

# DONCELLES Y GUERRERES (VENTI CALES NA TRADICIÓN ORAL FEMENINA)

*María Jesús Ruiz*

ORCID iD 0000-0001-6501-4559

**Resume:** Esti trabayu recueye una ventena de reflexones sobre'l papel de la muyer na tradición oral hispánica (romanceru, llírica y cuentística), tanto no que cinca a la función d'aquelles como tresmisores de la memoria, como no que se refier a los roles protagonistes desendolcaos nos rellatos. Al respective de lo primero, trátense aspectos relevantes rellacionaos col usu de la tresmisión oral na comunicación interxeneracional; no relativo a los personaxes femeninos del testu folclóricu, analícense los arquetipos más habituales, los mesmos que les respuestes qu'ente les convenciones ufren los etnotestos.

**Pallabres clave:** muyer, tradición oral, romanceru, llírica popular, cuentu tradicional, folclor.

## MAIDS AND WOMEN WARRIORS (TWENTY THOUGHTS ON THE FEMALE ORAL TRADITION)

**Abstract:** *This study presents twenty thoughts on the role of women in Hispanic oral tradition (tales, lyric poetry and collections of ballads). The article reflects upon the function of women in the transmission of memories and also regarding the roles developed in the stories. Regarding the former objective, we will deal with relevant aspects related to the use of oral transmission in intergenerational communication; as for female characters in folklore texts, the most common archetypes will be discussed in the paper.*

**Keywords:** *Women, oral tradition, collection of ballads, lyric poetry, tales, folklore.*

## ENTAMU

Ye bien habitual escuchar de boca d'etnógrafos y folcloristes que foron les muyeres les que s'ocuparon, a lo llargo de los siglos, de tresmitir, namás col encontu de la voz y la memoria, los más de los saberes y representaciones del imaxinariu popular. Eso ye verdá namás hasta daqué puntu. La tresmisión oral tuvo en manes, polo xeneral, de los ágrafos, homes y muyeres que, hasta bien entráu'l sieglu XX, conformaben esa mayoría de población ayeno a lo llibresco. Pero nun ye menos cierto tamién que mentanto que la población masculino usaba'l cantar y el cuentu popular de forma bien explícita y esencialmente socializadora, pa la muyer la expresión poética oral funcionaba munches vegaes como vehículu pa expresar aquello que nun podía o nun tenía de dicir nel día a día, más o menos entós como una terapia contra'l silenciu impuestu poles convenciones del sistema patriarcal.

Observáu d'esta miente'l repertoriu lliterariu oral ufiértanos el rellatu qu'un colectivu secular, el de les muyeres, foi faciendo de los sos conflictos más relevantes, rellacionaos estos con dos temes obsesivos: l'amor y la familia. L'adulteriu, l'incestu, el forciamientu, l'abandonu, l'abusu d'autoridá, l'uxoricidiu..., son les situaciones qu'una y otra vegada pon sobre la mesa'l cantar femenín; con frecuencia restrinxéndose a dexar constancia de la so existencia (lo que yá supón una rebelión contra'l silenciu), pero tamién, dacuando, plantegando conductes alternatives, magar que procesu talu se materialice pela vía de la burla o de la hipérbole.

El trabayu de campu desendolcáu a lo llargo de trenta y cinco años, la conversación interminable coles muyeres que me cantaron y contaron el so particular universu y la so forma de ver el mundu, llévenme a la conclusión de que'l folclor foi pa elles el palimpsestu nel qu'escribieron y reescribieron la so conocencia y los sos badagüeyos, les sos intuiciones y la so medrana. Escucho los sos cantares sabiendo qu'ende ta la historia de toes y que fai falta depender d'esa historia pa saber d'ónde venimos y contra ónde diriximos. En realidá, nun hebo silenciu femenín en toos estos siglos porque les muyeres nun dexaron de cantar. Si dexamos a un llau'l prexuciu de que'l saber namás ta nos llibros, vamos poder sentir la so voz.

## I. AYERI NEL LLAVADERU

Agua, xabón y cernada. L'agua corría peles riegues xeneroses de los sitios fluviales; cuando escasiaba, nun había otru remediú qu'esperar el bon tiempu, a que nel ríu feble medrare daqué l'agua, y allegase ellí col abogadoriu o la tabla llavar pa esfregar la ropa. Si se podía, esperábase hasta San Xuan, que por ser el día más llargu aseguraba sol y claridá p'acabar el llabor.

Los llavaderos yeren de piedra y golíen a xabón, non al «xabón de golor» que namás unes poques privilexaes guardaben con procuru, sinón al xabón basto fecho con un poco de tocín rancio o aceite usao y sosa caústico, arumao col tomillu, el romeru u otru arume del campu. Nos llavaderos de los llugares más fríos usábase la cernada. Nes *Disquisiciones galanas* de José Manuel Fraile (2002) atesórase una descripción curiada de la xera: «Disponían las casas montañesas y serranas de un artefacto por el que se filtraba, se colaba —de ahí el nombre de colada que aún se da al acto de lavar la ropa— el agua más o menos caliente por varias capas alternadas de ropa y ceniza, consiguiéndose así una lejía fuerte, barata y sumamente inocua para el entorno. La capa superior debía ser como es lógico de cenizas y sobre ella se vertían sucesivas cascadas de agua cuya temperatura debía ir en aumento. En el Somiedo asturiano eran doce calderas las que se vertían para obtener una buena colada: tres calentinas (tibias), tres calentando, tres espumiendo, tres trebolgando (borboteando)».

Reconocíos güei —y mesmo veneraos— como bienes etnolóxicos d'interés patrimonial, los llavaderos son finxos nes rutes culturales de contestu rural, ya inclusive pieces d'evocación arqueolóxica en museos de costumes populares y centros d'interpretación, nos que se destinen dacuando sales escomanaes p'acoyer estes piles ensin agua y esos caños ensin voz. La FEDAC (Fundación para el Estudio de la Artesanía de Canarias) —una de les instituciones más veteranes na catalogación del patrimoniu etnolóxicu— tien rexistraos más de doscientos llavaderos de la tipoloxía más estremada (cueves, cantoneres, acueductos, caños, pozos, cisternes, estancos, preses, fontes, chorros...). L'Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, pela so parte, ufierta ochenta y dos rexistros na so catalogación del patrimoniu inmueble d'Andalucía.

L'atracción d'antropólogos y etnólogos polos llavaderos asítiase sobre dos cualidaes d'estos. Per un llau, son espacios qu'evidencien un sistema de respuesta humana a les condiciones naturales, paisaxes nos que la naturaleza moldió la so estructura y que fixeron dacuando de la naturaleza revesosa una fonte de riqueza. Adomar l'agua. Per otru llau, los llavaderos fáennos suñar espacios perdíos de socialización, sitios onde llavar, falar y cantar como si tuviéramos fuera del tiempu, como si'l sol y l'agua foren eternos y siempre nos bañaríamos nel mesmu ríu. Espacios femeninos nos que se cocía y —colábase— la vida.

Dicía Saramago que «les conversaciones de les muyeres mueven el mundu». Nun ye verdá. El marmullu de les conversaciones de los llavaderos caltuvo'l mundu, pa bien o pa mal, ye cierto, pero mentanto que les muyeres sigúen nos llavaderos foron los homes los que decidíen la suerte de toos:

Eras tú la que decías  
ayer en el lavadero  
que te casabas conmigo  
y eso será si yo quiero.

## II. EXÉRCITOS TRADICIONALES

Magar la educación mesta se proponga como oxetivu tresversal el tornar agresiones ente un y otru xéneru, en daqué momentu —primero de lo que munchos cuenten— homes y muyeres empuñen armes y dispónense a lluchar nun duelu vital, lliteralmente vital, porque nuna bona parte de los casos dura lo que dura esto que llamamos vida.

Nun prestosu cuentu tituláu *Salvación de Yayá*, l'arxentín Marcu Denevi cuenta que los grupos de muyeres y homes actúen como exércitos: son cómplices ente sigu cuando tán solos, ensin interferencies del otru sexu; alléguese a la batalla, enfréntense na llende denominada amor y, de la que vuelven a los cuarteles (al so grupu), fabulen, farolien sobre manera y mienten sobre l'alcuentru bélicu; y sobre manera escuenden el dolor de les mancatures que fai l'enemigu. Daqué asemeyao a lo que les

antigües noveles morisques recreaben, esto ye, esa capacidá del espaciu fronterizu pa facer surdir la tenrura y la solidaridá ente los oponentes que —desnudos, indefensos— tán en tierra de naide, y esa voluntá, cuando caún vuelve al so territoriu, d'escaecer les debilidaes sufríes nel cuerpu a cuerpu.

El cantar tradicional, tan revelador siempre de lo que'l versu —por ser versu— caltién como ficción, entamó a lo llargo de sieglos un discursu poéticu d'esta realidá. Nos romances y cantares compartíos por homes y muyeres nel ámbitu de la fiesta o de los pocos llabores comunes, los conflictos d'amor, de familia o de relixón tratáronse con gravedá, patéticamente inclusive, de manera que'l tabú, la tresgresión y la llercia cotidiana son los pinceles colos que se componen miles de cuadros que representen una sola escena: la fragilidad humana. Sicasí, el repertoriu lliterariu oral usáu y tresmitíu secularmente por colectivos femeninos o masculinos presenta otros colores.

El llavar na fonte o en ríu, la cordura, la fila o —sobre manera nel Sur— la rocada en portal al frescu de les tardiquines del branu, foron espacios adscritos por derechu a la comunicación ente muyeres. En talos ámbitos xorreció un cancioneru tradicional fundamente sarcásticu, empobináu a despreciar al home, a ridiculizalu ensin piedá, y en definitiva a axuntar al grupu pela vía de l'amosanza de la so superioridá moral sobre l'enemigu. Proverbiales resulten, de tala miente, los numerosos romances que tienen al cornudu como protagonista, monigote más que personaxe, y en cualquier caso posesor d'una inorancia infame, d'una ceguera llamentable, que nun-y dexa siquiera achisbar les traces de llibertá coles que se desenvuelve la esposa. Nin énte les evidencies más llamaderes, por exemplu, reconoz la so condición penosa'l maríu del romance de *La adúltera del cebollero*: el trebeyar clandestín de la muyer con un vendedor de cebollinos acaba col nacimientu d'un neñu mui asemeyáu al so padre biolóxicu; énte'l recién nació, l'esposu amuesa «alegría y contento, / creyendo que era su hijo / y era del cebollinero», y dispón lo necesario pa celebrar el bautizu, too ello énte la risión ensin reparos de les transmisores.

Pela so parte, el mundu tradicional masculín, posesor d'un repertoriu adscritu a llabores colectivos agrícolas o pesqueros, xeneró infinidá

de coples nes que la misoxinia más doliosa anda a los sos deleres. Nesta provincia, ensin dir más lloñe, pueden entá recoyese vivos y coleando los *cantos de saloma* qu'hasta va nada sirvieron a los almadraberos p'acompañar el ritmu de los remos dende la oriella hasta'l llaberintu de redes onde aguardaben presos los atunes. Primero de llegar a esa otra llende bélica, los remeros desgranaben un sinfín de cantarinos incisivos, falanciosos y faltones, toos cola muyer como blancu de puyes. La lliteratura anti-femenina medieval, los versos crueles de Quevedo, tou esi discursu clásicu persabíu, allargó'l so filu al traviés de la oralidá pa fornir al tradicional exércitu masculín de les armes del versu. Un versu, equí, complaciente cola escatoloxía, nada sutil, de nengún mou disimuláu. Los *cantos de saloma* tán recoyíos y rexistraos, tenemos constancia los folcloristes d'ellos porque, siguiendo'l conseyu del maestru Machado, de la tradición oral hai que lo rescatar too, lo guapo, pero tamién lo feo. Lo impronunciable.

### III. SANTES Y SALVAXES

Ye quexa habitual ente maxistraos y xuristes que quiciabes la mayor estorbisa cola que tropieza la Llei Integral contra la Violencia de Xéneru son ciertos vezos sociales que tovía faen esperar de les muyeres l'acomodación a estereotipos tradicionalmente consolidaos (Montalbán, 2005). Conductes necies qu'ensin dulda torguen la reivindicación de situaciones rellacionaes cola autonomía, cola llibertá d'escoyeta, col derechu a la vida pública, ya inclusive cola desobediencia, adscrites al ideariu feminista básicu y en claru conflictu colos valores de sumisión o reclusión instalaos nesos estereotipos.

La documentación escomanao que, dende va pelo menos ocho siglos, informa sobre la xestación y la tresmisión de los arquetipos femeninos básicos na cultura popular nun dexa llugar a la dulda: la lliteratura oral, los ritos y práctiques folclóriques, la iconografía, y los usos tradicionales polo xeneral materialicen unos modelos de muyer que —seyamos o non conscientes— tán grabaos na nuesa memoria de manera imborrable. En cuantes que tamos fechos en bona parte de memoria colectiva y secular, actuaos non poques vegaes emburriaos por esos modelos y rellacionámonos

conforme a ellos cada vegada que l'escaecimientu del equí y del agora gana la partida.

Quiciabes ún de los arquetipos más nocivos pa l'auténtica comprensión social de la igualdá de xéneros seya'l de la Virxe. La so figura apaez na cultura popular hispánica con seducción desmiedada nos postreros siglos de la Edá Media, y conviértese bien llueu n'iconu central de la religiosidá d'a pie, la de toos, moviéndose a los sos deleres nuna multiplicidá d'imáxenes, d'oxetos y de ritos. Les muyeres tuvimos nella una referencia inalcanzable, frustrante polo tanto, y en consecuencia perversa. Como paradigma, representa perbién la vinculación de la perfección femenina al inmovilismu, dexando en manes del arquetipu masculín (el so fíu) la exemplaridá d'una vida itinerante y d'unes habilidaes públiques de les que se priva ella voluntariamente. La Virxe, como la madre de Buda, la madre de Confucio o la madre de munchos antiguos héroes caballerescos, concibe al fíu ensin intervención nenguna de varón, pare ensin dolor y dedica la so vida anónima a la nutrición y protección del fíu. Configúrase asina como muyer na que la virtú ta indisolublemente unida a la negación del sexu, lo que lleva a una identificación dafechu ente lo femenino y la castidá

Na oriella opuesta de la muyer santa ta la muyer salvaxe. Investida de soledá y d'aisllamientu, habitante d'un espaciu non civilizáu, y ayena a les más mínimes riegles de socialización, la muyer salvaxe apaez na cultura popular, primero de too, como peligru. Los sos antecedentes más definíos son les antigües serenes. Nelles axúntense dos o tres traces esenciales: un espaciu desconocíu y escondíu (el fondu de la mar) nel que puede quedar atrapáu pa siempre'l navegante, una seducción irracional de tintes demoníacos y una fisioloxía híbrida (metá pexe metá muyer) que, más que contra natura, xuega contra cualquier posibilidá d'aceptación social.

Más allá de la so condición mitolóxica, les serenes y los sos conxéneres foron representando al traviés de los siglos un modelu de muyer inaceptable, y sobre manera encarnaron l'amenaza d'un castigu implacable pa toes aquellos mortales qu'osaren esviase del rol tradicional asignáu pola so condición femenina. El folclor abonda en muyeres nes que la so desobediencia se corporeíza nuna fisioloxía escomanada o, seya que non, vertida a la masculinidá más xabaz. Sofitando'l conseyu quevedescu de que l'home

tien d'escoyer muyer pequeña como esposa («porque del mal lo menos»), la Xiganta Andandona, importada poles noveles de caballerías del folclor européu, ufierta una semeya esacta del arquetipu: «Tenía todos los cabellos blancos y tan crespos, que no los podía peinar; era muy fea de rostro, que no semejaba sino diablo. Su grandeza era demasiada, y su ligereza. No había caballo, por bravo que fuese, ni otra bestia cualquiera en que no cabalgase, y las amansaba. Tiraba con arco y con dardos tan recio y cierto, que mataba muchos osos y leones y puercos, y de las pieles de ellos andaba vestida. Todo lo más del tiempo albergaba en aquellas montañas por cazar las bestias fieras. Era muy enemiga de los cristianos y hacíales mucho mal». Igual qu'ella, les serranes fees y cervunes de les que fuxía l'Arcipreste de Hita, o les bandoleres irredentes que —tal que circuló en lleendes de la nuesa postrer Posguerra— formaben parte del Maquis, llevaben armes y dedicábense a la caza (d'hommes o d'animales) menos caritabile.

Afalándoles —y alvirtiendo a les demás del escalabru— tuvo siempre Lilith, la nocherniega, que pa la tradición hebrea surdió al empar qu'Adán, y que foi refugada pal so plan de creación por un Dios que la sustituyó darréu por Eva, más acionada a les dependencias por depender ella mesma d'una costiella. Pero inclusive a Eva nun tendríamos d'imaxinala colos trazos que la asignaron Durero o El Bosco, porque'l so pecáu, la so tresgresión y el so arrenunciu a la familia únviennos a lo femenino salvaxe, y non a esa muyer blandia de pelo dorao que la llesia —por convertila en madre— quixo presentar.

Santes y salvaxes. Lo divino y lo demoníaco. Inoro tovía cuálú d'estos dos corsés torgó más la consideranza de les muyeres como seres humanos, cuálú contribuyó más a la guerra cruenta que, contra los homes y ente nosotres mesmes, seguimos calteniendo.

#### IV. LOS OFICIOS DE LA VIRXE

Definitivamente la Virxe María nun ta colos tiempos. Una simple güeyada al cancioneru popular de Navidá dexa ver qu'a Ella nun-y da más les cuotes y los recursos d'empoderamientu que l'alministración pública pon al serviciu de les muyeres pa llograr una igualdá llaboral. Y ye que la

cultura popular, pudiendo ser subversiva y tresformadora, ye al empar fon-  
damente involucionista y conservadora, y avanza al respective de la cultu-  
ra oficial nuna proporción asemeyada a la que na so competencia alloñaba  
a la tortuga (aquella) de la llebre (esta).

Inmovilizada na so configuración medieval —que la fixo divina ya in-  
vencible frente a Giocondes, Afrodites y demás frívoles renacentistes—  
María sigue dedicándose a los llabores de madre y esposa, blindada nun  
ámbitu del llar del qu'apenes sal si nun ye pa dir a misa o de visita a casa de  
dalgún familiar. Coriamos asina con alegría nes axuntances navidiegues  
de tola península *Una pandereta suena*, cantar que recueye'l momentu  
en que María, pasáu'l tiempu protocolariu dende'l partu de Xesús, va «a  
misa de parida al Templo de Salomón», cumpliendo d'esa miente col ri-  
tual xudíu que nos vezos españoles allargóse hasta entráu'l sieglu xx y que  
como señal de purificación apaez nos vieyos romances del Cid: «Salió a  
misa de parida / a San Isidro de León / la noble Jimena Gómez / mujer del  
Cid Campeador...». Amás d'esta sacra y xustificada ausencia del so llar, la  
otra salida de la Virxe ye a la casa de la so prima Santa Isabel, embarazada  
entós, que'l so frutu entá non nació recibe asina a la so tía nel romance de  
*La visitación*: «y San Juan Bautista / que en su vientre estaba / se hincó de  
rodillas / y a Dios adoraba».

Faciendo casu omisu al repartu de xeres, mentanto que San Xosé de-  
dica les venticuatro hores a la carpintería, María, ente otres coses, llava,  
tiende, cues y fai el pan. Un grupu de delicaos y entrañables romances  
recueye les habilidaes de la Virxe pa protexer al fíu del fríu d'avientu cola  
ropa afayadizo: «La Virgen vestía al niño, / y le ponía el culerito... / La  
Virgen vestía al niño / y le ponía los pañales... / ... y le ponía la ombli-  
guera /... la empapadera, la camisa, la mantilla, el faldellín, el jubón, el  
saquito, el gorrete...». Sicasí, anecien siempre estes balaes na probeza de  
la Madre, quien, al ponese a facer la canastriya, apenes tien lo necesario  
nel so cordureru: «La Virgen no tiene aguja / ni hilo para coser / ni  
dedal para su dedo, / se lo dice a San José... / De la pluma de un jilguero  
/ hizo San José la aguja / y de copitos de nieve / el hilo pa la costura, /  
cogió una bellota, / le quitó el sombrero / y un dedal precioso / le puso  
en su dedo».

Eternizada —y entronizada— como muyer probe y facendera, María baxa cada navidá hasta'l ríu p'abogadar («La Virgen bajó al arroyo / a lavar las camisitas / y estándolas restregando / se apareció Santa Rita») y tien llimpia la so humilde vivienda: «Sacudió y barrió el portal / la purísima doncella, / sacudió y barrió el portal / y los ángeles con ella». D'otres muyeres, por tanto, namás la distancia la so capacidá pa facer milagros o profetizar, magar que quiciabes nin eso, yá que cuántes vegaes oyeríamos diciendo «faigo milagros, trabayo na cai y llevo la casa...», presunción enforma fata, al mio paecer, si nesi milagru nun somos quien a convocar ánxeles auxiliares.

La Virxe, en fin, sigue ende, teniendo cada avientu por una familia perfectamente estructurada y faciéndonos duldar de ciertos derechos. «¡Val dios! —dirán dalgunos— ¡non toes alloquecieron!».

## V. LA ESPOSA, MUERTA Y FRITA

«El Tío Gurrumino / mató a su mujer, / la llevó a la plaza, / la puso a vender, / la gente pasaba / y olía a tocino / y era la mujer / del Tío Gurrumino». Esta retafila infantil bien popular vive dende va sieglos nos xuegos de millones de niños. Recoíy abondes versiones d'España y América que, con pequeñas variantes, recreen la mesma escena estremecedora. Asina, en Cádiz, el *Tío Gurrumino* ye dacuando *Don Chiripito* y lo qu'arreciende nel mercáu ye la «carne tostao» de la muyer, fecha antes cachinos y puesta en cazu; nel País Vascu ye *Antonio Carolina* quien «mató a su mujer / la metió en un saco / y la llevó a moler», ensin que'l molineru acabara de creese qu'aquello fore fariña; en Madrid, *Don Federico* «mata a su mujer, / la hace picadillo / y la pone a recocer»; n'Arxentina y Chile al peculiar corón llámen-y *Guatón Colorao*: más aficionáu a la casquería qu'al despiece, d'esti dizse que «mató a su mujer / con un cuchillito de punta de alfiler» y que nel so pregón vociaba «¡Vendo tripitas de mala mujer!».

Más explícitos son los cantares que, entonaos polos adultos, recreen la mesma escena. Nes *zambombas* de Castiella, Estremadura, Portugal y Andalucía (Fraile Gil, 2016) entónase con frecuencia l'antiguu romance d'*Albaniña*, Né, la esposa aprovecha l'ausencia del home pa gociar con

un amante ocasional na so propia cama. El regresu inesperáu del maríu pon a la muyer na coxuntura de tener que responder a ciertas inquisiciones («¿De quién ye esi sombreru?», «¿de quién ye esi caballu?», «¿de quién ye esa chaqueta...?»); finalmente, a la muyer nun-y queda otru remedi u que reconocer l'adulteriu y aceptar, arriendes d'ello, el «axusticiamiento» de manes del home. Albaniña muere por mor de los disparos del maríu ofendíu, a la Reina del romance de *Landarico* (tamién adúltera) y a la protagonista d'otru venerable romance d'infidelidá, el de *Bernal Francés*, córten-y la cabeza; a lo último a la esposa promiscua de la vieya balada de *Los presagios del labrador* l'home estázala, en delles versiones fai lo mesmo col amante y en tolos casos apregona nel mercáu la venta de la carne de los traidores, esplicándonos asina les poderoses razones del crime del *Tío Gurrumino*.

Vien too esto a rellacionase cola quexa más habitual a la hora de valorar la insuficiente eficacia de la Llei Integral contra la Violencia de Xéneru. La torga más grande nun ta na xusticia —dicen estos—, sinón na moral social, ello ye, na «zona humana» del asuntu, nel día a día de les rellaciones familiares o llaborales, na educación que, de fechu, se practica nes escuelas, y en definitiva nos códigos qu'empobinen les nuses conductes esenciales y la nuesa comunicación. Mentanto que la llei avanza nel so deber de plantegar utopíes (conductes deseables), la moral social (muncho más atrás que la llei) persiste en manifestaciones indeseables y amuése —como la llebre del cuentu— perezosa por algamar metes obligaes. Al marxe de la nueva ideoloxía, los nuses cuerpos espresen esos estereotipos morales que funden el so raigañu na nuesa memoria cultural y aduéñense de los nuses xestos, recia ya inconscientemente sexistes, magar de los nuses esfuercios intelectuales por evitalos.

L'uxoricidiu (presente nel nusu Códigu Penal hasta 1963 como «privilexu del maríu matador» nel qu'esti quedaba quitu de pena si causaba mancadures a la esposa y únicamente ameritaba estierru si daba muerte «nel intre a l'adúltera») sigue siendo una práctica asimilada como más o menos llexítima por bona parte de la sociedá, que basó parte de la so moral nella, y qu'axuntó a lo llargo de los siglos una serie de conductes necies que-y son propies. Na médula d'esta situación, apréciase un conflictu ente

la llamada «cultura del honor» y la liberación de la mujer (Pérez, Páez y Navarro, 1997).

¿Qué ye la cultura del honor? ¿Sobre qué presupuestos se tien? ¿Con qué pallabres y xestos s'espresa? Básicamente, cuasi podría identificarse «cultura del honor» con «cultura popular» (o pelo menos incluir aquella nel global d'esta), dende'l momentu en qu'entrambes s'acoplen na so función de cohesión del grupu, de caltenimientu y reforciamientu continuu d'unos elementos que lluchen por evitar la individualidá, la llibertá, y, por tanto, la desestructuración del colectivivu. Como les abeyes, esforciámonos por caltener el nuesu ecosistema.

## VI. AMES DE CRÍA

«Bajan de los montes o vienen a lo largo de nuestros ríos para darnos la primera lección de Historia de España y poner en nuestra carne el sello áspero de la divisa ibérica: solo estás y solo vivirás». Con estes pallabres facía referencia Lorca a les ames de cría o ames de lleche, eses muyeres que dende'l sieglu XVI, primero nes cases aristocrátiques y más tarde nes de la mediana burguesía, nutrieron cola so lleche rural a los recién nacíos urbanos, fíos privilexaos de madres qu'algamaron el lluxu de nun dar de mamar evitando asina perder la figura (Fraile Gil, 1999; Gómez Magdaleno, 2015).

Nun yeren ames cualquiera. Les families riques buscaben nes ames de cría la salú y la vitalidá que la vida d'oropel nun podía ufrir a los neños. Baxo l'asesoramientu de médicos y cures rurales, al ama de cría escoyíenla poles sos cualidaes morales y físiques. Documentos del sieglu XIX espuestos nel Museo de las Amas de Cría de Selaya (Cantabria) falen de que la muyer qu'había allechar al neñu ricu tenía de ser «de temperamento sanguíneo, constitución vigorosa, estatura mediana, carnes consistentes y falta de todo predominio bilioso, nervioso y uterino»; y tocántenes al intelectu y la ética amiesten lo imprescindible que resulta «una conducta moral intachable, no ser conocida por su carácter violento e irascible» y tar dotada «de un suficiente sentido común».

D'una bona ama de cría facíase ostentación. La familia podía llegar a pagar muncho polos sos servicios: nel Valle del Pas, por exemplu, cantera

fértil d'ames de cría nel sieglu XIX, la muyer escoyida podía recibir como pagamientu una vaquería, colo que salvaba de la fame a la so familia abondosa y a los descendientes. Siendo asina, a l'ama de cría afatábenla de mou xenerosu: texíos llamaderos y resistentes pa sayes y abundanza en pulseres, collares, pendientes y aguyes pa trabar el pañuelo de seda.

Les monedes de plata y latón que colgaban de les oreyes o del pescuezu del ama de cría los neños interpretábenles como ruxideres, de mou que, xunto cola primer lleche, d'elles recibíen la primer música, los primeros ritmos, poco venceyaos al pianu que tocaben les sos madres na alloñada sala del palacio. Y d'estes madres postices recibíen los neños los primeros cantares: «el niño rico tiene la nana de la mujer pobre... Estas nodrizas están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y burgueses» sigue rellatando Lorca, reconociendo asina la raíz primera del so cultu polo popular, igual que Manuel de Falla, qu'atribuyía a los cantares de la so ama de cría, *La Morilla* (natural de Vejer), el sustratu folclóricu de les sos composiciones.

Antes de que la grosera cultura urbana se fixera col mundu rural, les ames de lleche arriquecieron cases burgueses y palacios cola so maxa sofisticao, poniendo frenu a les precipitae imposiciones de la moda y conservando na infancia de los sos neños el misteriu y la protección que toda infancia necesita. A Ana d'Austria (1601-1666, futura reina de Francia) retrátasela cuando neña afatada con dellos amuletos, colo que'l llenzu de testimoni u de que yera una muyer rural quien la acordaba, ocupada en protexer a la neña del mal de güeyu o en que tuviera una mudanza de dientes fuerte y saludable.

Hasta pelo menos mediaos del sieglu pasáu hebo ames de cría allechando a neños ricos nes ciudaes d'España. Calladamente, agrietaron col so rumor aldeanu y los sos arumes campesinos el silenciu de los mármoles y la fediondez de los perfumes.

## VII. LORCA O'L LLINGUAXE DE LES FLORES

«Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile». Asina describía Federico García Lorca *Doña*

*Rosita la soltera*, el so postrer poema escénicu, estrenáu pola Compañía de Margarita Xirgu nel Teatru Principal Palace de Barcelona en 1935. La obra desconcertó a dalgunos, irritó a unos cuantos más y entusiasmó a munchos, a toos aquellos que nun punxeron reparu en dar la bienvenida a una pallabra teatral añada ente la traxedia y la comedia, añagada de poesía, «que movía los labios a la risa y el corazón a la pena», como acertó a dicir la crítica teatral Mari Luz Morales, quiciabes la única muyer que se dedicaba daquella a oficiu talu.

El cantu y el baille femenín —la espresión más femenina del deséu— abríen asina el pasu a un Lorca maduru y conforme consigo mesmu al reconocese poeta de la memoria, autor crisol d'una tradición frondosa que ponía esa tradición al serviciu del anovamientu cultural y de la llibertá, arrebatándola de les manes al pintoresquismu ranciu de los dramaturgos del sieglu XIX: precisamente, unos años antes, tamién en Barcelona y nel estrenu de *Mariana Pineda* (24 de xunu de 1927), Margarita Xirgu recibiere los aplausos del públicu esclamando «¡Mueran los Quintero!»

Tanto les muyeres de Doña Rosita como les de Mariana Pineda falen nel idioma de les flores, esi llinguaxe al que tendríamos d'atribuyir la so invención al Lorca más sabiu, al más sensible conocedor del folclor. Un códigu nada denotativu, sinón fonda y sensualmente suxerente y simbólicu, qu'estierra la educación llibresca y la modosidá social y convierte la oralidá poética femenina más antigua n'impulsu revolucionariu. «Mientras que mi hermana lee y relee / novelas y más novelas, / o borda en el cañamazo / rosas, pájaros y letras, / yo canto y bailo el jaleo / de jerez, con castañuelas; / el vito, el ole, el zorongo, / y ojalá siempre tuviera / ganas de cantar, señora» declama Amparo, de visita en casa de Mariana. Y la propia Mariana, allampando pola nueche col mesmu acentu con que les muyeres de les h.arches allampaben pol alba, diz: «Ya debieran las estrellas / asomarse a mi ventana / y abrirse lentos los pasos / por la calle solitaria... / ¡Y esta noche que no llega!»

La cultura popular tien, sí, un tresmisor-lexón que ye lo que —daqué banalmente— llamamos «pueblu», pero la vida llonxeva de la memoria precisa de poetas que peñeren la materia prima, qu'acarreten la pallabra dende ocasionales llamuergues a lluminosos puertos, que trasieguen

constantemente cola poesía pa qu'esta nun críe remane inservible. Eso fixo Lorca hasta onde lu dexaron.

Rosita y les sos amigos son, por sigo mesmes, namás solteres, y por tanto cuerpos deseantes d'una cama y d'un home; ye la sociedá casposa y macilenta qu'habiten la que les estigmatiza como solterones. Si nun fore asina, Rosita nun podría descifrar el llinguaxe de les flores: «Las flores tienen su lengua / para las enamoradas. / Son celos el carambuco; / desdén esquivo la dalia; / suspiros de amor el nardo, / risa la gala de Francia. / Las amarillas son odio; / el furor, las encarnadas; / las blancas son casamiento / y las azules, mortaja». Nin les sos amigos podríen suplicar a la madre-confidente (otra vegada la voz de les h.arches) una puerta a la llibertá: «Madre, llévame a los campos / con la luz de la mañana / a ver abrirse las flores / cuando se mecen las ramas».

Como Rosita, como Mariana, les vieyes y les neñes que les arro dien atesoren el secretu del deséu, estráñenlu o presiéntenlu percorriendo los sos cuerpos y *son* porque saben de la cercanía del amor y la muerte. Les primeres recen y esconxuren los maleficios qu'achisben l'amor («Bendita sea por siempre / la Santísima Trinidad, / y guarde al hombre en la sierra / y al marinero en el mar...»); les neñes traen a Mambrú hasta la so cai y ensayen, xugando, l'apenada viudez: «Por las calles de Córdoba / lo llevan a enterrar, / muy vestido de fraile / en caja de coral... / La albahaca y los claveles / sobre la caja van, / y un verderol antiguo / cantando el pío pa».

Primero que representar al «poeta del sacrificio» (como se llamó a Lorca axuntándolo nesto con Machado y Hernández), Doña Rosita la soltera y Mariana Pineda denuncién lo xigantesco del sacrificiu del poeta, l'holocaustu de la memoria, l'estermín del llinguaxe de les flores.

## VIII. CANCIONES DE LA EDÁ DE PLATA

Nel catálogu de llibros infantiles del exiliu qu'Ana Pelegrín, la so autora, tan amorosamente tituló *Pequeña memoria recobrada*, esplicase que la bayurosa actividá editorial de los exiliaos españoles del 39 en tierres americanes n'utrese esencialmente de los avances pedagóxicos vivíos n'España na Edá de Plata (1920-1936). De fechu, los llibros d'esta dómina marquen

una anovación lliteraria radical nes llectures pa neños, «representada por las canciones y el teatro de García Lorca, de Rafael Alberti, de Concha Méndez; los cuentos surrealistas de María Teresa León; los Títeres de Pinocho de Salvador Bartolozzi y Magda Donato y la serie de cuentos de Celia, el personaje de Elena Fortún».

Amás, la Edá de Plata dexa entrever lo abondosa que pudo ser —y nun llegó a ser— la recoyida de la tradición oral infantil española nunos momentos nos que'l mundu poéticu de los neños nun fora entá estrozáu polos medios de comunicación de mases y les nueves tecnoloxíes (Ruiz y Pelegrín, 2019), daqué fecho claro nos prometedores repertorios compilaos por Carlos María de Vallejo (*Los maderos de San Juan*, 1932), José Moreno Villa (*Lo que sabía mi loro*, espublizáu yá nel exiliu mexicanu de 1945) o nes *Canciones infantiles* d'Elena Fortún y María Rodrigo (1934).

El cancioneru de Fortún y Rodrigo recueye una trentena llarga de romances y cantares atentamente oyíos y anotaos con procuru poles recopiladores xunto al corru, como fai constar Fortún nel entamu:

María Rodrigo, que os encontró jugando al corro en Recoletos frente a la Iglesia de San Pascual, en los días de su niñez, y desde aquel instante cuidó maternalmente de vosotras, no permitiendo a sus compañeras perder el ritmo o desentonar... Al mismo tiempo que yo os cantaba en el Jardín Botánico de Madrid y en las plazas de Oriente y Santa Ana, sin perdonar a las chicas ni un solo verso.

Sicasí, como correspuende a la sensibilidá y a la esquisita cultura de los autores, el repertoriu nun ye namás un exerciciu personal de señardá. El pasu de Fortún y Rodrigo pela *Institución Libre de Enseñanza*, la so actitú krausista y llibertaria énte la cuestión pedagóxica, añaga tol repertoriu, que s'amuesa —como los sos parientes xeneracionales— como un oxetu d'enseñanza-deprendimientu, un camín artísticu ya imaxinativu pa vacunar los guah.es contra l'escaecimientu ofreciéndo-yos una bona dosis de la so memoria cultural, dende la incuestionable premisa de que la felicitá y la integridá del futuru adultu dependen en bona parte de que seya quien a reconocese nuna memoria colectiva: la de so.

La colecció ofrez una clasificación mui particular que fala del interés de los recopiladores non solo por dexar testimoni u del testu infantil,

sinón tamién por analizalu, por apreciar los distintos niveles de *tradicionalización* qu'esti repertoriu rexistra y, a la fin, por determinar les coordenaes singulares nes que que s'alluga'l cancioneru de los neños. Llueu de los apartaos de «Romances y romancillos de los siglos XVI y XVII » y «Romances de ciego», axunten alrededor del títulu de «Viejas canciones» versiones de *Quisiera ser tan alta*, *Arroyo claro* o *El patio de mi casa*. Revelando un especial esfuerciu por determinar l'orixe de los testos, nel apartáu de «Canciones adaptadas del francés» inxerten *Mambrú* y *Santa Catalina*. Hai, d'igual mente, un interés por fixar l'antigüedá de los testos, los niveles de la tradición: nel apartáu de «Siglos XVII y XIX » inxerten *Las hijas de Merino* o *El vestido nuevo*. Tres la catalogación, pues, llate un análisis o, pelo menos, una intuición —que nun dexa de sorprendenos en feches tan tempranes— que reconoz el repertoriu infantil como singular énte otros ámbitos de la tradición oral y, nesi sen, integra fórmules bien distintas: romances, cantaes, retafiles y hasta invocaciones («¡Que llueva, que llueva!»).

La voluntá de los versos recoyíos por Elena Fortún y de la música anotada por María Rodrigo ye explícita: quieren ufrir a los neños la verdá. Respinguen les sos pallabres sobre ello porque anticipen, ensin sabelo, la falsificación de la tradición oral infantil que, mui poco dempués, vendría sobre los guah.es de la dictadura:

Es esta una puertecilla estrecha por la que, si vosotros no hacéis entrar reverentes lo más delicado e ingenuo del alma española, entrará el último tango o la canción de un borracho, porque el niño sacia sus anhelos siempre, y si no le dan agua clara de manantial, beberá en los charcos cuando le llegue la hora de la sed.

Esllumáu énte «el descubrimientu d'una nueva pedagogía», el cancioneru espárdese, al traviés de los guapos y oníricos dibuxos de Gori Muñoz, d'esa comprendoria global del imaxinariu pola que toos apostaron na Edá de Plata: el deprendimientu de la música axuntada a la pallabra del versu, el de la pallabra axuntada a la imaxe, el de la imaxe axuntada a la música. L'esfuerciu integrador —cunten les autores— tuvo un especial sofitu per parte d'otru home clave de la época, Eduardo Torner, musicólogo, folklorista, krausista, autor (nel exiliu) d'*El folklore en la escuela* (1946),

un llibru que necesitaríamos muncho los neños españoles de les décadas vinientes.

Acabó la Edá de Plata y delles xeneraciones quedemos ensin saber la verdá d'estos cantares, que llevaben nel megollu nada menos que l'alcordanza de toos:

Que estas canciones sirvan para haceros recordar las que habéis olvidado, o modificar las que sabéis mal, y para enseñaros aquellas que no habéis aprendido todavía, pero que las lleváis en el corazón, como llevan los pájaros, que aún están en el nido, los trinos de todos los de su especie.

## IX. LA PÁJARA PINTA

Los bordaos tradicionales de La Sierra de Francia (Salamanca) contienen una complexa simboloxía que, más allá de la so comprensión racional, fai referencia a deseos, creencies y sentimientos esenciales. Ente pexes, águiles, lleones, árboles, claveles y tulipanes, apaez con frecuencia representáu'l palombu, paxarina o *pollita*, iconografía ancestral de la soledá femenina, representación eterna de la muyer soltera. Cola so cabeza arguta, el palombu vencéyase a la mocedá y a la busca del amor, la so cabeza torcida delata namoramientu.

Nel repertoriu poético-musical de la tradición hispánica esta iconografía tien les sos equivalencies en cantares y retafiles que, llueu de siglos de pervivencia na tresmisión adulta, documéntense nel xuegu infantil dende'l sieglu XIX (Ruiz, 2021b). *La pájara pinta*, por casu, cantaríenla hasta cansar los neños españoles de va más de cien años, pues la memoria de los que veneraron la cultura oral daquella encargáronse de dexar testimoniu. D'esta miente, Federico García Lorca facía suspirar asina a Doña Rosita (la soltera) nos sos *Títeres de Cachiporra*: «Estaba una pájara pinta / sentadita en el verde limón, / con el pico movía la hoja, / con la cola movía la flor. / ¡Ay! ¡Ay! ¿Cuándo veré mi amor?». En cata del anovamientu teatral qu'imponíen les vanguardies artístiques, per esos años Alberti componía *La pájara pinta*, «un libro de ópera bufobailable» que, con música d'Oscar Esplá, ponía n'escena el ritmu, la xestualidá y la plástica de la

canción infantil. Alejandro Casona, igualmente sedució pola palombina namorada, bautizaba la so pequeña compañía de teatru escolar col nome de *La pájara pinta*... Yera l'año de 1928.

Col pasu del tiempu, el cantar de *La pájara pinta* recluyóse nel corru, espaciu d'intimidá de les neñes, rueda na que les futures muyeres foron esbillando los sos deseos y medranes primordiales. Nel corru, el cantarín reinvéntase nuna escenificación del cortexu y de la escoyeta de moza: les neñes, de la mano, arrodien a la qu'ocupa'l centru de la rueda que, enclizada, oi cómo lu canten «Estaba la pájara pinta / sentadita en hoja de verde limón, / con el pico picaba la hoja, / con la hoja picaba la flor»; la neña páxara entós llevántase y entona coles otres, acompañándose de xestos «¿Dónde está mi querer? / Me arrodillo al pie de mi amante, / dame una mano, dame la otra, / dame un besito para mi boca»; y el corru para pa completar el ritual y dexar escoyer a la nueva soltera, «Daré la media vuelta, / daré la vuelta entera, / daré un pasito atrás / y te haré una reverencia. / Pero no, pero no, pero no, / que me da mucha vergüenza, / pero sí, pero sí, pero sí, / porque yo te quiero a ti».

Como *La pájara pinta*, otros cantares de la tradición infantil confiscaron el símbolu de la soltería femenina n'aves solitaires. Sonó igualmente en corros y combes la enigmática *Tórtola herida* que, lloñe de la felicidad algamada pola paxarina al consiguir l'amor, caltién la cabeza torcida y el corazón contrariáu: «Mi abuela tenía un peral / cargado de peras finas / y en la ramita más alta / cantaba una tortolita, / por el ala echaba sangre / y por el pico decía: / malhaya de las mujeres / que de los hombres se fían».

## X. MARTIRIU Y BURLLA DE SANTA CATALINA

Murillo pintóla nos sos desposorios místicos, acompañada de parte de la sagrada familia y d'ánxeles que se disponíen a coronala y a xubila al cielu. Caravaggio pintóla en soledá, afatada como princesa, mirando —cuasi desafiando— al espectador, arguyosa y serena xunto a los sos atributos: la rueda de cuchiellos, la espada y la palma.

Ente los sieglos III y IV vivió quien llegaría a ser Santa Catalina d'Alexandría que, nacida dientro d'una familia pagana, hebo de padecer martiriu

pola so voluntá de convertise al cristianismu. Cuenta la lleenda que'l padre de Catalina, irritáu polos enguedeyos espirituales de la fía, mandó construir una rueda de cuchiellos pa martirizala y que, al contactu del cuerpu de Catalina cola rueda, esta rompió de la que baxaba del cielu un ánxel que, palma en mano, coronó a la santa y ascendióla con él al éter.

La naturaleza perversa del so proxenitor y l'ascensión de Catalina acompañada del ánxel quedaron prendies na cultura popular, como queden nes gotes de la rosada sobre la tierra los finísimos filos de les almes de los inocentes que xuben al cielu. Procedente d'una antigua balada francesa, el romance de *Santa Catalina* recordó asina a lo llargo de sieglos l'episodiu: «En Galicia hay una niña / que Catalina se llama, / su padre era un perro moro, / su madre una renegada. / Todos los días de fiesta / su padre la castigaba / porque no quería hacer lo que su padre mandaba. / Le mandó a hacer una rueda / de cuchillos y navajas, / la rueda ya estaba hecha, / Catalina arrodillada. / Y bajó un ángel del cielo / con su corona y su palma. / —Sube, sube, Catalina, / que Dios del cielo te llama. / —¿Qué me querrá Dios del cielo, / que tan deprisa me llama? / —Que te vayas a la gloria / que ya la tienes ganada».

Pero más fortuna tovía —y más diversa— tuvo la lleenda nel cancioneru tradicional infantil (Ruiz, 2016). Afechu'l romance al xuegu de corru pelo menos dende'l sieglu XIX, nel centru de l'ancestral rueda máxica atopó la santa una perenne resurrección. Creo que poques neñes d'España y Portugal dexaren de cantar versos como estos: «En la baranda del cielo / hay una dama sentada / vestida de azul y blanco / que Catalina se llama...». Versos nos que la oralidá infantil dexó aparte la escena delicada del martiriu paternu, optando namás pola presencia tibia del ánxel que, nel corru, encarnen les neñes que manden a la qu'ocupa'l centru y fai de santa: «Levántate, Catalina, / que Jesucristo te llama...».

Pero arriendes d'ello, El cantar de corru tuvo otres tresformaciones poderoses, allongaes de la inocencia ramplona que dalgunos quieren asignar a los neños. Como retafila burlesca documenté ente los neños de Cádiz esti testu, nel que se recupera la criminalidá del proxenitor pa plantegar la vengación: «Santa Catalina, / hija de un rey moro, / que mató a su padre / con un cuchillo de oro. / No era de oro / ni era de plata, / era un cuchillito / de pelar patatas».

Recuperada pola voz infantil la naturaleza sangrina de la lleenda, la intelixencia emocional y la desvergüenza de los neños lleva el romance a territorios de la risión. Llendes estremes de la burla nes *Catalinas* de Méxicu (Díaz Roig y Miaja, 1979), cantaes cola irreverencia y la frescura con qu'aquel país siempre recibió la sobria tradición española: «La santa Catalina / piripín, piripín, pon, pon / era hija de un rey. / Su padre era pagano / piripín, piripín, pon, pon / pero su madre no. / Un día que estaba orando / su papi la cachó. / —¿Qué haces, Catalina, / en esa posición? / —Le rezo a Dios mi padre, / que no conoces tú. / Sacó el rey su pistola / tres tiros le metió. / Los ángeles del cielo / bailaron rockanroll / de ver a Catalina / al lado del Señor. / Los diablos del infierno / se echaron un danzón / al ver al rey su padre / junto al diablo mayor».

#### XI. ¿POR QUÉ LA LLAMEN CAPIELLINA CUANDO QUIEREN DECIR SEXU?

Velázquez taba desesperáu, yera imposible que la infanta Margarita tuviera quieta un momentu mientras posaba pal cuadro. Dizse qu'al Pintor de la Corte nun se-y reveló meyor idea que contar un cuentu a la neña (d'unos siete años daquela) y ye probable que'l cuentu fore'l de Capiellina Colorada y que'l mastín qu'apaez a la manderecha de Las Meninas encarnare, naquel contestu, al Llobu, pasando'l narrador per alto «la belleza sin vanidad, la fortaleza sin soberbia y la valentía sin ferocidad» con que lu retrató finalmente.

Nada d'esto ye improbable. Pel sieglu XVII *Capiellina Colorada* andaba yá pela tradición oral europea, magar que nun foi hasta 1697 cuando la versión impresa de Charles Perrault concedió al cuentu *categoría lliteraria* y afaló la enorme popularidá que llogró. La *Capiellina* de Perrault dibuxa a una protagonista estremadamente inocente, non encamentada pola madre de los peligros de la viesca; cuéntase ellí que la neña, en llegando a casa de la güela, enfótase nes pallabres del llobu antroxáu y, obediente, «desvítese y métese na cama»; les pallabras postreres del cuentu son: «Y diciendo estes pallabres (pa comete meyor), esti llobu malu abalanzóse sobre Capiellina Colorada y comióla».

En 1815 los hermanos Grimm espublizaron una versión fundamente modificada que, incardinando'l cuentu nuna nueva tradición oral, ye la

que se foi imponiendo hasta güei. Esta *Capiellina* ye tresgresora (desobedez los encamientos de la madre), a pesar d'eso va salvase, yá que la milagrosa irrupción del cazador na escena final dexa que la neña y la güela salgan del vientre del llobu y qu'esti, col cuerpu enllenu de piedres, acabe la so vida no fondero del ríu.

Quixeron d'esta miente los Grimm tranquilizar a les neñes desobedientes que nun faen casu a los consejos maternos y, con ello, menguaron muncho la mestura esplosiva de «terror, maxa, obsesión pol sexu, muerte, incestu, violación, pedofilia, canibalismu, voyerismu y fetichismu» de la tradición más antigua, según nos cuenta l'escritor Gabriel Janer Manila (2009), confeso coleccionista de *Capiellines*, de la de la qu'acumula cuasi dos mil versiones na so biblioteca.

Los Grimm —y, con ellos, tol folclorismu del sieglu XIX— entendieron asina'l so llabor de rescate y espardimientu de la lliteratura tradicional: como una xera de depuración, estilización y llima d'impureces y, darréu d'ello, llabor de perfil dirixista y manipulieru, yá que furta al neñu oyente'l verdaderu conflictu y anula en bona midida la utilidá del cuentu. «Nos guste o no, los niños necesitan el conflictu, enfrenstase a la verdad, para ser capaces, ya adultos, de reconocerla», argumenta al respective Antonio Rodríguez Almodóvar.

Como nel sieglu XIX, la manipulación del folclor tuvo momentos intensos. Entendió como ferramienta pedagóxica por sistemas totalitarios (d'esquierda y de derecha), el folclor —oxetu estrechamente venceyáu a los nacionalismos y otros *ismos*, nun lo escaecer— valió pa empobinar conductes, torgar derechos, velar realidaes, encadenar llibertaes y proclamar pecados. Güei, esi afán de controlar el testu folclóricu ta, por exemplu, nes munches voces (con frecuencia institucionalizaes) que conderguen los cuentos de fades por tresmitir arquetipos sexistes o ser enforma dramáticos pa los neños (Cerrillo, 2017). Como los Grimm, nun quieren reconocer la esistencia verdaderamente feroz del llobu, y —empeorando a los Grimm— tampoco nun quieren almitir la posibilidá d'un príncipe azul. Yá nun hai, entós, nin suños nin veles.

Namás cinco años depués de que la retrataren en *Las Meninas*, la infanta Margarita foi obligada pol padre, Felipe IV, a casar col emperador

Lleopoldo I, venti años mayor qu'ella. A los 22 años, Margarita Teresa d'Austria morrió por sobrepantu del quartu fiu. ¿Qué versión de *Capiellina Colorada*-y contó Velázquez?

## XII. EL PRÍNCIPE DURMIENTE

Ye un cuentu tradicional, igual que *La Cenicienta*, *Capiellina Colorada*, *Hansel y Gretel* y toos aquellos pescaos na mar de la oralidá polos hermanos Grimm y los demás del garapiellu románticu, clisáu pola sobrevivencia milagrosa de los rellatos folclóricos. Más concretamente, *El príncipe durmiente* (o *El bellu durmiente*) ye un contracuentu, daqué habitual nel repertoriu de les narraciones tradicionales, como desplica mui bien Ernesto Rodríguez Abad (2018). Cuenta la fábula que güei conocemos toos de *La Bella Durmiente*, pero voltiando los roles: equí ye l'home —sometíu a un malváu rei— que queda sumíu nun sueñu perllargu a la espera de qu'una muyer decidida y valiente vaya esconsoñalu y a volvelu a la vida y al amor. N'España, *El príncipe durmiente* foi rescatáu por Machado y Álvarez a lo cabero del sieglu XIX y, yá a finales del s. XX, volvió Antonio Rodríguez Almodóvar a poner l'atención sobre él inxertándolu nos sos *Cuentos de la media lunita* (1987). Sicasí, la fortuna foi contra él, nun tuvo bona acoyida ente'l gran públicu y, ensin que cuasi naide lo notara, cayó nel escaecimientu. Quiciabes seyan los tiempos, estos tiempos (*¡O tempora, o mores!*).

De magar los estaos decimonónicos apreciaren —con total agudeza— nel folclor una ferramienta pa definir nacionalismos y representar ideoloxías, los totalitarismos políticos foron, ún tres d'otru, desangrando la tradición: en cada momentu, el Poder escoyía aquel cachu de la cultura popular que convenía pa la cohesión de los grupos humanos baxo les premises correspondientes y refugaba, censuraba o a cencielles torgaba esplícitamente aquel otro cachu que pudiera contribuir a esviar conductes, a reflexonar de mou críticu o a poner en dulda les propies premises.

El nuesu país tuvo'l meyor exemplu d'esto nel llabor depurador del folclor fechu pola Sección Femenina (1934-1977) al traviés del so control de los llibros escolares y de la manipulación memorizada de la educación

infantil. L'órganu de Falanxe dirixíu pola *Hermanísima* fixo del cancioneru tradicional infantil un asuntu namás que de neñes, daqué pa lo que s'encontó firmemente nel estermín de la coeducación y que dexó fuera del cantar socializador —y del gociu de la poesía— a tolos homes nacíos, más o menos, dende l'añu 1930 (Gómez Cuesta, 2009). Apartamientu talu del xuegu y de la comunicación dio nun país d'homes silenciosos, d'inxeniu apagáu y, sobre manera, d'una vergoña perenne ya irremediable énte les emociones. Naturalmente, el repertoriu tradicional de cuentos y cantares usáu poles neñes sufrió una llimpieza fonda: trataron de desanicar de la memoria dellos temes «no apropiados para los limpios labios» de les futures muyeres (referentes al incestu, l'adulteriu o la homosexualidá, por exemplu), alteriaron otros esviando les sos fábulas dende les insinuaciones pecaminoses que podíen contener pa sentíos más cristianos y exemplares y, en fin, emponderando otros munchos que creyíen emblemáticos de lo qu'una muyer, pasando un tiempu, había llegar a ser.

En llabor talu tuvieron implicaos tanto *La Bella Durmiente* como'l so contracuentu, *El bellu durmiente*. A ella, por trabayadora, humilde y obediente, salváronla de la quema *quixotesca* de cuentos vedaos y fixéronla la heroína solemne del martiroloxu femenín. A él, por permitise'l mesmu derechu al suañu, la fragilidad y la paciencia que'l concedíu a les muyeres, borráronlu d'un golpe de la memoria.

Pero resultó que, tres el nacionalcatolicismu de la Sección Femenina y tres la muerte del que tovía vergoñosamente dalgunos «*patriotes*» veneren, otru ismu vieno a empeorar les coses. El feminismu de les últimes décadas —pelo menos ciertu feminismu— siguió desangrando la tradición y agora, por querer desanicar la manipulación y les mentires que, n'efectu, se fixere na educación de les neñes al traviés de *La Bella Durmiente* y les sos prudentes parientes, tienta l'escaecimientu de tolos cuentos de fades. Y ye qu'esi femismu nun sabe —y habría saber— que los cuentos de fades tienen, toos el so contracuentu y qu'en esi repertoriu pergrande y centenariu ye onde se guarden tolos conflictos y toles soluciones pa esos conflictos que la memoria cultural del ser humanu foi sabiamente axuntando.

Asina qu'en cuenta de rescatar *El príncipe durmiente* y empezar a volver la emoción, el placer del suañu y la virtú de la paciencia a los homes, esi

feminismu escueye desanicar a *La Bella Durmiente* y colaborar, de nueves, nel memoriciu infantil qu'entamaron les «fleches» de Pilar Primo de Rivera. Y eso ye una traxedia. Porque si cuntáramos a los nuegos neños y neñes el cuentu y el contracuentu quiciabes foren quien a resolver, en pocu tiempu, esa reña que daquién dixo que define anguaño al amor: los homes busquen una muyer que yá nun esiste y les muyeres busquen un home que tovía nun esiste, que tien qu'espertar... Fadríalo quiciabes con un besu.

### XIII. LES MONXES CANTEN FADOS

Nuna manifestación feminista de recién una moza llevaba una pancarta pequeña que decía: «Yo soi la muyer de la mio vida». La sentencia valiente y firme, antes d'allegrame l'alma pola so evidente declaración d'independencia, llenóme de tristura. Evoqué les vides (lleíes, oyíes) d'una riestra de muyeres, toes rellumantes, quien, siendo caúna la muyer de la so vida, terminaren llevando esa vida absoluta na más absoluta soledá.

A la casa que na señardosa costa portuguesa acoyó'l retiru d'Amália Rodrigues llegues per un camín en ziszás de tierra que les buganvilles, por trechos, faen cuasi inaccesible. A lo llargo del trayectu invade a ún la *saudade*, esa «señardá polo que nun se conoz» —asina la definió dalgún poeta— y compriendes la vida monxil d'Amália, el so vezu suicida. Tentó de matase delles vegaes: dalgunes siendo neña, comiendo cabeceas de cerilles, bebiendo vinagre o esponiéndose al fríu pa garrar asina la tuberculosis y morrer como *La dama de les camelias*; otra con poco más de venti años, tomando matarrates cuando'l guitarrista Francisco da Cruz pidió-y el divorciu. Madame Bovary *était-elle*.

Foi tamién l'amor que fuxe —esta vegada'l d'un rei, Felipe IV— lo que consagró a la guapa y rebelde María Calderón como'l prototipu de les munches muyeres que, por tomar les riendes de la so vida amorosa, viéronse obligaes a asumir l'arrenunciu estremu de la vida tomando l'hábitu conventual. Según documenta l'etnógrafu José M. Fraile (2012), «*La Calderona* llegó a la Corte como actriz en 1627. Fue entonces cuando el rey la conoció, cuando contaba con dieciséis años, y la convirtió en su amante, designándole además un balcón —el de Marizápalos— en la Plaza Mayor para ver y

ser vista. De esa relación nació D. Juan José de Austria en 1629 —el único bastardo real con reconocimiento legal— y al poco la exiliaron a un convento localizado en Valfermoso de las Monjas (Guadalajara), llegando a ser la abadesa de tan humilde comunidad, para morir en 1646».

Suertes como la de *La Calderona* (habituales n'España dende va muncho y hasta más xeneralizaes al acabar la guerra civil, cuando depués del 39 los noviciaos hincharon con humildes neñes que tuvieron naquel camín la única posibilidá de sobrevivir) nutrieron el repertoriu tradicional de losorros infantiles de cantares alusivos al ingresu forzáu nel conventu y al absolutamente triste arrenunciu al amor y al gociu de los sentíos. Ye probable qu'ente elles, la más popular fora la conocida col títulu de *Monja a la fuerza*, que rellata esto asina:

Una tarde de verano me sacaron de paseo,  
 al revolver de una esquina estaba un convento abierto.  
 Salieron todas las monjas, todas vestidas de negro,  
 con una vela en la mano como si fuera un entierro.  
 Me sientan en una silla y allí me cortan el pelo,  
 me empiezan a desnudar mis sayas y mis aseos,  
 mis enaguas coloradas, mi jubón de terciopelo,  
 pendientes de mis orejas, aderezos de mi cuello,  
 me empezaron a quitar anillitos de los dedos;  
 lo que más sentía yo era mi mata de pelo.

Hai, sí, una memoria de muyeres soles que nos enfada y nos rebela porque tien golor a país acaroñáu y a llárimes mugorientes, como les que retrata Carmen Martín Gaité n'*Entre visillos*. Pero hai otra memoria de muyeres conventuales que namás que produz tristura y tres de la que s'achisben corazones abandonsos y lluminosos, son les hestories de les lloques, de les perdíes, de les «vaques ensin llueca» evocaes en *La flor de mi secreto* (1995): «Cuando a las mujeres nos deja el marido porque se ha muerto o se ha ido con otra —que para el caso es igual—, nosotras debemos volver al lugar donde nacimos, visitar la ermita del santo, tomar el fresco con las vecinas, rezar las novenas con ellas, aunque no seas creyente, porque si no, nos perdemos por ahí como vaca sin cencerro».

Cuando yo yera pequeña mio madre llevábame, cada setiembre, al conventu de *Las Mínimas*, a que me texeren un xersé guapu y cálidu primero del invienu. Mientres me tomaben midíes sentía cantar a les monxes nel coru. Les sos voces nun sonaben a salmos, sinón a fados. Ye la primer alcordanza que tengo de la señardá.

#### XIV. MAMBRÚ Y OTROS SOLDAOS AUSENTES

Foi, paez ser, la reina María Antonieta quien popularizó nes fiestes de la corte francesa el cantar de Mambrú:

Malbrough s'en va en guerre,  
Miroton, tonton, mirontaine,  
Malbrough s'en va en guerre  
Ne sai quand reviendrais  
Je reviendrais a Pâques  
Ou à la Trinité...

Deprendiérala la reina de la neñera de los fíos, una llabradora llamada Poitrine que fora a Versailles pa dar la so lleche al infante real y, cola lleche, los sos cantares d'aldea. El cantiquín de Poitrine cuntaba la suerte de John Churchill, duque de Marlborough (1650-1722), xeneral inglés del que se tresformó la so figura nun mitu a lo llargo'l sieglu XVIII por mor de les sos victories béliques.

La verdá ye que la dramática balada crució aína Los Pirineos y yá a lo cabero del sieglu XVIII, esllumaos como tábemos por tolo que daquella venía de la Galia, el nome de «Malbrú» apaez en *tonadillas* y cantares festivos (Díaz González, 1982). Del sieglu XIX y catalanes son les primeres versiones romancístiques peninsulares conocíes, abondo asemeyaes a les franceses pues, como estes, miren por detallar, por exemplu, la espera de la viuda na ventana («La dama es fa en finestra / per veure si vindrá») o los prodixosos orniamientos de la tumba'l soldáu:

De flors tota voltada  
la seva tomba està,

n'està en una pineda  
 al peu d'un roquissar,  
 un francolí tot día  
 damunt hi va a cantar...

Per enriba del anecdotariu históricu, *Mambrú* fala del soldáu ausente y de l'amargura de la guerra (Ruiz, 2012). Nun ye casual que'l romance arraigone con tantu éxitu na tradición española alreduer de 1800, pues foi xustamente nesa fecha cuando'l serviciu militar entama equí a ser obligatoriu y comienza, con él, l'ausencia de los fíos, hermanos, maríos y mozos, l'abandonu forzáu del cuidáu del campu y del ganáu, y naturalmente la soledá de la viuda de guerra o la de la muyer que de manera cenciella ya interminable espera.

La institucionalización de les quintes obligatories naquella dómina pon na escena de la tradición oral la figura del quintu, los rapazos qu'en cada pueblu, cada primavera, resultaben «premiaos» cola guerra nos sorteos correspondientes:

Primer domingo de abril,  
 ¡qué día tan señalado!,  
 metí la mano y saqué  
 el número de soldado.

Quintos que s'adornaben con escarapeles, llazos y perifollos, queriendo remedar l'arguyu y la bayura estética de los militares napoleónicos qu'afararen el país:

Dame la escarapelilla  
 que me voy a ser soldado  
 y si no quiere tu madre  
 la cinta de tu refajo.

*Quintos* que dacuando como tou equipaxe llevaben un retratu de la muyer de la que s'alloñaben:

Ha sacado un retratito que llevaba en la cartera,  
 mira si sería guapa, mira si sería bella  
 que hasta el mismo capitán se ha enamorado de ella.

Como esti ye un país que foi afillvanando una guerra tres d'otra, el soldáu ausente forma parte de la mitoloxía popular. La so figura enayenada trescálanos y seduznos enormemente la so muerte na batalla; el nuesu romanticismu enfermizu y tresnocháu tradicionalista y ranciu, violentu y anti-intelectual, sigue afectándonos y seguimos queriendo más una heroicidad coronada pola muerte a una por un trunfu.

El soldáu ausente xustifica, amás, l'abandonu de les muyeres. La nuesa memoria cultural sigue ensin almitir que la espera femenina seya heroica y reserva los llores namái pa los homes. La espera de la muyer ye, sencillamente, lo natural. Quiciabes por eso hai homes que se ponen tan nerviosos cuando nos últimos tiempos miles de muyeres salen a la cai a glayar que yá nun van esperar más, que yá nun hai guerres que xustifiquen el so abandonu y que quieren tar vives y ser amaes con dignidá. A estes altures habríemos cantar *Mambrú* desfilando, toos y toes, tres la caja de la desigualdá.

Caja de terciopelo  
con tapa de cristal  
y encima de la caja  
dos pajaritos van  
cantando el pío pío,  
cantando el pío pa.

#### XV. DEL CONDE LAUREL

Como la de Mambrú, otres viudes de guerra espardiéronse, asina, nos corros infantiles de la tradición hispánica, dando la impresión de qu'a les neñes interesará-yos dende bien ceo esi probable futuru, que se dexa ver per otra parte nel estribillu qu'ornia munches de les sos retafiles: «Soltera, casada, viuda o monxa».

Hebo nos corros viudes y viudines, esto ye, muyeres llaceriaes pola traxedia del maríu muertu y silenciosamente resignaes a ello y muyeres que, en pasando'l llutu, entainaben, contentes, a buscar quien-yos volviera a apurrir les alegrías del matrimoniu.

D'estes últimos munchos recordarán a la *Viudita del conde Laurel*, protagonista del xuegu nel que les neñes teatralicen el ritual d'escoyeta de pareya:

—Yo soy la viudita del conde Laurel  
que quiero casarme y no encuentro con quién.  
—Si quieres casarte y no encuentras con quién  
elige a tu gusto que aquí tienes cien...  
—Con esta sí, con esta no,  
con esta viudita me casaré yo.

Les otres tan ampliamente representaes pol romance tradicional de *Las señas del esposo*, una balada infantil perpopular na península y la más esparcida na tradición oral americana. *Las señas del esposo* actualiza l'arquetipu femenín de la fidelidá nel matrimoniu, la espera odiseica de Penélope: como la viuda de Mambrú, la muyer espera angustiosamente nel so portal o na so ventana la llegada del home ausente; apaez entós un soldáu al que la muyer entruiga «¿Ha visto usted a mi marido / en la guerra alguna vez?» y que efecivamente tien nueves d'elli: «Sí, señora, que lo he visto, / su marido muerto es / y en el testamento dice / que me case con usted»; ella, firme, respunde: «Eso sí que no lo hago, / ni lo hago ni lo haré, / siete años he esperado / y otros siete esperaré, / si a los catorce no viene / monjita me he de meter». Nesi momentu, les versiones españoles suelen compensar la fidelidá inquebrantable de la muyer con un gayoleru y sorprendente desenllaz: «Calla, calla, Isabelita, / calla, calla, mi Isabel, / que soy tu querido esposo, / tú mi querida mujer». Munches versiones americanes, sicasí, seducies pola menos enfadosa figura de la viudina, rematen asina'l romance:

—Tres años lo he esperado, otros tres lo esperaré,  
si a los tres años no viene me buscaré otro marqués.  
Ya me pongo luto negro, me quito el color café,  
ya me miro en un espejo: ¡Galana viuda quedé!

Les interpretaciones equidistantes de la viudedá que'l cancioneru tradicional testimonia nun son arbitrarias: la nuesa *intrahistoria* y la nuesa

memoria cultural agospien tanto una como otra. En branu de 2007, nun trabayu de campu en Fontecha (Cantabria), entrevisté a Mónica Gómez, de 92 años daquella. A Mónica matáron-y l'home na guerra civil en 1937 y dende aquello a la rigorosa ropa negro sumó un silenciu de llutu: enxamás volviera a cantar.

Namás que naquel emocionante momentu recuperó pa nós la so voz y la so alcordanza conxelada y cantónos, ente otros romances, el de *Las señas del esposo*. Venti años antes, na busca tamién de vieyos cantares peles tierres de Cádiz, atopé una fantástica tresmisora que malpenes diba dos selmanes que quedara viuda, pues el maríu, llabrador, morrió baxo les ruedes del tractor col que trabayaba. A esta viudina rellumáron-y los güeyos cuando-y entruqué polos romances qu'entonaba na mocedá y, quitando'l velu negru de la cara, esplicando qu'al so home difuntu nun-y prestaba que cantara y encomendándose a la divinidad («¡Que Dios me perdone!»), sacó pa min un repertoriu guapísimu con voz claro y timbre delicaio. «Por fin puedo cantar», dixo en daqué momentu de la entrevista. Yera la so pequeña vengación.

#### XVI. VISTIDINA D'HOME

El travestismu y la sexualidá encubierta pol travestismu foron, como tantos otros temas vitales, asuntu del folclor. Hasta va bien poco, tenemos cantao nos corros infantiles el romance de *La doncella guerrera*, aquella fía menor d'una familia pergrande de muyeres que decide esconder la so feminidad y cumplir asina col deber patrióticu:

Un capitán sevillano    siete hijas le dio Dios  
y tuvo la mala suerte    que ninguna fue varón,  
la más pequeña de ellas    se puso en conversación  
y dijo que iba a la guerra    vestidita de varón...

De la existencia d'esta balada na tradición oral tenemos noticia dende'l sieglu XVI y son controvertíes les especulaciones de la investigación sobre'l so orixe, quiciabes francés. Los nuegos fíos, sicasí, rellacionaríenla solo con *Mulan*, la película cola que la factoría Disney tentó, en 1998, de ponese al

día no tocante a arquetipos femeninos. De toes maneres, la coincidencia ente la lleenda china de la que parte *Mulan* y el romance hispanu nun fai otro que confirmar una esmolición universal: lo ineficaz del binarismu de xéneru como criteriu d'ordenación política, la prohibitú pa determinar los roles sociales y sexuales que los seres humanos pueden asumir.

El romance de *La doncella guerrera* nun alcontró torgues na censura franquista y esparidióse nos cancioneros escolares de la *Sección Femenina* ensin mayor problema: el desenllaz normativu del rellatu (el príncipe descubre la verdadera identidá de la moza y casa con ella, retirándola asina de la guerra y d'otres ocupaciones impropies del so sexu) garantizaba un mensaxe claru y acordies col espíritu nacionalcatólicu. La miopía ideolóxica de les tropes deseducadores de Pilar Primo de Rivera nun-yos dexó ver que'l cantar de corru tenía otres coses: un llamáu feminista a favor de la participación de la muyer nes cuestiones públiques y —tovía más— un conflictu alusivu a la homosexualidá masculina, pues el príncipe nun se namora de la muyer guerrera, sinón del soldáu, por quien en tol nucleu del poema sospira d'amor:

De amores me muero, madre, de amores me muero yo,  
que los ojos de don Marcos son de hembra y no de varón...

Cuestiones que sí detectaron los pedagogos silenciosos de la II República, como pudieron ver los cientos de neños qu'ente 1933 y 1936 presenciaron la versión de guñol fecha pal *Retablo de fantoches* por Rafael Dieste (Dotras, 1996).

De toes maneres, nun ye esta rapacina temeraria la única referencia sobre un tercer sexu guardada na nuesa alcordanza cultural. Como cunta'l profesor Francisco Vázquez (2018), hasta'l sieglu XVIII el pasu de la condición femenina a la masculina viose como daqué normal, inclusive como una opción de perfeccionamientu y ameyoramientu, colo que los distintos graos d'hermafroditismu (homes llactantes o menstruantes, muyeres con barbes o homunes) atopaben vées p'afayase nel texíu social. Nel sieglu XVI —el mesmu en que paez qu'espojigó na oralidá popular la balada de *La doncella guerrera*— asitia Carmen Baroja'l contestu específicu nel que comiencen a abondar les muyeres ahomaes: «En España, estas mujeres

guerreras que desnudándose del hábito y del natural temor femenino demuestran ser muy activas e inquietas, empiezan con el siglo XVI cuando se constituyen los ejércitos regulares» (Baroja, 2018).

D'elles, ensin dulda la más nomada foi siempre Catalina d'Erauso, la *Monja Alférez*, de la que se tien una primer noticia per una carta qu'un xeneral de les galeres españoles na espedición d'Arxel unvia al cardenal Cisneros: «he tomado una monja en hábito de hombre..., no quiere decir de quién es hija, salvo que es de Toledo». Pelos mesmos siglos sirvió nes guerres qu'asocedíen Juliana de los Cobos, quien recibió de Felipe II una renta añal pa premiar «las muchas batallas y reencuentros en que quedó manca de una pierna»; y María «La Bailadora», presente na batalla de Lepanto onde, según les cróniques, «peleó con un arcabuz con tanto esfuerzo y destreza que a muchos turcos costó la vida y venida con uno de ellos lo mató a cuchilladas». Andaba, al fin, tamién per ellí Elena de Céspedes, de quien Carmen Baroja ufre un retratu bonamente detalláu:

A los dieciséis años la casaron con un albañil, quien a poco la dejó abandonada..., tuvo un hijo y no sintiendo ninguna clase de amor maternal lo entregó a un extranjero que acertó a pasar por Sevilla...; en Sanlúcar fue apresada por haber dado puñaladas a un hombre; al salir de la cárcel cambió de vestimenta y fue mozo de labranza, pastor en un cortijo, soldado en guerra contra los moriscos, sastre en Arcos de la Frontera y médico en Madrid; se casó públicamente con la hija de un amigo quien, al descubrir su identidad, la denunció... Juzgada por el tribunal de la Inquisición de Toledo, fue condenada a salir en un auto de fe vestida de penitente y a recibir por el camino cien azotes por tener pacto con el demonio.

El demoniu. Naturalmente'l demoniu foi quien aguiyó a estes muyeres a torcer el destín pal que Dios les punxere nel mundu. El demoniu que siempre anda sueltu y qu'agora, no cabero de la modernidá, vuelve a enredar como él sabe.

## XVII. MATARILE

La dramática señardá por Sefarad que los xudíos que vienen d'ellí siguen —llueu de siglos de desarraigonamientu— sintiendo tien la so manifestación

más emblemática na llave, esa llave que guarden munches families sefardines dende va más de quinientos años, la llave de la puerta que yá nun esiste de la casa que yá nun esiste, pero que sigue abriendo la puerta de l'alcordanza.

Na tradición oral la llave, munches vegaes, funciona como símbolu de llibertá: abre l'accesu a otru mundu que los verdugos nos ñegan y sintetiza la intelixencia de dar cola pesllera correcta. Igual que les comunidaes sefardines fundaron el so derechu a la patria na llave familiar, asina'l cantar tradicional pon en boca de muyeres l'arcaicu símbolu de la llave p'aventurar el so destín. Pa cantar el *Matarile* les neñes pónense en dos grupos, frente a frente, y tienen el diálogu-cantar que vien darréu:

- ¿Dónde están las llaves, matarile, rile, rile?,
- ¿dónde están las llaves, matarile, rilerón?
- En el fondo del mar, matarile, rile, rile...
- ¿Quién irá a buscarlas?
- Irá Mercedesitas.
- ¿Qué oficio le pondremos?
- Le pondremos costurera
- Ese oficio tiene multa.
- Le pondremos peinadora.
- Ese oficio no lo quiero...

Los oficios tradicionales asignaos pol grupu nunca foron prestosos pa les neñes, que repitíen hasta l'infinitu la so negativa a trabayar de cordureres, peñadores, planchadores o inclusive secretaries, dexando siempre'l xuegu ensin resolver. Na memoria cultural femenina podría tar la clave d'esa llave, a la qu'una namás aventuraría a dir buscar hasta'l fondu de la mar empara de ser p'abrir la puerta a un sitiú más digne.

En munchos rellatos de la tradición oral (cuentos y romances) les que tienen les llaves son les muyeres poderoses o, nel peor de los casos, tresgresores del sistema patriarcal. Asina la proverbial adúltera *Albaniña*, farta d'un home ausente y esixente, que recibe al amante arrenegando al maríu:

- Pase, pase, caballero    una nohecita o dos,
- mi marido está de caza    en los Montes de León,
- para que no vuelva más    le echaré una maldición:

cuervos le saquen los ojos, águilas el corazón  
y los perros con que caza lo saquen en procesión.

Y recibe al home escondiendo l'amante y finxendo que la so «*color mudada*» s'esplica por otra razón:

—Ni yo tengo calentura ni yo tengo nuevo amor,  
que se perdieron las llaves de tu lindo comedor.

Les muyeres vieyes y crueles, envidioses de l'anovación de la vida representada poles moces, tienen asina la llave y empléguela n'enzarrar a estes últimos, castigándoles cola fame y la soledá. Fai asina la reina madre del romance del *Conde Niño*, pa nun dexar a la fía, adolescente, que vaya al so alcuentru d'amor; y asina tamién la protagonista de *La mala suegra*, que vixila la nuera «pel güeyu de la llave» esperando'l momentu pa mallograr el partu.

Como los sefardinos esterraos, les muyeres llevamos siglos viviendo nuna diáspora imaxinaria que nos aislla a unes d'otres y fainos pensar que la llave que guardamos nun abre nenguna puerta que dea a la felicitá. Hai na nuesa memoria cultural una seguridad fonda y fatal de que la llave namás pieslla y de que l'enzarramientu ye'l castigu; cuando llegamos a ser poderosos cayemos na tentación d'enzarrar a les otres y a los otros; y confundimos fatalmente'l significáu de la llave cuando namás ente reyes nos sentimos amaes: *Cárcel d'oru*.

#### XVIII. UN AQUELARRE NEL PATIU DE MIO CASA

Cuando empezaba goler a primavera podíamos salir a xugar al patiu. Les tardes allargábense y previen les del branu, xeniales, seles, ensin vientu. Eses tardes les voces del corru restallaben contra les parees de cal y, más allá, sentíase en tol barriu, hasta ente les nisales del güertu nel que robábamos na hora de la siesta.

Yeren los años sesenta del sieglu pasáu y, yá daquella, los neños foren desterraos de los corros infantiles poles disciplines desintegradores de la escuela franquista, de manera que namás taba acutáu pa les neñes el gociosu derechu de cantar coles manes enguedeyaes o construyendo un pasillu

d'arcos baxo'l que, una a una, diben pasando mientras invocaben a «la víbora del amor».

El corru y los cantares, sicasí, foron a lo llargo de siglos asuntu d'homes y muyeres, y asuntu tamién de neños y adultos. Asina lo atestigua la danza prima (Villa Basalo, 1995), güei namás conservada nel folclor asturianu: un corru en forma de cascoxu nel que los participantes garraos pel deu meñique dancen un baille primordial onde la cohesión ente humanos y el tiempu paralizáu (un pasu atrás por cada pasu alantre) caltienen la maxa del círculu. D'homes y muyeres foron tamién los corros que per mayu se celebraron en bien de pueblos y llugares hasta metá del sieglu xx (Fraile Gil, 1995). Corros alredu del árbol-mayu que, friendo como una llanza'l cielu, axuntaba tolos deseos sensuales d'empareyamientu amorosu de los que lu cantaben; cantares pa despedir a los *quintos* sorteaos, cantares pa cortexar a quien, al fin, la rueda dexaba dar la mano:

Para ser una dama  
del todo hermosa  
has de tener cabales  
las siete cosas:  
la nariz afilada,  
los ojos negros,  
estrecha de cintura,  
larga de dedos,  
el andar menudito,  
ancha de frente  
y los cabellos rubios,  
ya están las siete.

Arrequexada la danza prima a un rincón exóticu del Norte, crucifícaos los mayos primaverales polos trabes que la Ilesia tornó cruces, a les neños que llegamos a los últimos corros quedónos un repertoriu pequeñu y aparentemente castu de cantares d'atapecer. Alredu de la escoyida, na rueda cantábamos *Santa Catalina*, evocando intuitivamente la santidá de la mártir que xubió al cielu tres de la llamada del ánxel («En la baranda del cielu / hay una dama sentada / vestida de azul y blanco / que Catalina se llama..., / sube, sube, Catalina, / que Jesucristo te llama»); o *La tórtola*

*herida*, sospechando tamién intuitivamente la desgracia del desamor que podría tar esperándonos:

Mi abuela tenía un peral  
cargado de peras finas  
y en la ramita más alta  
cantaba una tortolita,  
por el ala echaba sangre  
y por el pico decía:  
malhaya de las mujeres  
que de los hombres se fian.

Con too, nes nuses ruedes de la neñez, les muyeres españoles, blincando penriba de la castidá impuesta, reencarnamos per vez cabera a les bruxes y fechiceres vedaes y pasiamos col demoniu nes sos postrimeríes. Convocamos les arcaiques xuntes femenines que, en pallabres de la folclorista Mari Cruz Garrido (2010), «festejaban los ciclos vitales, los solsticios, con su consabido desarrollo de vitalidad y sensualidad..., juegos que fueron progresivamente criticaos por los moralistas de la época, como Santo Tomás, Isidoro o Leandro de Sevilla, para ser después censurados y finalmente prohibidos, como en el Concilio de Elvira (años 300-306)». Los mandaos explícitos contra la danza profana nunca llegaron a cesar de parte de la Ilesia en socesivos concilios, inclusive recibieron una conderga papal, como la de Lleón IV, quien argumentaba que «la danza ye'l círculu que'l so centru ye'l diablu y lleva a toos al mal».

Nun-y faltaba razón al pontífiz: ¿Qué otra cosa más qu'un círculu d'aquelarre, habitáu nel centru pol diablu, espeya esi corru de neñes que tensen los brazos hasta lo estremo cuando, al final del popular cantar d'*El patio de mi casa*, glayen: «¡A estirar, a estirar, que el demonio va a pasar, uuuuuuhhhhh!?!».

#### XIX. SI DOS SE BESEN, EL MUNDU CAMUDA

¿Llegaron a les manes (y polo tanto a los besos) la reina Isabel y Cristóbal Colón? La iconografía más popular representa l'alcuentru como escena

de vasallaxe na qu'un marín humilde arrodiella énte una reina valiente y firme que-y da poderes pa conquistar, nel so nome, la otra parte'l mundu. Ta probao, por embargu, qu'a la consagrada pol franquismu como Reina Católica prestaba-y —ente otres aficiones xubíes de tonu— la llectura del *Decamerón* y, acordies con dalgunes llingües maldadoses, taba absolutamente aburrida del so matrimoniu. Colón, pela so parte, tenía fama de borrachu y embabecedor y, nel tiempu en que vieno a topase cola real madrina, la guapura que-y llevara romper una bona riestra de corazones femeninos entraba en descayimientu, acusáu por daqué de descuidu físicu y una calva qu'atormentaba'l so antaño guapísimo pelo.

Probablemente cautiváu por esta posibilidá d'amor fogosu y clandestín silenciada pola Historia, Salman Rushdie (1991) espublizó va unos años un rellatu qu'apostaba por amosar el sexu ardiente que pudo estallar ente la reina y el marineru, «Cristóbal Colón e Isabel de España consuman su relación: A su llegada a la corte, cuando la reina le preguntó personalmente qué deseaba, se inclinó sobre su mano aceitunada y, con los labios a un milímetro de la gran sortija del poder, murmuró una única y peligrosa palabra: - Consumación...».

Nun sé si la tradición oral fixo ecu dalguna vegada d'esta versión de los fechos. Si ye que foi asina, ye probable qu'esa estaya de la memoria popular desapaeciera, apagada polos romances y cantares que los románticos tradicionalistes del sieglu XIX inventaron y los llibros escolares del sieglu XX esparcieron masivamente y acabaron imponiendo.

De 1862 ye *El libro de los cantares* d'Antonio Trueba, un *corpus* de poemas compuestos baxo'l fechizu de lo que el romanticismu entendió como «*natur poesie*», que sedríen los cantos xestaos espontáneamente por un pueblu nun estáu de gracia: «He compuesto mis cantares como sé —dice Trueba—, a la buena de Dios, como el pueblo compone los suyos». Baxo l'epígrafe d'Isabel la Católica l'autor inclúi ente los sos cantares dos testos. El primeru retrata'l castu namoramientu y matrimoniu de Fernando ya Isabel y lleva a la heroicidá a la figura de la reina por mor del so calter facendosu:

Casadicas y solteras  
de esta señora aprended

que ella corta y ella cose  
las camisicas del rey.  
De oro son las tijericas  
y las agujas también,  
pero aunque sean de oro  
trabajo cuesta coser...

Nel otru entra, gloriosa, la figura de Cristóbal Colón, diviniza de la reina la so arrogancia y humildá, asina como la so valerosa llucha contra l'invasor pa, a la fin, rematar na gloria patria que supunxo'l viaxe de Colón:

Por el mundo va un marino,  
un marino genovés,  
diciendo que dará un mundo  
al que un barquito le dé.  
Marinero, marinero,  
-dice la reina Isabel-  
para darte navecicas  
yo mis joyas venderé,  
que bendiciones del pobre  
le bastan a una mujer.  
Aún manda en España el moro,  
—dice la reina Isabel—  
dadme una cota de malla  
y un caballo cordobés,  
que de la tropa cristiana  
capitana quiero ser!  
¿Qué barquitos son aquellos  
que entre la niebla se ven  
dando contentos al aire  
las banderas de Isabel?  
En ellos vuelve el marino,  
el marino genovés,  
llorando vuelve de gozo,  
que Dios le vuelve con bien  
y la reina de Castilla  
reina de dos mundos es.

Testos como'l de Trueba foron, pasando'l tiempu, los responsables del canon col que la reina y el marineru quedaron na tradición oral infantil que, al son del corru y de la comba, foi tresmitiendo'l trescendental alcuentru nesos mesmos términos decimonónicos, como nesta versión de la Sierra de Cádiz:

Cogiditas de la mano,  
dando vueltas al placer,  
vamos a cantar la historia  
del marino genovés.  
De padres humildes y honrados nació,  
de Génova, Italia, Cristóbal Colón.  
Su ciencia asombrosa llegó a demostrar,  
un mundo ignorado en medio del mar.  
Ningunas ideas llegó a comprender  
y loco llamaron al gran genovés.  
De España la reina primera Isabel  
prestole su apoyo y en buen hora fue.

Pero la entruuga yera: ¿Llegaron a les manes (y polo tanto a los besos) la reina Isabel y Cristóbal Colón? Quixera creer que sí. Siempre quixi esplicame l'aventura del xenovés dende esa mirada, quiciabes porque me paició tan reprochable, que namás que l'ambición fora la causa de tala falta. Nun entendería d'otra miente la emoción de los versos d'Octavio Paz:

Amar es combatir, si dos se besan,  
el mundo cambia...

*(Amar ye combatir, si dos se besen / el mundu camuda...)*

## XX. SUAÑU COLA MOLINERA

Fala'l folclor dende va sieglos d'una muyer que, al marxe de lleis, obligaciones y compostures, anda a los sos deleres na nuesa imaxinación: la molinera. Manuel de Falla fíxola protagonista d'un guapu balé, *El sombrero*

*de tres picos*, estrenáu en Londres en 1919 con escenografía de Picasso. Ellí ta la molinera dándo-yos de comer a los páxaros, pañando uves, baillando'l fandangu y burllándose de los homes que la miran plasmaos.

Nun yera nuevu, por embargu, l'asuntu cuando Falla —animáu por Diaguilev, empresariu de los balés rusos y entusiasta de los cantares populares españoles— xubiólu a los escenarios. El propiu compositor gaditanu fala de que tuvo años rondando la idea de convertir en pieza musical una novelina de gran éxitu nel sieglu XIX, *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón. Y Alarcón, nos empiezos del so rellatu, asitia al tiempu, l'orixe de la so cualidá d'invención tanto nos vieyos romances d'*El corregidor y la molinera* que dende 1810 veníen asoleyándose en cartafueyos y colecciones, como na «historieta vulgar» que sintiera cuando neñu referir a *Repela*, «un zafio pastor de cabras que nunca había salido de la escondida cortijada en que nació». Más atrás, la filoloxía autorizada alluga la hestoria de l'atrevida molinera al *Decamerón*, nel qu'un de los sos cuentos s'inspirare nos poetas populares dende'l sieglu XVII.

La molinera —como tol que quixo seguir siendo llibre dende l'año 1939— salió d'España camín del exiliu y encarnóse de nueves en Buenos Aires, onde Alejandro Casona, angustiáu pola tristura, estrenó en 1947 *La molinera de Arcos* («*tonadilla en cinco escenas*») y fixo falar asina sobre les tables a la que bautizó como Frasquita:

Sí, sí, ya sé; que si entro y salgo sola, que si voy con los brazos al aire, que si soy alegre de genio... Pues entro y salgo sola porque para hacer bien no necesito guardia; llevo los brazos al aire porque trabajo con ellos; y soy alegre de genio porque, como tengo buen pan y buen marido, siempre me levanto con el corazón por delante y me acuesto en gracia de Dios. ¿Hay algo malo en ello?

Casona conocía'l mitu de la molinera braguetera y seductora, lladróna y mentirosa, conserváu nel folclor dende tiempos perantiguos; nos empiezos de la so *tonadilla* escénica evoca precisamente a eses molineros del romance tradicional («Respondió la molinera: / —Vuestros favores admito / pero temo que mi esposo / nos atrape en el garito...»), de tovía peor fama en delles coples de la tradición oral («Tiene la molinera en su molino / la perdición del hombre: tabaco y vino. / Tiene la molinera ricas

pulseras / de la harina que roba de las fanegas...»), nes que'l disimulu y l'astucia sorrayen el so perfil:

Vengo de moler, morena  
de los molinos de arriba,  
duermo con la molinera,  
no me cobra la maquila.  
Vengo de moler, morena,  
de los molinos de abajo,  
duermo con la molinera,  
no me cobra su trabajo.  
Vengo de moler, morena,  
de los molinos de en medio,  
duermo con la molinera,  
no lo sabe el molinero...

Pero la molinera exiliada entama un nueva triba de ver a la muyer plenamente llibre. La Frasquita de Casona refuga a la desllealtá y a l'ambición astuta, y un refugu mayor tovía a los poderosos (el correxidor que creye tener derechu de pernada sobre cualquier muyer, el militar ta rellambiéndose, el cura que lo aplaude), de mou que, aliándose con otres muyeres d'honradez asemeyada a la de so, esbarrumba col so talentu'l cómodu peselbre patriarcal de los homes.

La *tonadilla* arxentina de la molinera remata cuando Mercedes, la muyer inxuriada del correxidor, animada por Frasquita, quita'l bastón de mandu al so home y proclama: «Los hombres lleváis demasiado tiempo haciendo justicia y ya tenéis callos de costumbre. Ahora, por una vez, vamos a hacer justicia las mujeres. ¡Prevengan sillas!».

Asocedía en Buenos Aires, en 1947... ¡Cuánto nos aforráremos si la molinera nun marchara pal exiliu!

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFIQUES

- BAROJA, Carmen (2018): «Mujeres guerreras». *Con voz propia. Colaboraciones en prensa* (edición de Carmen Caro). Madrid, Caro Raggio: 102-109.
- CARO BAROJA, Julio (1979): *La estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan*. Madrid, Taurus.
- CASONA, Alejandro (2007): *La molinera de Arcos* (edición y estudio introductorio de María Jesús Ruiz). Ayuntamiento de Arcos de la Frontera.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro C. (2017): «Dejad en paz a Caperucita». Accesible en llinia en: <http://blog.uclm.es/pedrocesarcerrillo/2017/05/25/dejad-en-paz-a-caperucita/>
- DÍAZ GONZÁLEZ, Joaquín (1982): *El duque de Malborough en la tradición española*. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y MIAJA, María Teresa (1979): *Naranja dulce, limón partido*. Antología de la lírica infantil mexicana, El Colegio de México.
- DOTRAS, Ana M. (1996): «Literatura y espectáculo: la concepción teatral de Rafael Dieste», n' *Hispania*: 741-751.
- ELIADE, Mircea (1955): *Images et symboles*. París, Editions Gallimard / Imágenes y símbolos. Madrid, Taurus.
- FRAILE GIL, José Manuel (1995): *El mayo y sus fiestas en tierras madrileñas*. Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.
- (1999): «Amas de cría, campesinas en la urbe», en *Revista de Folklore*, 221: 147-159.
- (2002): *Disquisiciones galanas: reflexiones sobre el porte tradicional*. Centro de Cultura Tradicional de la Diputación de Salamanca.
- (2012): «El monjío por la fuerza y la celosía por reja. Noticias y romances de un encierro involuntario». *Carcelariamente* (ed. de Luis R. RUIZ y María Jesús RUIZ). Valencia, Tirant Humanidades: 81-99.
- (2016): *Tradición oral y zambomba*. Pamplona, Lamiñarra, 2016.
- FORTÚN, Elena y RODRIGO, María (2019): *Canciones infantiles* (ed. Nuria Capdevilla-Argüelles). Sevilla, Renacimiento.

- GARRIDO PASCUAL, Mari Cruz (2010): *El corro de las niñas. Un repaso al juego del corro desde sus orígenes como elemento de la cultura femenina*. Madrid, Editorial horas y HORAS.
- GÓMEZ CUESTA, Cristina (2009): «Entre la flecha y el altar: el adoctrinamiento femenino del franquismo», en *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 31: 297-317.
- GÓMEZ MAGDALENO, Carmen (2015): «Amas de cría: un oficio real». VII Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres (ed. de M. Cabrera Espinosa y J.A. López Cordero): 281-296.
- JANER MANILA, Gabriel (2009): *El rumor de los clásicos. Historias que fueron escritas para ser contadas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Accesible en línea en: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/gabriel\\_janer\\_manila/obra/el-rumor-de-los-clasicos-historias-que-fueron-escritas-para-ser-contadas-o/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/gabriel_janer_manila/obra/el-rumor-de-los-clasicos-historias-que-fueron-escritas-para-ser-contadas-o/)
- MONTALBÁN, Inmaculada (2005): «Violencia de género en la Constitución», n° *El País*, 29 de agosto de 2005.
- PELEGRÍN, Ana (1996): *La flor de la maravilla: juegos, recreos, retahílas*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- PELEGRÍN, Ana et al (2008): *Pequeña memoria recobrada. Libros infantiles del exilio del 39*. Madrid, Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.
- PÉREZ, Juan A., PÁEZ, Darío y NAVARRO PERTUSA, Esperanza (1997): «Conflicto de mentalidades: cultura del honor frente a liberación de la mujer», en *Revista Electrónica de Motivación y Emoción R.E.M.E.*, vol. 4, n° 8-9.
- RODRÍGUEZ ABAD, Ernesto (2018): *El príncipe durmiente*. Diego Pun Ediciones.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (1987): *Cuentos de la Media Lunita. El bello durmiente*. Sevilla, Algaida.
- RUIZ, María Jesús (2012): «La niña y el soldado. La Guerra de la Independencia y otras guerras en el cancionero tradicional hispánico», en *Boletín de Literatura Oral*, 2: 91-119.
- (2016): «Las metamorfosis del romancero en la tradición infantil». *Odres nuevos, retos y futuro de la literatura popular infantil*. IV Jornadas Iberoamericanas de Investigadores de Literatura Popular Infantil (ed. de

- Cristina Cañamares. Ángel L. Luján y César Sánchez Ortiz). Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha: 69-82
- (2018): *El mundo sin libros*. Ensayos de cultura popular. Pamplona, Lamiñarra.
- (2020): *Lo contrario al olvido*. De memoria y patrimonio. Pamplona, Lamiñarra.
- (2021a): «Los maderos de San Juan: el cancionero infantil de ida y vuelta de Carlos María de Vallejo», en RAHA, *Revista de la Real Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras*, nº 10-11. <https://revista.raha.es/>
- (2021b): «Vuelo y fortuna de la pájara pinta», n'Alameda 39. *Revista de Poesía*, 7: 10-13.
- RUIZ, María Jesús, FRAILE GIL, José Manuel y WEICH-SHAHAK, Susana (2008): *Al vaivén del columpio: fiesta, coplas y ceremonial*. Cádiz, Diputación Provincial – Universidad de Cádiz.
- RUIZ, María Jesús y PELEGRÍN, Graciela (2019): «Retahílas y canciones infantiles de procedencia europea en el exilio americano». *Lyra Mínima: entre la historia, la literatura y la antropología. Estudios en homenaje a Margit Frenk* (coord. Mariana Maserá), en *Boletín de Literatura Oral*, vol. extraordinario 2: 147-156.
- RUSHDIE, Salman (1991). «Cristóbal Colón y la reina Isabel de España consuman su relación», n' *El País*, 5 de setiembre de 1991.
- TRUEBA, Antonio (1862): *El libro de los cantares*. Madrid: Imprenta de D. Luis Palacios.
- VÁZQUEZ, FRANCISCO y CLEMINSON, Richard (2018): *Sexo, identidad y hermafroditas en el mundo ibérico*. Madrid: Cátedra.
- VILLA BASALO, Marta M<sup>a</sup> (1995): «La danza prima como patrimonio etnográfico», en *Revista de Folklore*, tomo 15a, nº 173.
- WEICH-SHAHAK, Susana (2001): *Repertorio tradicional infantil sefaradí. Retahílas, juegos, canciones y romances de tradición oral*. Madrid: Compañía Literaria.

