonancia, como las actuales guitarras, pero menos que los laúdes de Oriente Próximo. Las clavijas tienen forma semiesférica. Aparece en los ancianos 9 y 20.

• Organistrum. El origen del término es una contracción en latín de *órganum* (forma polifónica del siglo xi-xii) e *instrumentum* (instrumento). Existen representaciones muy interesantes, pero el que encontramos en este Pórtico de la Gloria fue esculpido con más detalles y une las dos mitades del arco central a través de dos músicos que lo sujetan sobre las rodillas. Es un instrumento de cuerda frotada con una rueda giratoria. Debido a su gran tamaño y complejidad, necesita de dos intérpretes para su correcto funcionamiento como podemos observar en la imagen, es decir, el anciano 12 sería el encargado de accionar la manivela que frota sus tres cuerdas y el anciano 13 acortaría las cuerdas para lograr la diferente altura de las notas. En el mástil hay una sucesión de once teclas rectangulares que se hunden, presionando con la mano, para que suenen las notas. La caja de resonancia presenta la forma en ocho con dos círculos unidos por cuñas, como en la citada fídula. El círculo superior tiene una notable decoración floral que también está presente en todo el borde del instrumento a modo de círculos tallados, así como en el mástil cubierto en su tapa superior de una celosía. El sistema de teclas del organistrum implica una manipulación lenta y, por ello, la función de este instrumento sería de bordón dentro de un conjunto instrumental. Aparece en los mencionados ancianos 12 y 13.

El Maestro Mateo, aunque evitó los instrumentos de viento, ha dejado representados en el Pórtico de la Gloria, a modo de relato en piedra, los instrumentos más habituales de la época que son una muestra excelente para el estudio de la organología medieval. Algunos de ellos ya eran conocidos en Galicia por haber sido introducidos a través de las rutas europeas pero otros, en cambio, eran utilizados en zonas próximas o en otros lugares de la península ibérica. En 1963, un equipo de luthiers de diversas partes de Europa acompañados de investigadores y profesores españoles, colaboraron conjuntamente para realizar un extraordinario trabajo de reconstrucción en madera de los instrumentos esculpidos por el Maestro Mateo. Todo ello ha supuesto un innovador recurso y notable avance para poder escuchar los sonidos tal y como sonarían en el Siglo xii, así como facilitar futuros estudios y profundizar sobre estos temas en posteriores exploraciones musicales.

Por último, destacamos la importancia otorgada a la música, a través de este conjunto escultórico del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, como protagonista pétreo de un arte que posee un lenguaje universal, intangible e invisible y, además, es comunicación sin palabras entre diferentes culturas.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, M.R.: Los instrumentos musicales del Apocalipsis figurado de los Duques de Saboya: entre el símbolo y la realidad. Revista aragonesa de Musicología. Zaragoza, 1989.

ANDRÉS, R.: Diccionario de Instrumentos Musicales. Ediciones Península. Barcelona, 2001.

ANDRÉS, R.: El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura. Editorial Acantilado. Barcelona, 2008.

ANDRÉS, R.: El luthier de Delf. Música, pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza. Editorial Acantilado. Barcelona, 2013.

BELL, N.: La música en los manuscritos medievales. Editado por The British Library. Londres, 2001.

BORDAS IBÁÑEZ, C.: Instrumentos musicales históricos en las colecciones españolas. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid, 2001.

BORDAS IBÁÑEZ, C.: Música y artes plásticas. Una representación y otra mirada más al Pórtico de la Gloria. En LOLO, Begoña (ed.). Campos interdisciplinares de la Musicología. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2001.

CABRELLES SAGREDO, Mª S.: El juego musical como factor potenciador de la atención y la memoria para mejorar el proceso de aprendizaje musical en el ámbito escolar. Tesis Doctoral. UNED. Madrid, 2009.

CABRELLES SAGREDO, Mª S. y FERNÁNDEZ GARCÍA, A.: Los Instrumentos Musicales en el Pórtico del Paraíso de la Catedral de Orense. Revista de Folklore, Nº 450. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2019.

CABRELLES SAGREDO, Mª S.: La imagen sonora de las estaciones del año en la composición musical a través de diferentes épocas históricas. Revista Doce Notas. Madrid, 2022.

CARBÓ ALONSO, F.: El Pórtico de la Gloria. Misterio y Sentido. Ediciones Encuentro. Madrid, 2009.

CHUECA GOITIA, F.: Breve historia del Urbanismo. Alianza Editorial. Madrid, 1970.

COMELLAS, J.L.: Historia sencilla de la música. Editorial Rialp. Madrid, 2007.

DÍAZ J. y DELGADO, L.: Instrumentos Musicales en los Museos de Urueña. Fundación Joaquín Díaz. Museo de la Música. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Valladolid, 2002.

GIEDEON, S.: Espacio, tiempo y arquitectura. Editorial Reverte. Madrid, 2009.

GONZALEZ LAPUENTE, A.: Diccionario de la Música. Alianza Editorial. Madrid, 2003.

KOOLHAAS, R.: Espacio Basura. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2008.

LÓPEZ ARANGUREN, J.L.: Moral de la vida cotidiana, personal y religiosa. Círculo de Lectores, S.A. Barcelona, 1987.

LÓPEZ-CALO, J.: La música medieval en Galicia. Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa. A Coruña, 1982.

LÓPEZ-CALO, J.: Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo. Fundación Pedro Barrié de la Maza Conde de Fenosa. A Coruña, 2002.

LÓPEZ-CALO, J.: Colección Música Hispana. Número 17. Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid, 2012.

LORENZO ARRIBAS, J.: El sonido de la música medieval. Voz, discografía y problemas de recepción. Revista Scherzo, Nº 331. Madrid, 2017.

MARÍAS, J.: La felicidad humana. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1987.

MARTÍNEZ, J.: Instrumentos Musicales de la tradición medieval española (S.v al xv). Colección de Jota Martínez y Mara Aranda. Editorial Círculo Rojo. 2019.

MOSTERÍN, J.: Grandes temas de la Filosofía actual. Salvat Editores, S.A. Barcelona, 1984.

PÁNIKER ALEMANY, S.: Los signos y las cosas. Editorial Kairós. Barcelona, 1969.

PÁNIKER ALEMANY, S.: Filosofía y Mística. Una lectura de los Griegos. Barcelona, 1992.

PÉREZ, M.: Comprende y ama la Música. Editorial Musicales, S.A. Madrid, 1998.

PÉREZ, M.: El Universo de la Música. Editorial Musicales, S.A. Madrid, 1998.

PORRAS ROBLES, F.: Los instrumentos musicales en el románico jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico. Tesis Doctoral. UNED. Alicante, 2007.

PORRAS ROBLES, F.: Crónica del descubrimiento, catalogación y construcción del dolio, un antiguo aerófono del románico hispánico. Revista Folklore, Nº 386. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2014.

PORRAS ROBLES, F.: Dolia Sonantia. Toneles sonoros. Revista de Folklore, Nº 372. Fundación Joaquín Díaz. Valladolid, 2014.

SCHLOSSER, J. von: El arte de la Edad Media. Barcelona, 1981.

TRÍAS, E.: La filosofía y su sombra. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1983.

TRÍAS, E.: La edad del espíritu. Círculo de Lectores, S.A. Barcelona, 2001.

TRÍAS, E.: Lógica del límite. Círculo de Lectores, S.A. Barcelona, 2003.

URRESTI, M.F.: La España expulsada. La herencia de Sefarad y Al-Ándalus. Editorial Edaf, S.L. Madrid, 2009.

VALDEÓN, J.: Las raíces medievales de España. Real Academia de la Historia. Madrid, 2002.

VARELA DE VEGA, J.B.: Anotaciones históricas sobre zanfona. Revista de Folklore N° 0. Obra Social y Cultural de Caja España. Valladolid, 1980.

YARZA LUACES, J.: Arte y Arquitectura en España 500-1250. Editorial Cátedra, S.A. Madrid, 2004.

El cuidado de los niños y niñas expósitos en San Vicente del Raspeig (Alicante) (1813-1842)

Lola Carbonell Beviá

1. Neonatos expósitos en el núcleo poblacional del Raspeig: 1813-1818

Entre los años 1813 y 1818, el núcleo poblacional de San Vicente del Raspeig recogió cinco neonatos expósitos, es decir abandonados en un paraje público, o dejados en la casa de maternidad.

Se trataba de 3 niños y 2 niñas que recibieron los nombres de: Andrés Genaro, Pasqual Anselmo, Plácido Remigio, Rafaela Matea y, Vicenta María de San Nicolás (1).

2. Los expósitos de la Guerra de la Independencia, del Francés o invasión napoleónica: 1808-1814

La Guerra de la Independencia dio comienzo en el año 1808 y finalizó en 1814, afectando directamente a la ciudad de Alicante en los meses de febrero y, agosto del año 1812 (2).

Desde Alicante, el ejército francés entró en el caserío del Raspeig (3), en dos ocasiones (4). No hay documentación que acredite si se produjeron asesinatos, violaciones, apresamientos, etc., en el núcleo poblacional de San Vicente del Raspeig.

En el año 1838 se tiene constancia de que había una comadrona en San Vicente del Raspeig que cobraba 200 reales por el desempeño de su trabajo (5).

Pero el 16 de octubre de 1813 vino al mundo un niño llamado Plácido Remigio, entregado como expósito con el número de padrón S.39.115, al que fue amamantado por una mujer de la partida de la Alcoraya llamada Margarita García (6).

Y lo mismo ocurrió el 4 de mayo de 1814 con el nacimiento de una niña bautizada como Vicenta María de San Nicolás, a la que se le dio el número de padrón 40.126. La niña fue entregada como expósita al ama de cría Paula Amat, que vivía en el Moralet (7).

Ahora bien, ¿qué les ocurrió a las dos madres para entregar o abandonar a sus hijos como expósitos?

Hipotéticamente, pudo ocurrir que durante los años 1813 y 1814 no hubiera comadrona en San Vicente del Raspeig y, que el parto se complicara, falleciendo la madre, siendo entregado el neonato por alguien que se apiadó de este o esta.

O bien, que durante la incursión del ejército francés, las madres fueran violadas y, al no tener medios para subsistir, abandonaran los bebés.

Una tercera posibilidad podría recaer en que los soldados franceses asesinaran a las madres al poco de dar a luz y, los conocidos entregaran los recién nacidos a las autoridades.

3. Los expósitos del Sexenio absolutista: 1814-1820

Durante el periodo entre los años 1816 y, 1818, nacieron dos niños y una niña que fueron entregados como expósitos.

El primero de ellos fue un varón nacido el 30 de octubre de 1816, siendo bautizado como

Pasqual Anselmo, anotado con el número de padrón S. 37. 110, que fue amamantado por un ama de cría de San Vicente del Raspeig llamada Esperanza Pastor (8).

El 21 de septiembre de 1818 nació una niña llamada Rafaela Matea, inscrita con el número de padrón 16. 50, que fue criada por un ama de cría de San Vicente del Raspeig, llamada Josefa Álvarez (9).

Y por último, el 10 de noviembre de 1818, vino al mundo un segundo varón que fue llamado Andrés Genaro, registrado con el número de padrón P. 24. 67, criado por el ama de cría de San Vicente del Raspeig llamada Antonia Fries (10).

Los tres neonatos nacieron durante el Sexenio absolutista, una vez finalizada la Guerra de la Independencia. ¿Pero, qué pudo ocurrir para que fueran entregados como expósitos?

La hipótesis recae en que las mujeres dieran a luz siendo madres solteras –muy mal visto en la sociedad decimonónica–; y, que durante la postguerra no tuvieran medios económicos para mantenerlos. De modo, que los abandonaron, pensando que la institución alicantina – conocida como inclusa o Beneficencia–, se haría cargo de ellos.

El núcleo poblacional de San Vicente del Raspeig, durante dicho periodo, no destacó por su actividad política (11).

4. Pagos realizados por el pueblo de San Vicente del Raspeig para el mantenimiento de los niños y niñas expósitos

El núcleo poblacional de San Vicente del Raspeig abonaba anualmente cierta cantidad económica para sufragar los gastos de los neonatos expósitos, pero desde el intento de segregación del cabildo alicantino en 1836, la población no había sufragado los 60 reales de vellón correspondientes a la casa de expósitos de Alicante. Por ello, el cabildo alicantino requirió el dinero que no había sido abonado y, que los representantes o diputados del Raspeig habían comunicado que el pago no se había producido al no estar dicho gasto incluido en el presupuesto municipal (12).

5. Conflictos entre la población de San Vicente del Raspeig y el Cabildo de Alicante por la manutención de niños y niñas expósitos

En el año 1842, el cabildo de Alicante reclamó nuevamente el pago del dinero destinado a los niños y niñas expósitos por parte de las autoridades de San Vicente del Raspeig (13), quienes se sentían agraviadas por la cantidad que debían abonar a la junta municipal de Beneficencia de Alicante (14).

6. Conclusiones

La sociedad decimonónica de San Vicente del Raspeig conoció en primera persona el nacimiento de cinco neonatos entre los años 1813 y, 1818, que fueron entregados a la casa de la Beneficencia de Alicante como expósitos y, a los que se les buscó cinco amas de cría, tres de ellas vecinas de San Vicente del Raspeig; una cuarta de la partida de la Alcoraya y, la quinta y última, del Moralet.

Los dos primeros neonatos fueron un niño y una niña que nacieron dentro del periodo correspondiente a la Guerra de la Independencia, en unos años en que el ejército napoleónica había realizado dos incursiones a San Vicente del Raspeig y, que por falta de documentación se desconoce si fueron el fruto de la violación de los soldados franceses, o del asesinato de las madres, o de la falta de medios de las madres, en una época de calamidades.

Durante el Sexenio absolutista (1814-1820), llegaron al mundo dos varones y una niña en San Vicente del Raspeig, que fueron entregados como expósitos en un periodo de tranquilidad política, de postguerra, cuyas madres

–quizás solteras y, sin recursos económicos–, los entregaran directamente, o fueran conocidos de las mismas, los que los llevaron a la inclusa de Alicante.

Las autoridades del núcleo poblacional del Raspeig se habían comprometido a abonar anualmente un dinero para el mantenimiento de los expósitos, que comenzó a flaquear en el año 1837, a raíz del primer intento de segregación del cabildo alicantino, por aducir, no estar incluido en el presupuesto. Dinero que fue reclamado nuevamente en 1842.

Ideológica y moralmente, las autoridades locales decimonónicas no tuvieron conciencia de lo que suponía abonar ordinaria y correctamente el dinero para destinarlo a los niños y niñas expósitos. Por ello, quisieron eludir el pago señalando la no inclusión del mismo en el presupuesto municipal.

Citas bibliográficas

(1). AURA MURCIA, Federico. «*La feligresía del Raspeig: De caserío a municipio (1800-1848)*». Colección: Plecs del Cercle 9. San Vicente del Raspeig. CESS. 1999. Página 135. Niños y niñas expósitos (109). «*(…) Relación de niños y niñas huérfanos.*
[1825, octubre, 1. Alicante] (…)».

(2). MARTÍ MIQUEL, Ignacio. «*Historia de Villajoyosa*». Agustí Galiana Soriano, Francisco Martínez Zaragoza y Antonio Espinosa Ruíz (ed). Colección Ensayo e investigación. Alicante. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert. 2016. Página 421. Independencia. «*(…) El general Montbrún o Mombrún, al mando de una gruesa división francesa, fue sobre Alicante el 10 de febrero de 1812 y, después de arrojar sobre la plaza algunas granadas, intimó la rendición; pero tuvo que retirarse al ver la tenaz resistencia que opusieron sus valientes defensores, después de sufrir graves pérdidas por el tiro certero del castillo y los baluartes y levantó el sitio ante el temor de la llegada de tropas nacionales que caminaban a doble marcha a socorrer la plaza. / (Página 422)*
Poco después, el 9 de agosto de 1812, desembarcó en el muelle de Alicante la división anglo-siciliana, fuerte de seis mil hombres, que al mando del Teniente General D. Tomás Maitland, venía en auxilio de los españoles. Este refuerzo infundió ánimo en la comarca, que se preparó con mayor vigor a la lucha sostenida hasta entonces con gran ventaja (…)».

(3). AURA MURCIA, Federico. «*La feligresía del Raspeig: De caserío a municipio (1800-1848)*». Colección: Plecs del Cercle 9. San Vicente del Raspeig. CESS. 1999. Página 76. Maestra de niñas de San Vicente (66). «*(…) 1812, abril, 7. Alicante.*
1812, mayo, 5. Alicante.
[1812, junio, 1. Alicante].
Muy ilustre señor:
Antonia Abad, maestra costurera del caserío de San Vicente, a vuestra señoría con el respeto debido hace presente: Que hace más de treinta años se halla desempeñando el encargo de tal maestra costurera sin que en dicho tiempo se le haya suspendido ni tenido el menor motivo para ello. Y como es de público aconteció la entrada de los franceses en dicho caserío, le obligó a la exponiente, como a todos los demás moradores, a refugiarse en esta Ciudad; y como después de su salida ha hecho varios viajes a ver si se poblaba el lugar de los que lo habían abandonado, no se verificó a pesar de que aquellos días se presentó a el alcalde de aquel caserío (…)».

(4). MILLÁN LLIN, Vicente. «*Los voluntarios realistas del Raspeig*». Publicado en: Actas de las 1ª Jornadas de Historia, Economía y Sociedad de El Raspeig. Colección Plecs

del Cercle 6. San Vicente del Raspeig. CESS. 1998. Página 41. *«(…) en la guerra contra Napoleón, por ejemplo, las tropas francesas ocuparon, en dos ocasiones, el caserío de San Vicente del Raspeig, obligando a los sanvicenteros a refugiarse o depositar las alhajas y otros bienes valiosos en la ciudad de Alicante (1) (…)»*. Página 41. Cita (1). *«(…) Ver LARROSA MARTÍNEZ, F. «Apuntes para la Historia de la Educación en San Vicente del Raspeig (1765-1812)» en SANTRACREU SOLER, J.M. (coordinador), CARBONELL BEVIÁ, L. LARROSA MARTÍNEZ, F. MILLÁN LLIN, V. «Historia de la escuela en San Vicente del Raspeig». Páginas 26 y 30 (ref. 24). Cercle d´Estudios Sequet però Sanet y Ayuntamiento de San Vicente del Raspeig. San Vicente del Raspeig. 1997 (…)»*.

(5). MILLÁN LLIN, Vicente. *«Documentos históricos de San Vicente del Raspeig (Siglos XVIII-XIX)»*. Colección Plecs del Cercle 4. San Vicente del Raspeig. CESS. 1998. Página 50. Documento 9. Presupuesto del Ayuntamiento de San Vicente del Raspeig para el año 1838. *«(…) Comadrona……..200 reales (…)»*.

(6). AURA MURCIA, Federico. *«La feligresía del Raspeig: De caserío a municipio (1800-1848)»*. Colección: Plecs del Cercle 9. San Vicente del Raspeig. CESS. 1999. Página 135. Niños y niñas expósitos (109). *«(…) Relación de niños y niñas huérfanos.*
[1825, octubre, 1. Alicante]. (…) Números del padrón: S.39.115.
Niños huérfanos o expósitos: Plácido Remigio.
Nombre de las amas: Margarita García.
Residencia de amas y niños: Alcoraya.
Época de su nacimiento: 16 octubre, 1813.
Edad en 1º julio 1825: 11 ½ (…)».

(7). AURA MURCIA, Federico. *«La feligresía del Raspeig: De caserío a municipio (1800-1848)»*. Colección: Plecs del Cercle 9. San Vicente del Raspeig. CESS. 1999. Página 135. Niños y niñas expósitos (109). *«(…) Relación de niños y niñas huérfanos.*
[1825, octubre, 1. Alicante]. (…) Números del padrón: 40.126.
Niños huérfanas o expósitas: Vicenta María de San Nicolás.
Nombre de las amas: Paula Amat.
Residencia de amas y niñas: Moralet.
Época de su nacimiento: 4 mayo 1814.
Edad en 1º julio 1825: 11 (…)».

(8). AURA MURCIA, Federico. *«La feligresía del Raspeig: De caserío a municipio (1800-1848)»*. Colección: Plecs del Cercle 9. San Vicente del Raspeig. CESS. 1999. Página 135. Niños y niñas expósitos (109). *«(…) Relación de niños y niñas huérfanos.*
[1825, octubre, 1. Alicante]. (…) Números del padrón: S. 37.110.
Niños huérfanos o expósitos: Pasqual Anselmo.
Nombre de las amas: Esperanza Pastor.
Residencia de amas y niños: San Vicente.
Época de su nacimiento: 30 octubre, 1816.
Edad en 1º julio 1825: 11 ½ (…)».

(9). AURA MURCIA, Federico. *«La feligresía del Raspeig: De caserío a municipio (1800-1848)»*. Colección: Plecs del Cercle 9. San Vicente del Raspeig. CESS. 1999. Página 135. Niños y niñas expósitos (109). *«(…) Relación de niños y niñas huérfanos.*
[1825, octubre, 1. Alicante]. (…) Números del padrón: 16.50.
Niñas huérfanas o expósitas: Rafaela Matea.
Nombre de las amas: Josefa Álvarez.
Residencia de amas y niñas: San Vicente.
Época de su nacimiento: 21 septiembre, 1818.
Edad en 1º julio 1825: 6 ½ (…)».

(10). AURA MURCIA, Federico. *«La feligresía del Raspeig: De caserío a municipio (1800-1848)»*. Colección: Plecs del Cercle 9. San Vicente del Raspeig. CESS. 1999. Página 135. Niños y niñas expósitos (109). *«(…) Relación de niños y niñas huérfanos.*
[1825, octubre, 1. Alicante]. (…) Números del padrón: P.24.67.
Niños huérfanos o expósitos: Andrés Genaro (?)
Nombre de las amas: Antonia Fries.
Residencia de amas y niños: San Vicente.
Época de su nacimiento: 10 noviembre, 1818.
Edad en 1º julio 1825: 6 ½ (…)».

(11). AURAR MURCIA, Federico & MILLÁN LLIN, Vicente. *«Liberalismo y autogobierno: La segregación de San Vicente del Raspeig (1812-1848)»*. Colección Plecs del Cercle 10. Presentación de José Miguel Santacreu Soler. San Vicente del Raspeig. CESS. 2000. Página 33. 3. El Ayuntamiento constitucional de San Vicente del Raspeig durante el trienio liberal (1820-1823). 3.1. La formación del segundo ayuntamiento constitucional. *«(…) Durante el sexenio absolutista de 1814-1820 la vida política del Raspeig pareció languidecer bajo la presión del contexto autoritario (…). / (Página 34)*
El 1 de enero de 1820 el comandante Rafael Riego proclamó, en Cabezas de San Juan, la Constitución de Cádiz de 1812. Sin embargo, el pronunciamiento fracasó en un primer momento. Tres meses costó el triunfo de los revolucionarios y la implantación del Estado Liberal. El 9 de marzo fue, de nuevo, proclamada en Madrid la Constitución.
El 14 de ese mismo mes se recibió en Alicante la circular enviada desde Valencia por el capitán general interino del reino, el conde de Almodóvar, en la que se mandó la reunión de «los sujetos que en el año 2014 formaban el ayuntamiento constitucional» en la casa consistorial (…)».

(12). AURA MURCIA, Federico. «*La feligresía del Raspeig: De caserío a municipio (1800-1848)*». Colección: Plecs del Cercle 9. San Vicente del Raspeig. CESS. 1999. Página 251. Niños y niñas expósitos (200). «*(…) [1837, junio, 3. Alicante.*
La misma junta, en oficio de que también se dio cuenta, manifestaba que el pueblo de San Vicente del Raspeig, desde su segregación de esta Ciudad, había remitido a la casa de expósitos de la misma varios niños sin hacer abono de los 60 reales vellón como los demás pueblos, pretextando no haber incluido este gasto en el presupuesto municipal.
Y fue acordado oficiar a la diputación provincial para que preceptase dicha entrega.
A.M.A. Libro de Cabildos del año 1837, sesión del 3 de junio, arm. 9, lib. 138, sin foliar (…)».

(13). AURA MURCIA, Federico. «*La feligresía del Raspeig: De caserío a municipio (1800-1848)*». Colección: Plecs del Cercle 9. San Vicente del Raspeig. CESS. 1999. Página 297. Niños y niñas expósitos (273). «*(…) [1842, febrero, 5. Alicante].*
Se leyó oficio de la excelentísima diputación provincial, fecha 1ª del corriente, en que manifestaba haberse quejado el Ayuntamiento de San Vicente habérsele irrogado un perjuicio en el cupo señalado para manutención de expósitos por el último semestre de 1841; previniendo su excelencia se terminase el particular entre ambos ayuntamientos sin dar lugar a nuevas quejas.
A.M.A. Libro de Cabildos del año 1842, arm. 9, lib. 143, fols. 24v-25 (…)».

(14). AURA MURCIA, Federico. «*La feligresía del Raspeig: De caserío a municipio (1800-1848)*». Colección: Plecs del Cercle 9. San Vicente del Raspeig. CESS. 1999. Página 297. Niños y niñas expósitos (276). «*(…) [1842, abril, 2. Alicante].*
Leído dictamen de la comisión a que pasó, en cabildo de 5 de febrero último, el oficio de la diputación provincial de 1° del mismo sobre agravio reclamado por el pueblo de San Vicente en el reparto de manutención de expósitos correspondiente al 2° semestre del año último; fue aprobado y, se nombró por parte de este ilustre ayuntamiento al señor Gómez para que, en unión de otro individuo del de San Vicente y otro de la junta municipal de beneficencia de esta Ciudad, conviniesen la cantidad con que el pueblo de San Vicente debe contribuir.
A.M.A. Libro de Cabildos del año 1842, arm. 9, lib. 143, fol. 75v (…)».

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net