

Revista de
FOLKLOR

N.º 9



Editorial

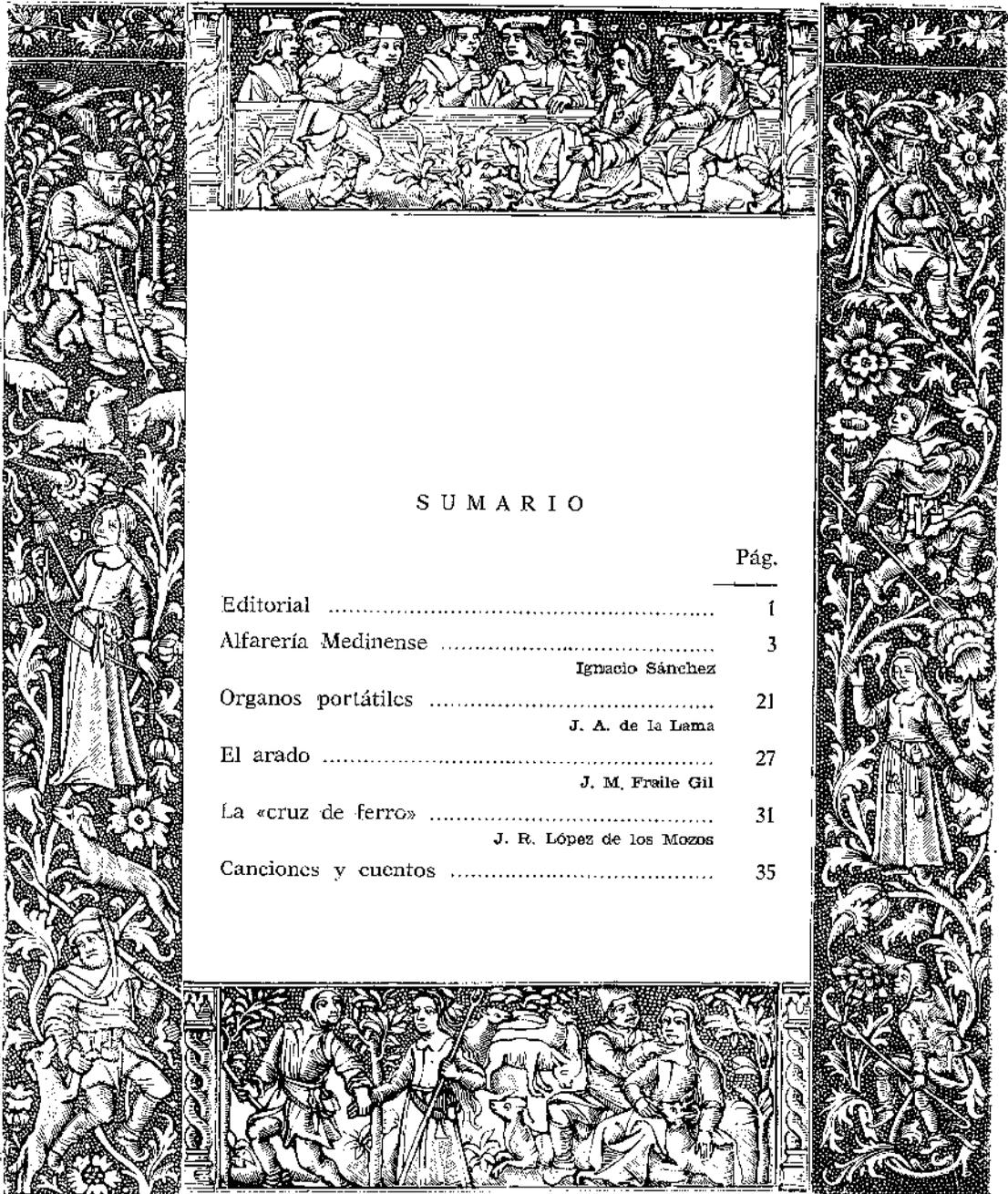
Podríamos definir la Tradición como el fenómeno por el cual se transmiten y conservan múltiples y populares conocimientos a través de generaciones y generaciones.

Ernest Manheim dice que «una práctica iniciada por imposición autoritaria puede, en determinadas circunstancias, llegar a hacerse tradicional; pero en sentido estricto, la tradición no puede ser decretada, ya que su aceptación se basa en la convicción tácita de que su perduración a través de los tiempos acredita su valía y justifica su mantenimiento».

Es posible que, durante los últimos años, esa convicción se haya debilitado por un cúmulo de circunstancias adversas, pero debemos reconocer que la Sociedad no ha cambiado tanto que no acepte los valores de la tradición por faltos de funcionalidad o trasnochados. Una de las características que más ha acentuado la perdurabilidad de la cultura tradicional ha sido el arquetipo: La idea universal que, escondida tras la tramoya más o menos anecdótica de la forma, sirve en cualquier época al ser humano; y le sirve por diversas razones de orden espiritual y material, religioso y profano.

Será interesante estudiar profundamente si los cambios que la Sociedad ha experimentado en las últimas décadas afectan únicamente a las costumbres, a los estilos de transmisión, o también a esas «razones», a esa jerarquía de valores que sirvió de base durante milenios a tantas civilizaciones.





SUMARIO

	Pág.
Editorial	1
Alfarería Medinense	3
Ignacio Sánchez	
Organos portátiles	21
J. A. de la Lama	
El arado	27
J. M. Fraile Gil	
La «cruz de ferro»	31
J. R. López de los Mozos	
Canciones y cuentos	35

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1981
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
ASESORA: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-4810.
IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1981.

Palabras y cosas de la arcaica alfarería medinense y de su fase de extinción

Ignacio Sánchez López

EL ALFAR MEDINENSE

1.—INTRODUCCION

La venerable antigüedad de la alfarería, ligada a los remotos períodos de la vida de la humanidad sobre la tierra, la absoluta impermeabilidad a los adelantos técnicos que aquí ha mantenido este oficio a la par tan humilde y hermoso, y, sobre todo, la circunstancia de hallarse en trance de inminente desaparición en Medina del Campo, por las razones que apuntamos más adelante, son otros tantos motivos que nos han inducido a examinar los aspectos de la cultura popular de la comarca y su léxico, comenzando precisamente por éste de su primitiva alfarería.

Cuando se inicia la toma de estos datos, los dos únicos alfares que perduran en Medina del Campo —de los siete que hace unos 40 años existían aún en la villa— tienen al frente a los artesanos Félix Trimiño Alonso y Pablo Gimeno Galván. Ambos han seguido la tradición familiar del oficio, y los dos cuentan con bastante descendencia; pero, por desgracia, ninguno de los hijos se ha sentido atraído por la vocación alfarera.

A ello contribuye no poco la subestimación, incluso propia, de una labor que proporciona exiguo rendimiento económico. A lo largo de este comentario iremos viendo que son tantos los factores contingentes que intervienen en el largo proceso, desde la mezcla de barros al final de la cochura, que el más consumado «cacharrero», no puede estar seguro de que alcanzará el fruto de su trabajo cuando *desencañe* (extraiga) la hornada semanal.

Une este arte, a su natural dificultad, carácter insalubre en un clima de la dureza del medinense, puesto que obliga a mantener las manos húmedas la mayor parte del tiempo. Uno de estos artesanos, Trimiño, me manifestaba su convicción de que los dos últimos alfareros que perdió Medina murieron «de *paralís* por la *friura* del barro».

La finalidad eminentemente utilitaria de esta alfarería —que hace de muchas de sus vasijas (cántaros, botijos, etc.) elementos imprescindibles en la vida rural— no obsta para que los precios que alcanzan en el mercado sigan manteniéndose muy mode-

rados. De aquí que estos hombres hayan tenido en ocasiones que emplearse en rudas faenas agrícolas más remuneradoras; y que, al modelar de nuevo en la rueda, se quejen —en frase de uno de ellos— de que «la herramienta y el atillo estropean el dedo *pequeño*, que es el que *ajina*, el que da el *cierre* (vid. pf. 5) y la suavidad».

2.—LA MATERIA PRIMA

El barrero, de donde han venido surtiéndose las generaciones de alfareros medinenses (mediante el pago de una renta tradicionalmente módica), pertenece a la Excma. Sra. Marquesa de Bornos y está situado a la derecha del camino de las Salinas, kilómetro 1.

La tierra arcillosa va arrancándose por el sistema de talud o superficie, tras la operación de *descubrir*, es decir, eliminar la capa superficial de piedra o tierras de naturaleza no adecuada a este fin.

Las necesidades de los dos alfares de Medina son análogas y se ven satisfechas con un carrito de barro a la semana «menos cuando no se puede trabajar *por mediación de* (a causa de) las heladas» (1).

3.—PREPARACION

Para preparar el barro utilizan dos pilas contiguas, excavadas en el suelo y revestidas de mampostería, con el fin de evitar la filtración del agua en reposo. De tamaño de 2 X 1,40 X 0,60 m. y de 1,40 X 1,10 X 0,60 m., reciben el nombre de *coladera* y *asentadera* respectivamente (vid. f. 1). En la primera de estas dos se echa la tierra o tierras arcillosas, con agua de un pozo inmediato, que no debe ser demasiado salobre. Se agita con la *batidera* (sencilla tablita provista de un largo mango) hasta que se disuelven las partes de mayor consistencia. Cuando el batido se ha completado se va pasando esta mezcla a la *asentadera* utilizando una *herrada* (aquí cubo ordinario) para trasvasar el barro líquido, y un cedazo, a cuyo través se hace pasar para que sus mallas retengan los *gorullos* o pequeños grumos, así como las pajuelas o briznas cuya incorporación a la masa resulta peligrosa, ya que, al quemarse en el horno, dejan *piteras* u orificios minúsculos en las paredes de la vasija.

Croquis de la planta del primitivo alfar medinense

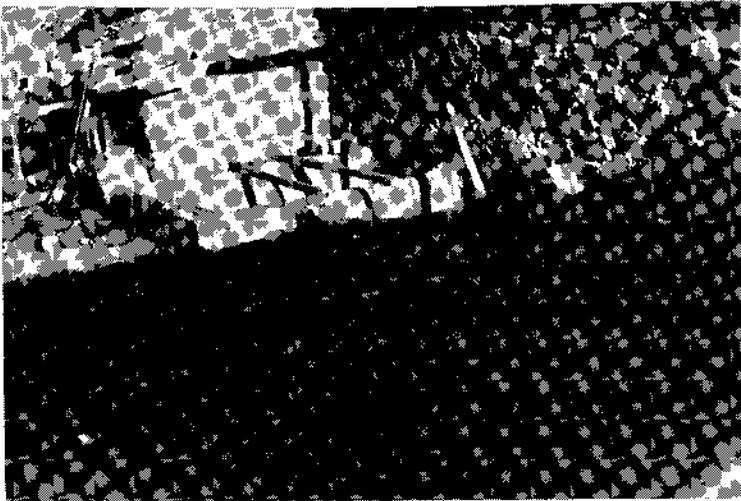
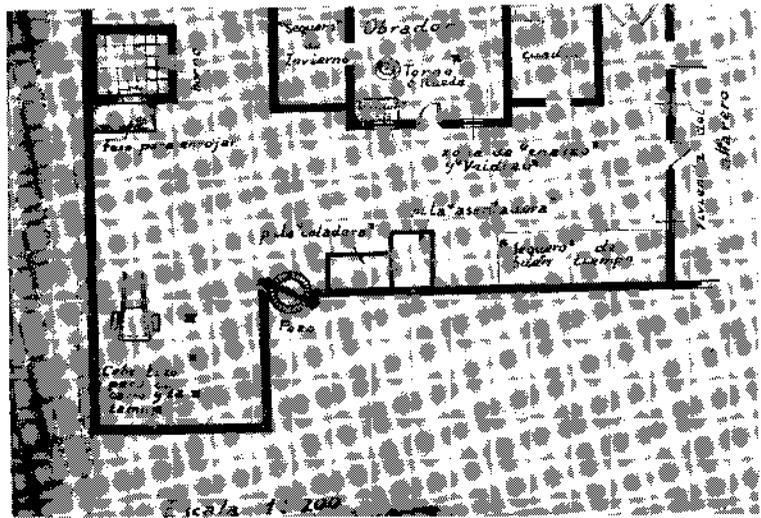


Fig. 1. Pilas coladera y asentadora. El mango de la batidera se ve sobresalir de la primera. A la izquierda se aprecia la tierra arcillosa que va a ser vertida.

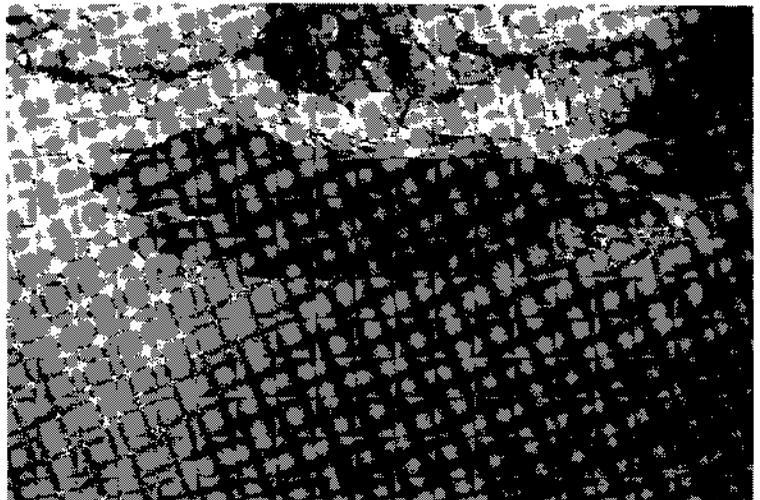


Fig. 2. El barro, ya batido y colado, es expuesto al sol para que se oree o encere.

Fig. 3. La rueda o torno de moldear. A la derecha la tabla en que se apoya el artesano. Cruzando el primer plano la tabla donde coloca las piezas.

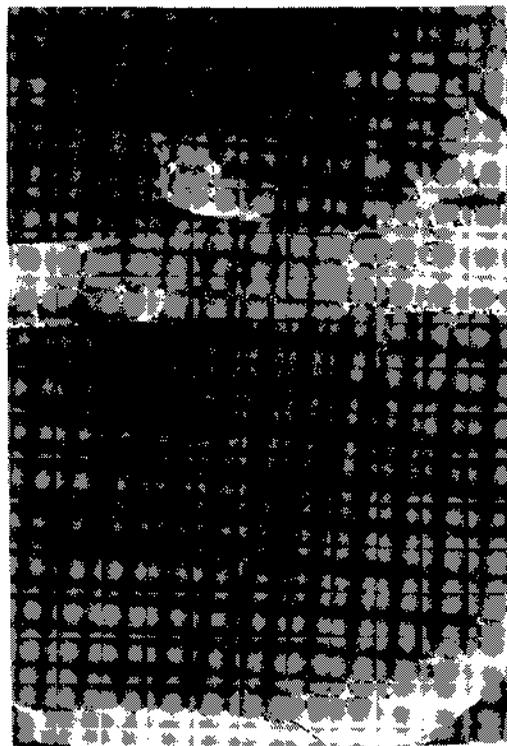
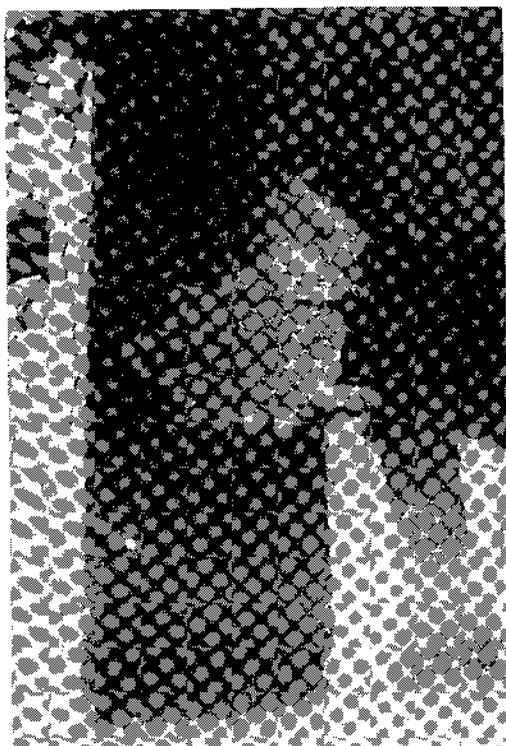


Fig. 4. Los instrumentos auxiliares del alfarero. Sobre su brazo han sido colocados: el alambre para cortar, el cuchillo, la estiradera, la pelleja y la badana.

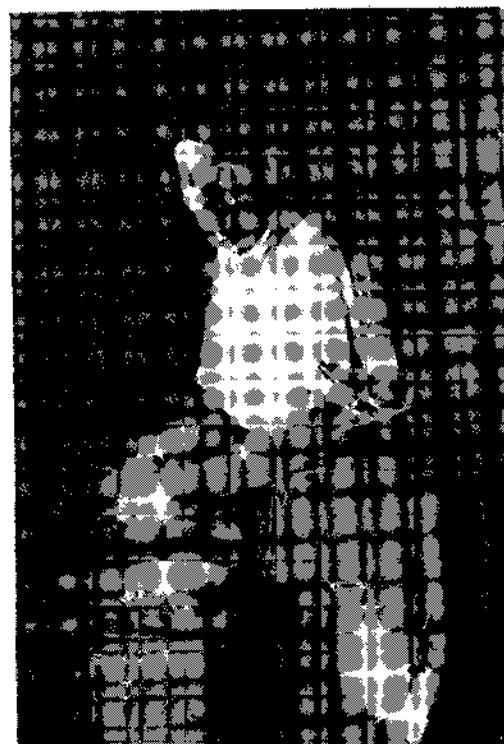


Fig. 5. Sobre el sobador, el artesano pone a punto el barro, con el último amasado, antes de comenzar a moldear.

Fig. 6. La pella, ya torteada, en disposición de comenzar la elaboración de un baño.

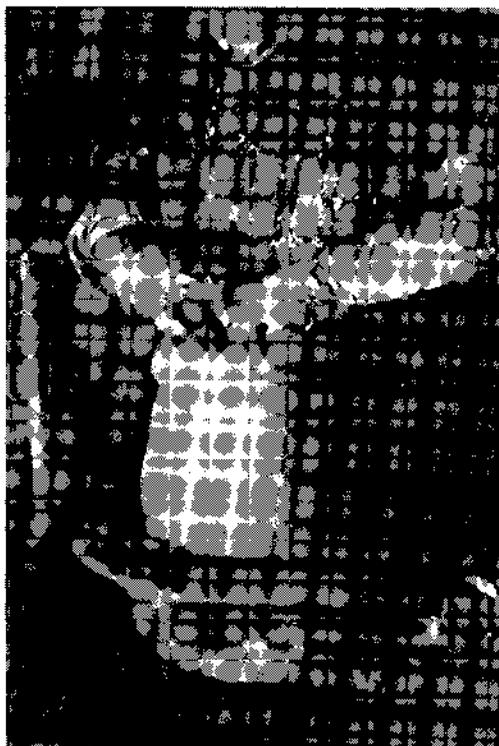


Fig. 7. Operación de hacer boca.

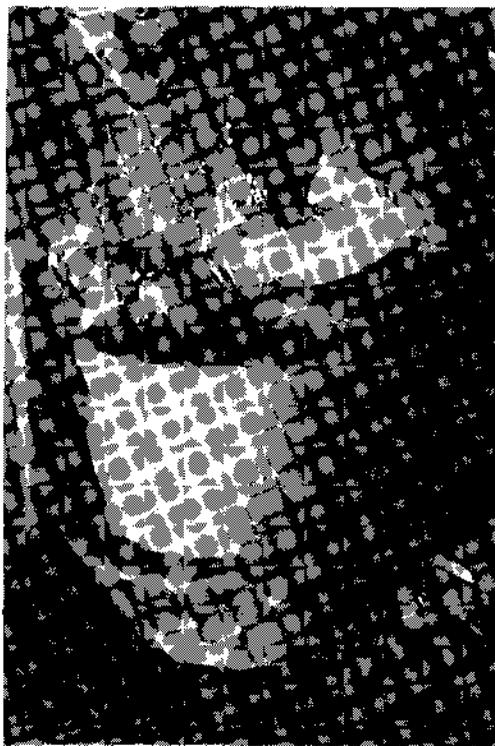


Fig. 8. Dando tiro .

En la pila asentadera permanece el barro fluido doce horas, al cabo de las cuales se ha sedimentado. Se elimina el agua que flota, por medio de la herrada, o más cómodamente, por un orificio intermedio llamado *sangría*. El barro es tendido entonces al sol, junto al alfar para que se oree y permita enrollar la gruesa lámina resultante en pellas o porciones, que pasan al obrador.

4.—EL ALFAR

Es un patio de dimensiones no muy amplias (ver croquis) donde se encierran todas las dependencias (si cabe este nombre) del alfar; pilar, pozo, horno, cobertizo para la tamuja o combustible del mismo, zona de *encerao* o sequero de buen tiempo, zona de *enasao* y *vidriao* (vidriado), cuadría del jumento, base del acarreo de los materiales y transporte del producto al mercado; y, por último, el obrador propiamente dicho. Es éste un (humildísimo) recinto cerrado, de cuatro por siete metros, donde están instalados: la rueda, *sobador*, y sequero para mal tiempo. Una rudimentaria estufa que quema serrín o virutas contribuye a paliar un poco la dureza del ambiente y hace posible el trabajo y laborioso secado en la prolongada época de fríos e intensas heladas.

5.—LOS UTILES DE TRABAJO

El torno de moldear (vid. f. 3) está constituido por dos ruedas de madera en posición horizontal, unidas entre sí por un eje vertical (árbol). Las funciones de cojinete (no pueden ser de sistema más arcaico) corresponden a una simple «*pedra pelona*» en la que el eje ha labrado una concavidad por el propio frotamiento, facilitado con unas gotas de grasa.

La rueda inferior, de algo más de un metro de diámetro, es la «*impulsora*», es decir, la destinada a recibir el impulso motriz del pie del artesano, y su superficie inferior casi roza el suelo. La rueda superior, *cabecero*, aunque más gruesa, tiene mucho menos diámetro: unos 35 cms., si bien se adicionan *rodales* para aumentar la superficie de apoyo en la confección de barreños y vasijas de asiento ancho, o bien una baldosa para el «*cantareo*» y «*botijeo*». Estos suplementos «van adecuados» (pegados) al cabecero con un poco de barro y se centran convenientemente. Los *rodales* han de ser de pino «pino rabioso» o de chopo para que agarre el barro. Las maderas suaves no resultan aptas para este objeto.

El conjunto del rústico aparato se llama *rueda*. El artesano la mueve con un solo pie, y modela simultáneamente, sentado en una tabla de altura algo inferior al *cabecero*. No debe utilizar ambos pies, nos dice, «porque como la rueda está en *fárfula*, se des-

centraría o se caería uno un zarpazo»; es decir, que el artesano dañaría el débil apoyo de la rueda o perdería el propio equilibrio por la inercia del aparato. «La *giración* es siempre a *derechas*», esto es, el movimiento se imprime de derecha a izquierda indefectiblemente.

Aunque lo esencial en el modelado alfarero es la «*fórmula*» (posición) de la mano del artesano —especialmente los dedos índice y meñique; y, en ocasiones, el pulgar, los nudillos o el conjunto de la palma y dedos— existen también rudimentarios instrumentos de carácter imprescindible para determinadas operaciones en este arte (vid. f. 4): La *estiradera* es una tablita prismática con las aristas de un lado romas y un pequeño agujero para apoyar el dedo. La *pelleja*, trozo de cuero grueso y resistente de forma cuadrada. Esta y la anterior ayudan a comprimir el barro (operación del *estirado*) y suprimir el sobrante en determinadas zonas (*recortado*) la *pelleja* en las zonas más delicadas. La *badana*, tira de piel fina, de unos 20 centímetros de longitud por dos de anchura, sólo se emplea para el afinado de superficies en la boca de las vasijas. El *cuchillo* —que siempre es de madera y recuerda a la hoja de aquél instrumento, aunque más gruesa— permite «recortar la pieza», es decir, practicar un bisel en la base para disminuir la adherencia de la base del recipiente y facilitar el paso del alambre que ha de separarlo. El *alambre para cortar* de unos 50 centímetros de longitud, delgado, y con dos pequeños topes de madera en los extremos, que facilitan su manejo, permite al alfarero ayudándose del movimiento de giro, separar limpiamente la vasija del *cabecero*. Por último, el *punzón* de palo sirve para *emboquillar*, es decir, para «abrir el bujero de las bocas y el pico en la construcción de *porrones* (botijos)»; también se utiliza con fines ornamentales para grabar *fenefas* en la superficie de los cacharros.

6.—CONSTRUCCION DE LOS CACHARROS

La elaboración de cualquier vasija va precedida indefectiblemente por un amasado del barro, sin perjuicio de las operaciones preparatorias del mismo ya descritas, y en razón de la naturaleza del recipiente a construir. Esta última puesta a punto del barro tiene lugar sobre una tabla, adosada a la pared del recinto, llamada *sobador*. Sin tal operación la pieza se «arruinaría» (desplomaría) al intentar modelarla. De allí se traslada el barro a la rueda sin dejar de *tortearlo*.

El artesano adhiere la pella al cabecero de la rueda y, haciendo girar ésta, va centrando el barro dándole forma de cono.

El proceso de elaboración común a la mayor parte de las vasijas exige después las siguientes operaciones (vid. series fotográficas): *hacer boca*, esto es, hun-

Fig. 9. Dando la fórmula.

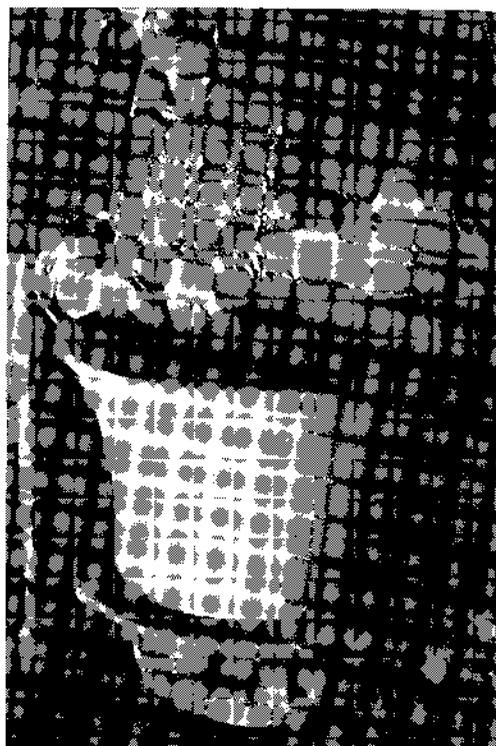
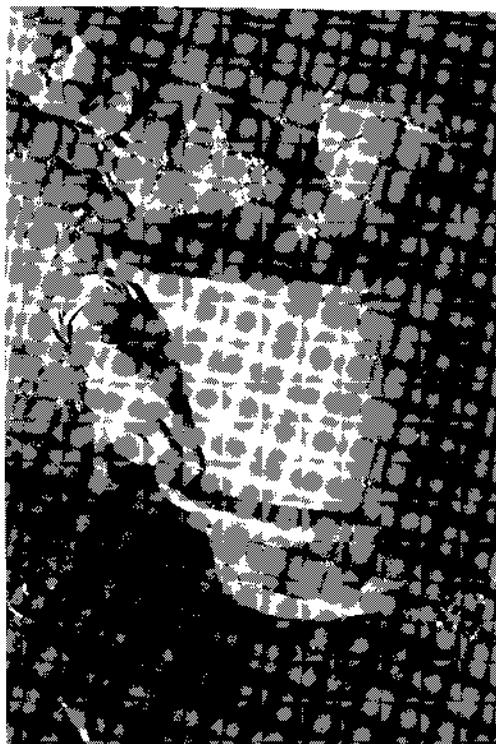


Fig. 10. Recortando la pieza.

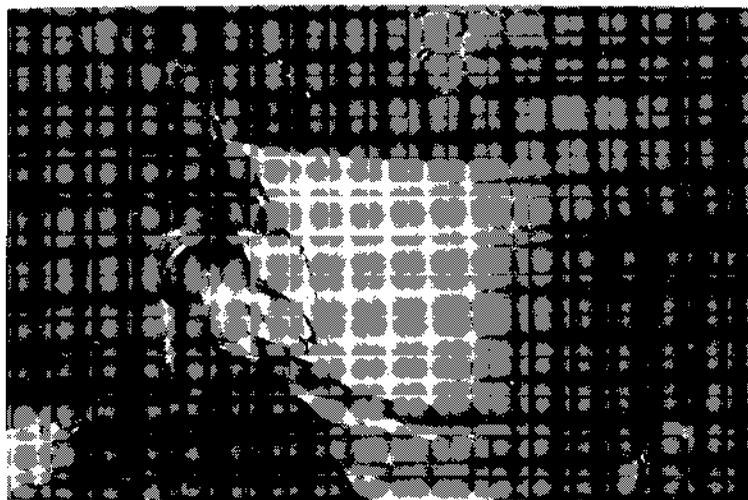


Fig. 11. Operación de alisado.

Fig. 12. Sólo las manos expertas del alfarero pueden levantar y trasladar una pieza recién cortada sin que se deforme el barro tierno.

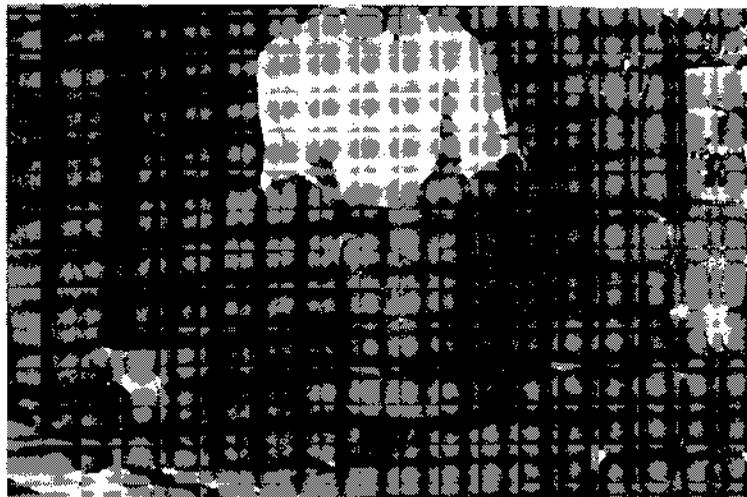
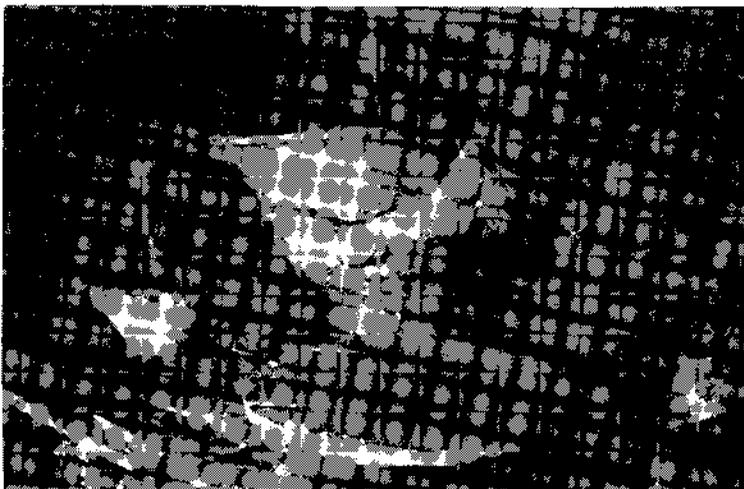


Fig. 13. La pella conteniendo la cantidad de barro suficiente para hacer un cántaro, está siendo **centrada**, para comenzar el proceso.

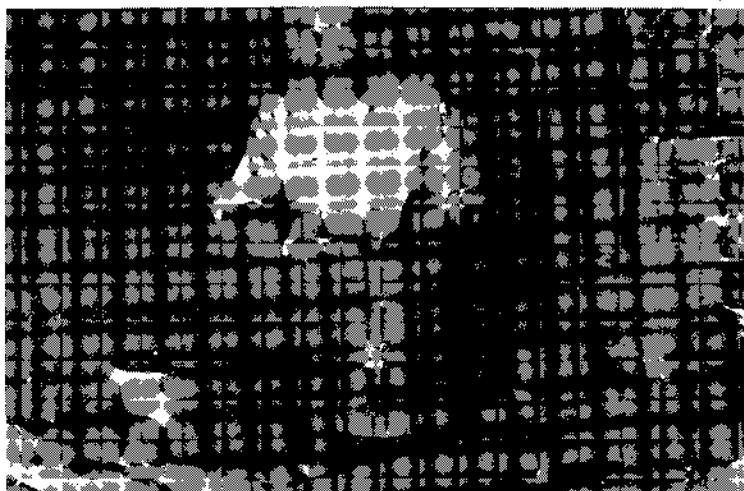


Fig. 14. Fase primera: la boca y parte superior del cántaro se construyen en forma invertida. En el ángulo izquierdo se ve el **baño** para humedecer las manos durante el trabajo.

Fig. 15. Cortando con el **cuchillo** esta primera pieza del cántaro.

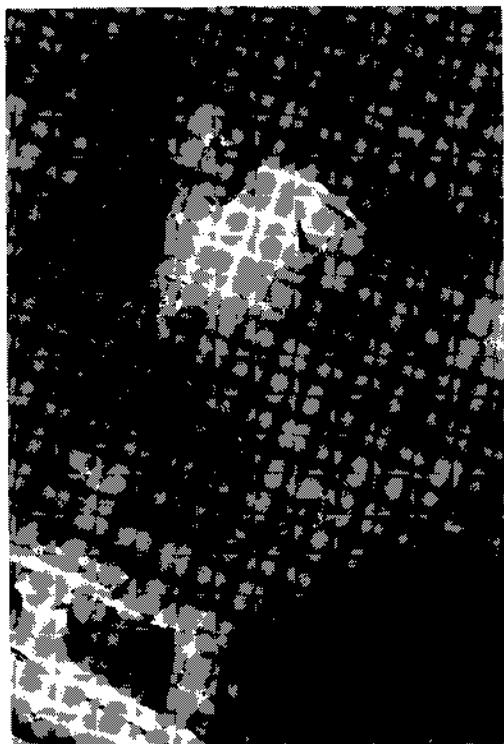
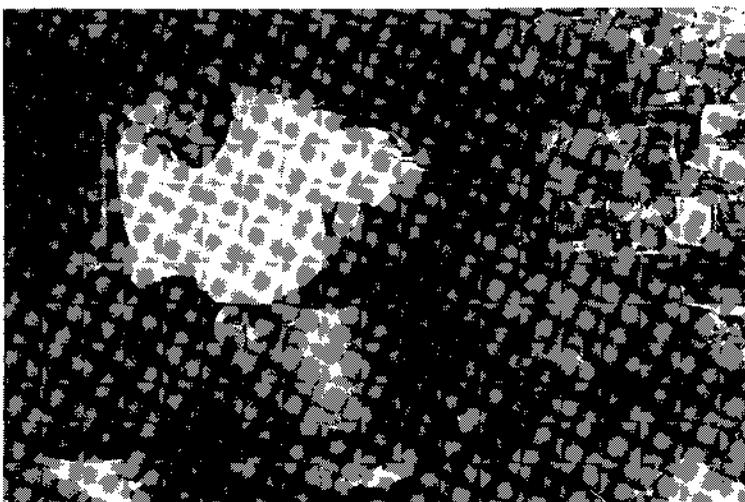


Fig. 16. Con el resto de la pella se construye el **capillo**: iniciando la segunda fase del proceso.

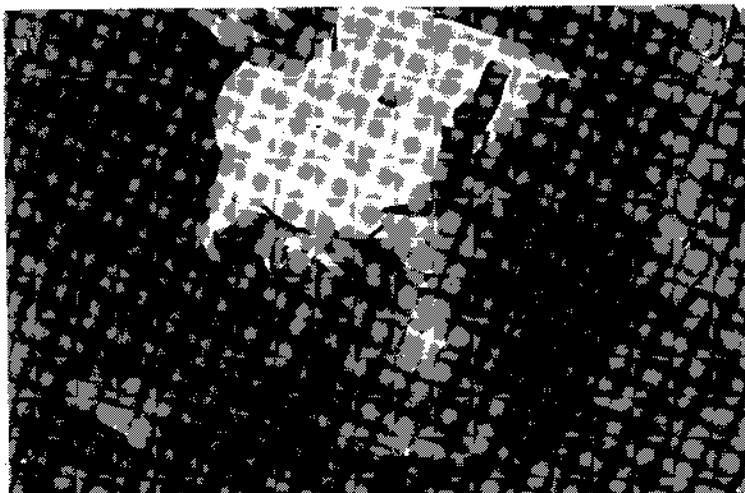


Fig. 17. "Dando tiro" con la **estiradera**.

dir el vértice del cono introduciendo los pulgares. *Dar tiro*, al cuerpo de la vasija, para lo cual se comprime en ambos sentidos la pared, a veces con ayuda de la *estiradera* o la *pelleja*. *Afinar*, suprimiendo barro sobrante en determinadas zonas. *Darle la fórmula* o forma especial de la vasija. *Darle el cierre* —utilizando para ello el dedo meñique— si se trata de botijos, hucha o recipiente análogo de forma cerrada. *Alisar* la superficie eliminando cualquier irregularidad. Hacer *fenefas* (cenefas) u otro tipo de decoración grabada. *Recortar la pieza*, es decir, practicar con el *cuchillo* un bisel en la base, para que la propia presión de la vasija no vuelva a adherir la superficie a medida que se va cortando en la operación siguiente. Por último, el *alambre*, deslizándose entre la base y el *cabecero* o *rodal*, corta limpiamente y permite separar el objeto de la rueda.

Durante todo este tiempo el alfarero ha utilizado un pequeño *baño* (cualquier recipiente de boca ancha) con agua, en el que introduce con frecuencia las manos para mantenerlas libres del excesivo barro que se les pega, y con la humedad necesaria al modelado.

Aunque no común a todos los cacharros, es también operación interesantísima la del *zurcido* o acoplamiento de partes de algunas vasijas que han de ser construidas fragmentariamente. El cántaro, por ejemplo, que en casi todas partes se construye de tres piezas, ha sido simplificado a dos solamente por los alfareros de Medina (vid. serie fotográfica): sobre la rueda se coloca la totalidad del barro que consumirá la vasija. Primeramente se labra en forma invertida la boca y parte superior del cántaro, que se corta de la pella inmediatamente. Con el resto de la misma se construye el *capillo* (cuerpo o zona más ancha). Aunque ambas partes se hicieron sin medida, con sólo la intuición del alfarero, se acoplan después perfectamente y resulta difícil apreciar dónde está el *zurcido*.

El proceso de modelado en la rueda no incluye el «*enasado*», o colocación de las asas a la suerte de vasijas que las necesitan. Tal operación debe practicarse más tarde, las paredes delgadas y blandas de un cántaro o una *barrila* no soportarían el peso del asa ni la presión necesaria para pegarla, sólo las manos expertas del alfarero pueden levantar y trasladar una pieza recién cortada, de la rueda al sequero, sin que se deforme el barro tierno. Debe, pues, mediar un espacio de tiempo para que las piezas se *enceren* (oreen o endurezcan un poco) antes de enasarlas. En verano, pocas horas bastan; en los inviernos húmedos, se requerirán hasta tres días en el sequero cubierto.

La materia más apta para construir el asa es el barro de *recortes* y *rebabilla*, que el alfarero fue quitando de sus manos mientras trabajaba en la rueda, y posee mayor sazón y humedad. Con él construye un *morriño* alargado que va estirando y cortando en

la longitud precisa de las asas, al mismo tiempo que las adhiere al cuerpo de la vasija.

7.—PRODUCTOS DE LA ALFARERÍA MEDINENSE

Para apagar la sed existen tres recipientes de distinto tipo: el *porrón* o tradicional botijo, con asa, *boca* para llenarlo, y *pico* para beber a «*cañote*»: la *barrila*, más panzuda, con una boca bastante grande (vid. f. 22); y el *botijo campero*, alargado, con dos asas y una sola boca estrecha, que naturalmente sirve para llenarlo de agua y para beber (vid. f. 23).

El cántaro medinense no excede nunca de la capacidad de 11 o 12 litros. Tal vez por su carácter manejable se construye siempre con una sola asa. Los tamaños más frecuentes son los que oscilan entre los 5 y 8 litros, ya que el carretillo apenas se usa en la localidad para transportar cántaros. Uno de nuestros informantes nos dice que antes se hacían cántaros, de *calculación* y se *poteaban* (aforaban), marcando con una señal el nivel alcanzado por el líquido medido exactamente. Las *cantarillas* suelen ser de dos, tres y cuatro cuartillas.

El barreño se llama en Medina más comunmente *baño*. Los de mayores dimensiones, *baño de matanza*, por ser éste su destino más frecuente; y, también, *barreñón*. La palabra *lebrillo* es desconocida en la comarca. Resulta muy importante en la elaboración de esta vasija que el *asiento* alcance exactamente el mismo grosor que la pared, porque si queda *ralo* (delgado) se *aseda* (agrieta) *al hacer el tiro* (al secar el barro).

Los pucheros se extienden en una gama de tamaños, desde medio hasta siete cuartillos. El más pequeño se llama *papero*, porque en él se hacían las *papas* o sopas de pan con aceite y azúcar empleadas en la alimentación infantil, naturalmente antes de los avances de la dietética moderna.

De mayor cabida son las ollas, con dos asas y boca más ancha que el puchero; su capacidad suele oscilar de 8 a 1 cuartillos, pero las hay hasta de 10 litros.

Las tapaderas se consideran piezas aisladas y se confeccionan en muy diversas medidas por emplearse indistintamente para toda clase de recipientes.

Las cazuelas y platos también alcanzan una elevada graduación de tamaños.

Las *asaderas*, por su forma oblonga, son objeto de una curiosa elaboración. Se inicia el proceso como para construir un *baño* (vid. serie fotográfica de éste), que como se sabe es redondo; se corta la pared lateral separándola del fondo, lo que permite aplastarla hasta alcanzar la forma alargada que tiene la nueva

Fig. 18. Afinando el capillo.

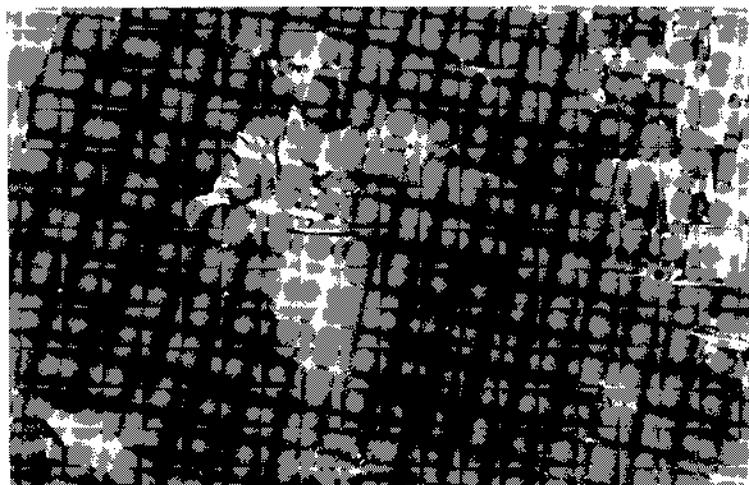
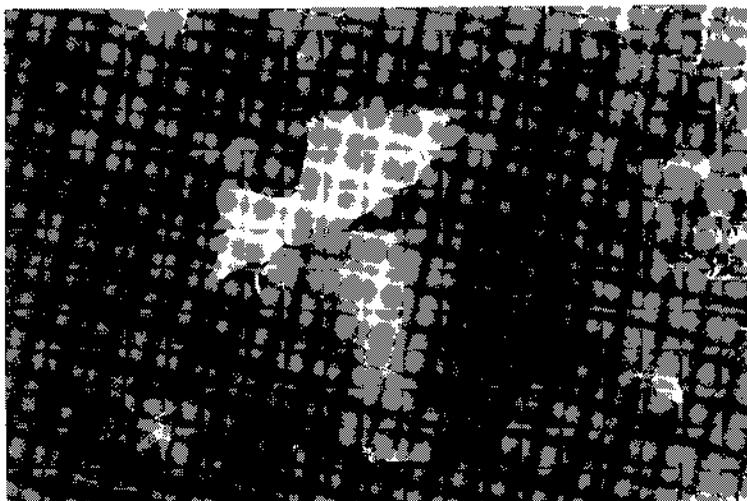


Fig. 19. La fase más interesante de la construcción del cántaro; acoplando las dos piezas para su zurcido .

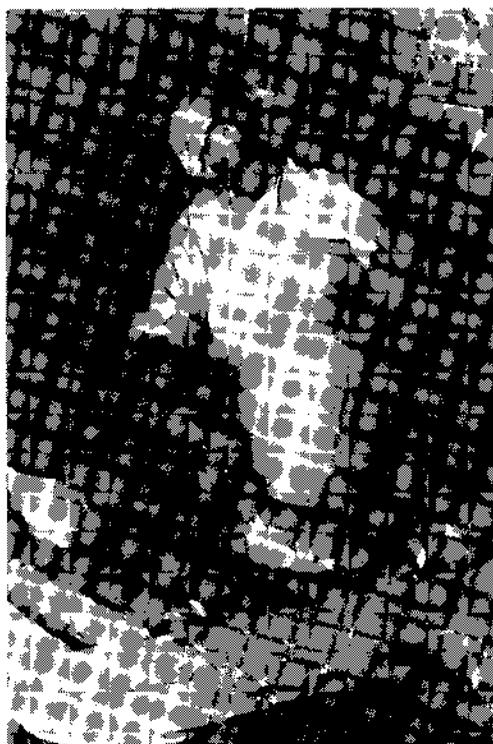


Fig. 20. El alambre corta limpiamente y permite separar el objeto de la rueda.

Fig. 21. Las hábiles manos del alfarero trasladan la vasija, recién terminada, sin que se deforme.

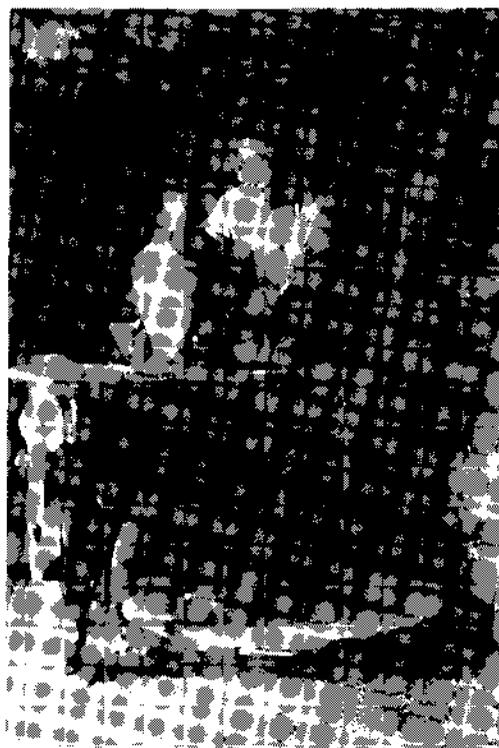
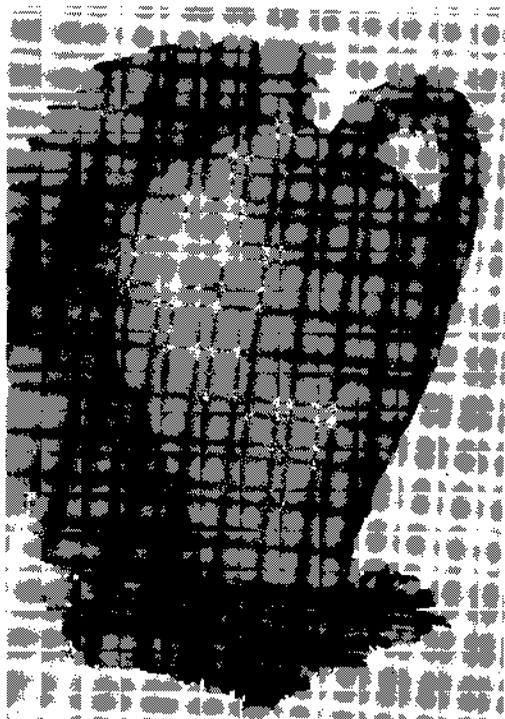


Fig. 22. Barrila.



Fig. 23. Botijo campero.

vasija; por último, se confecciona el fondo definitivo que se *zurce* a la pared lateral. Recuérdese lo que hemos dicho a propósito del riesgo del *asedao* al hablar del baño, y que esta pieza también sufre por el gran tamaño de su fondo (vid. f. 24). Otro peligro a evitar, en la terminación de ésta y las restantes vasijas de boca ancha, es la del *empollao*; se denomina así al fenómeno de coger aire o fallar la cohesión del barro en el borde del recipiente, accidente que una vez producido es difícil de subsanar y origina fracturas en el horno.

Las macetas, en Medina llamadas más frecuentemente *tiestos*, se hacen «con o sin peana», es decir, con pie y estrangulación, a modo de copa. Es ésta la pieza en que más se prodiga la ornamentación grabada.

Se construye el tazón sin asas, pero es más usado el *cuenco* o taza de un asa con el cuerpo ligeramente más ancho que la boca.

Pocas son las tradicionales huchas de barro que el alfarero necesita construir. Al llegar a este punto el artesano se extiende en consideraciones sobre el vertiginoso descenso de la virtud del aborro infantil.

Además del orinal de forma común, construía para enfermos otros dos tipos: la *perica*, alta y con asas; y la *relojera*, para impedidos en cama, recipiente redondo, aplastado, de amplia boca y tubo lateral (vid. f. 25).

Zurciendo dos piezas cilíndricas de 50 cms. de longitud por 15 de diámetro se originan chimeneas; que, después de cocidas, sustituyen a las de uralita en algunas viviendas.

Modelos en miniatura de casi todas las vasijas y otros juguetes de barro se construyen en buen número en los alfares de Medina para su venta directa con destino a los niños de la localidad, o por encargo de los traperos; que, con el resto de su mercancía, los empleaban para el cambio por los productos (de desecho) que van buscando de pueblo en pueblo (vid. f. 28).

Al margen de la cacharrería que pudiéramos llamar común, es típicamente medinense el *cañadón*, gran recipiente de unos 16 litros de capacidad y amplia base de sustentación, destinado al ordeño de las ovejas (vid. f. 119).

En ocasiones los alfares de Medina han hecho de encargo *ánforas* para ornamentación de altares; *jardineras* o recipientes para colgar plantas de la pared y del techo, bebederos para aves, botijos de *trampa* con numerosos picos, por uno sólo de las cuales sale el agua, mojando al bebedor inexperto (vid. f. 29), etcétera. En el alfar de «Cheli» se conserva, como obra maestra del artesano Balbino Trimifio, su padre, ya difunto, una cruz hueca de barro vidriado,

hecha de numerosas piezas zurcidas, con abundantes motivos ornamentales, y dispuesta para ser iluminada interiormente mediante lamparillas de aceite (vid. f. 30).

8.—DECORADO Y VIDRIADO

La decoración empleada en la alfarería medinense es de extraordinaria sencillez. Existen, sin embargo, dos procedimientos que a veces se simultanean, en una misma vasija. El primero se practica en la rueda: con ayuda del punzón de madera —que, según vimos, sirve también para emboquillar— se graban *fenefas* (cenefas) de diverso tipo (vid. f. 31), procurando que la incisión sea muy superficial para no perforar las delgadas paredes del recipiente. A veces con sólo los dedos, se marcan líneas sinuosas, se hacen picos métricos o se ondula el borde de la vasija. El segundo procedimiento consiste en pintar, con ayuda de una pluma de ave, letras iniciales, nombres cortos, o algún motivo vegetal esquemático, sobre la superficie del cacharro. Es muy de notar al respecto —en abono del carácter primitivo de la alfarería medinense— que la utilización de la pluma es procedimiento arcaico, toda vez que los lugares alfareros de la provincia de Salamanca han introducido el empleo del aguamanil para trazar los dibujos, aunque aquellos artesanos recuerdan todavía que sus antecesores empleaban la pluma con este fin. (Vid. pág. 41 de la obra de L. L. Cortés «Alf. pop. sal».)

El material empleado en la pintura es greda blanca (tierra de Segovia) que apenas se advierte recién aplicada a la vasija *en verde* (en crudo), pero que modifica la coloración posterior en la zona impregnada, haciendo aparecer el dibujo, después de la cocción del vidriado.

Antes de vidriar, toda vasija debe ser *enjuagueta*, es decir, bañada en un líquido que se prepara con el *juagete* o tierra especial traída del paraje denominado «los Pizarrales», mezclada con agua a partes iguales; sin esta operación no destacaría el típico color rojo con que las vasijas salen del horno. El *juagete* debe darse con el barro todavía húmedo, si se hace en seco, se *cascaetea* (descascarilla). (En la localidad vallisoletana de Portillo, en la que el barro es más *fuerte* (arcilloso, compacto), es preciso *socochar* (calentar en el horno) previamente.)

El *vidriado* (vidriado), que impermeabiliza determinadas piezas, y les da hermoso brillo y color, se consigue con minio o alcohol mineral (óxido y sulfuro de plomo) en proporción de cinco partes para tres de *juagete* ya preparado.

El artesano lo hace correr hábilmente por el interior de la vasija que quiere impregnar, con un rápido movimiento de giro para no consumir demasiado, o lo vierte con un cuenco en las zonas exteriores.

Fig. 24. Apréciense la grieta o "asedao" que ha sufrido la asadera del centro.

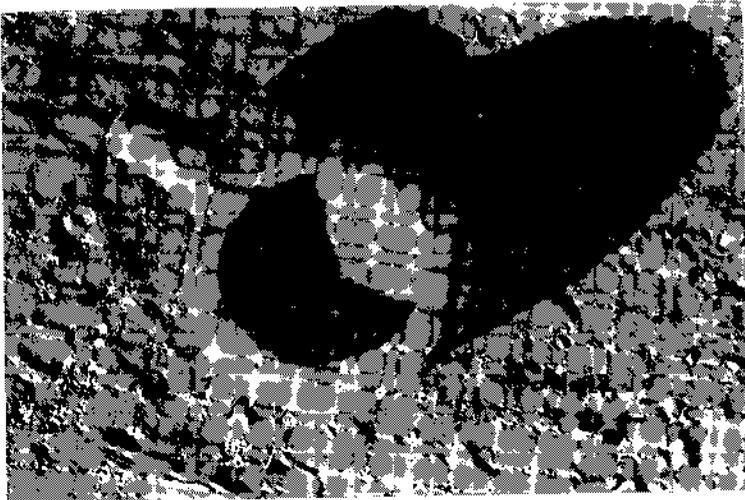
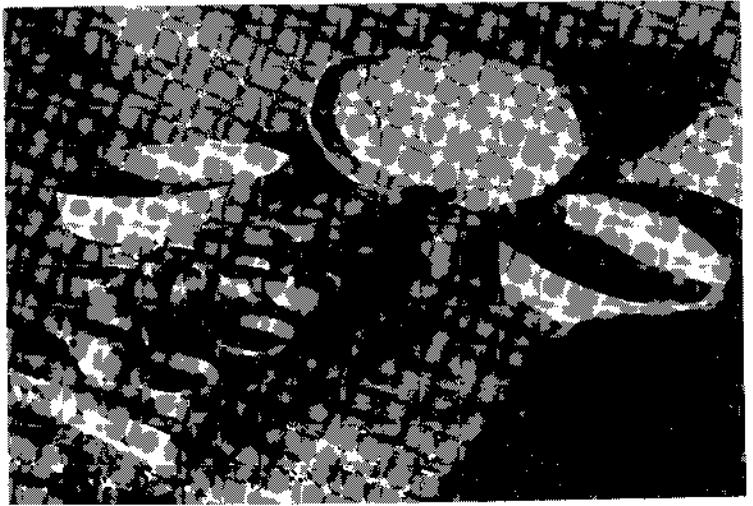


Fig. 25. La relojera.

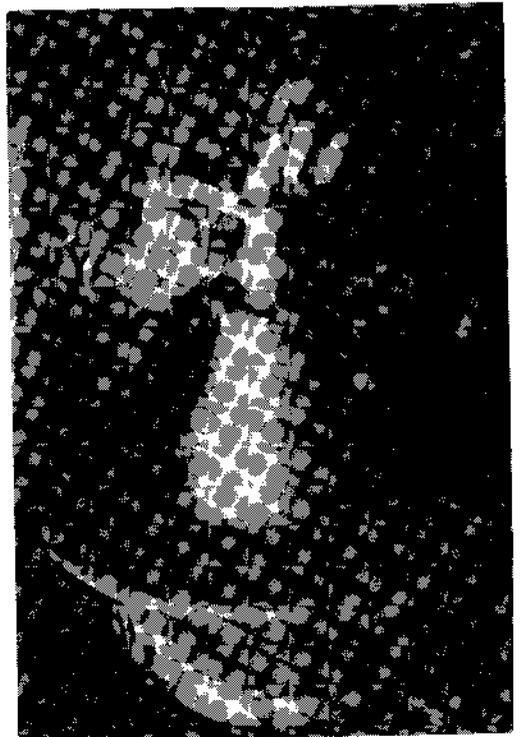


Fig. 26. La construcción de vasijas en miniatura, se hace sobre el extremo de la pella.

Fig. 27. El pequeño tamaño de las vasijas de juguete, aconseja utilizar sólo dos dedos para su manejo.

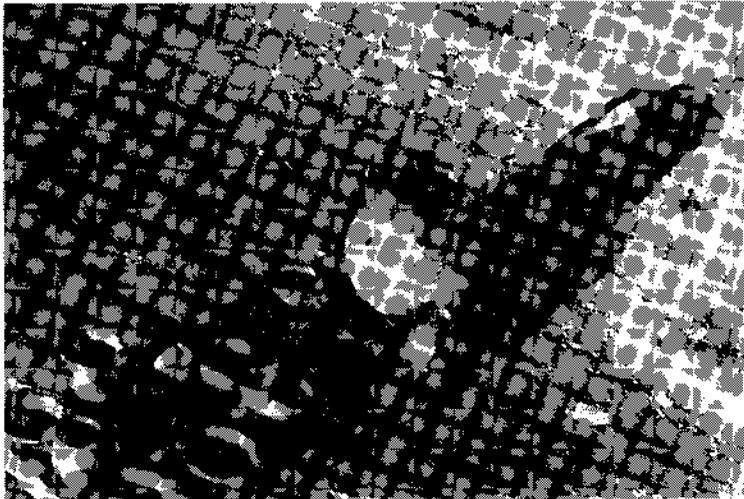
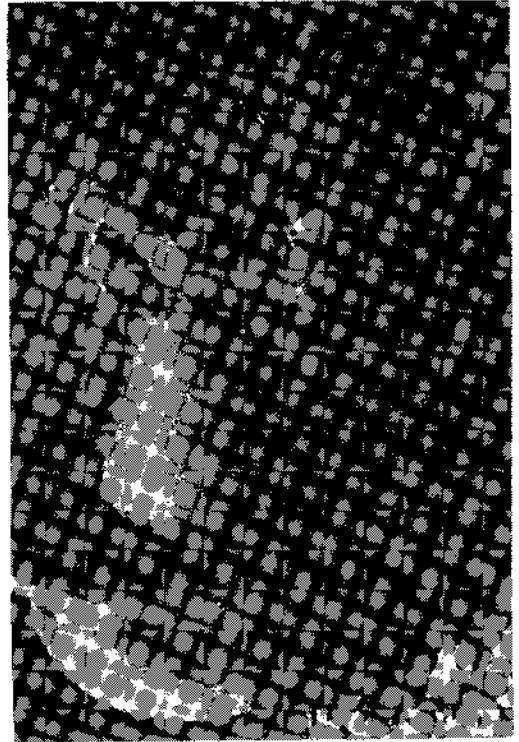


Fig. 28. Apréciase la diferencia de tamaños entre los juguetes de barro y el recipiente normal.

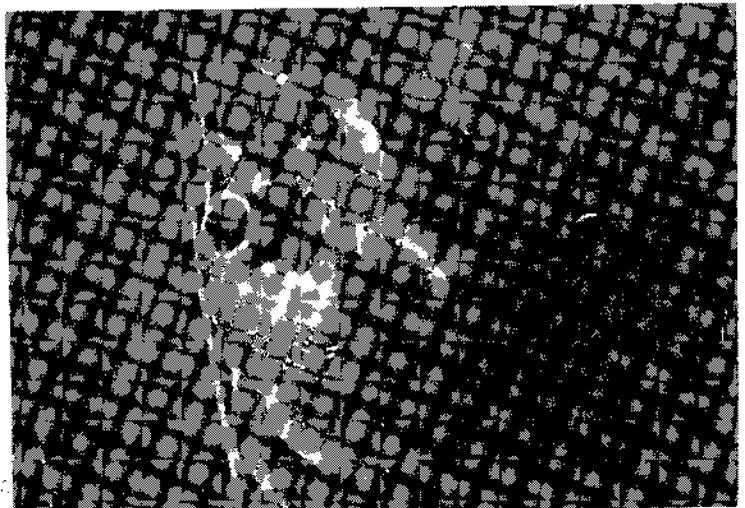


Fig. 29. Botijo de trampa.

9.—EL SECADO Y COCCION DE LAS VASIJAS

La paulatina pérdida de humedad y sazón de los cacharros para su paso al horno, es un proceso delicado, que depende fundamentalmente de la calidad del barro y condiciones del tiempo reinante, pero que difícilmente puede ser alterado sin grave riesgo de malograr todo el trabajo previo.

El barro fuerte (arcilloso, fino y compacto) se «aseda» (agrieta) casi siempre si se le «obliga la sequía» (si se fuerza el secado). El barro —dice el alfarero «cuanto más fino es más bronco para secar». A veces, en la preparación inicial de la mezcla, es preciso echar arena «para matarle la bravura» (para que no salte durante el secado o la cochura). El barro flojo (arenoso), seca mejor, pero se *repasa* (filtra) más, por su carácter poroso, lo que lo hace inhábil para la construcción de piezas que necesitan cohesión.

En verano puede abreviarse el tiempo de secado con mucha cautela (si el sol está «de pino»), de que el asiento de los recipientes sea sometido a su acción por igual. Tan pronto las piezas se van *avellando* (oreando), deben retirarse del aire para que no se *manquen* (contraigan, deformen). (Vid. f. 32).

Los estantes del alfar quedan convertidos en securo único de invierno (vid. f. 33); allí permanecen las vasijas alineadas o *encastilladas* en torres durante un espacio de tiempo que se aproxima a la semana. Las piezas cerradas, del tipo del botijo o la hucha, son menos frágiles en la cocción y el secado que las abiertas, como el *baño* o la cazuela.

El horno alfarero en su conjunto adopta forma de prisma cuadrangular, está constituido por un cuerpo inferior (caldera), excavada casi en su totalidad en el mismo suelo para ahorrar obra, y un cuerpo superior de forma cúbica y dimensiones de un metro y medio aproximadamente de arista.

La *caldera* se construye ligeramente abovedada y con soluciones de continuidad entre unos y otros arcos del ladrillo, para que el fuego pueda caldear la parte superior que ocupan los cacharros.

La boca de la caldera, *bramera*, por alusión al «bramido» o sonido de la corriente de aire y el crepitar de la combustión, se encuentra al nivel del suelo, lo que obliga a practicar un pequeño foso para facilitar su alimentación (vid. f. 34). El combustible aquí empleado es la tamuja de pino; si es de la raza «negral» o resinera, permite hacer la cocción en una hora u hora y media menos que si se emplea la de pino «albar» o piñonera. La cantidad consumida de este tipo de combustible suele ser de unas diez cargas (el contenido de dos carros pequeños) para cada hornada. Como instrumento, que permite ir introduciendo esta materia por la estrecha boca y distribuirla para regular la combustión, se utiliza una *borquilla* bidente de hierro, con púas pequeñas y largo mango.

En el cuerpo superior del horno se colocan ordenadamente las vasijas, en razón de su tamaño y del mejor aprovechamiento del espacio disponible. Esta operación se llama *encañar*, y requiere mucha habilidad para que el peso de unos cacharros no «pique el ala» (deforme las paredes) a los restantes. El trabajo se facilita mediante una tabla, apoyada en la gran muesca de una de las paredes, en la que puede posarse el alfarero cuando todavía las vasijas no han alcanzado el nivel suficiente para ser manejadas desde el pretil superior.

Terminada su colocación, se procede a cubrir los cacharros con el «retejón de cascotes viejos» (trozos de otros cacharros que se rompieron en hornadas anteriores). Con ello, el calor se concentra, y se tapan las «aspiraciones» de la llama para que no suba la *morceña* (ceniza volátil), que se pega al «*uridiao* y lo *relame*». La vasija *relamida* pierde gran parte del valor por su feo aspecto.

El encendido del horno se verifica simultáneamente con el comienzo del *encañado*, para irlo templando. El tiempo de cochura es de cinco a seis horas. La tamuja se va echando «horquiná a horquiná» con gran precaución, pues si se «obliga» al horno —aunque sea en la fase final en que está ya «entregao» o al «remate»— los cacharros se *afogonan* o *llamaretean*: aparecen renegridos y se tornan excesivamente porosos.

Otro accidente frecuente tiene como causa un incompleto secado. Entonces «la *friura* del barro riñe con el fuego» y el horno da «saltos» (estallidos por la evaporación del agua intersticial). Cuando esto ocurre «se le reposa» una media hora para que el calor remanente complete el secado, y luego se reanuda la combustión.

De aquí que, en determinados días de niebla fría invernal, se hace imposible la cocción, pues la sola humedad que las vasijas captan del ambiente basta para producir el fenómeno dicho.

Si, una vez el horno en calda, entra mucho aire frío por la boca de entorjar, las vasijas se *ventean*, es decir, se contraen y agrietan por el brusco contraste de temperaturas.

Cuando el horno «ha cogido la calda hasta arriba», esto es, cuando se ha puesto totalmente al rojo su contenido, se introduce un palo, que se inflama, y permite, a su luz, comprobar si brillan o no los cacharros. En caso afirmativo, con la *barreta de catar* se saca una pieza, *cata*, para asegurarse de que el vidriado ha «reditido» (derretido) por completo. Si así fuese, se deja enfriar lentamente.

Conviene señalar que, si el material empleado es alcohol mineral, se corre el peligro de que las vasijas en contacto se peguen al fundir el vidriado y se deterioren al desunirlas. Para evitarlo se colocan unas *trebedillas* de barro separando los recipientes. Con el minio de plomo no existe el riesgo de la *pegadura*.

Fig. 30. Las cruces construidas con motivos ornamentales por el artesano Trimiño.

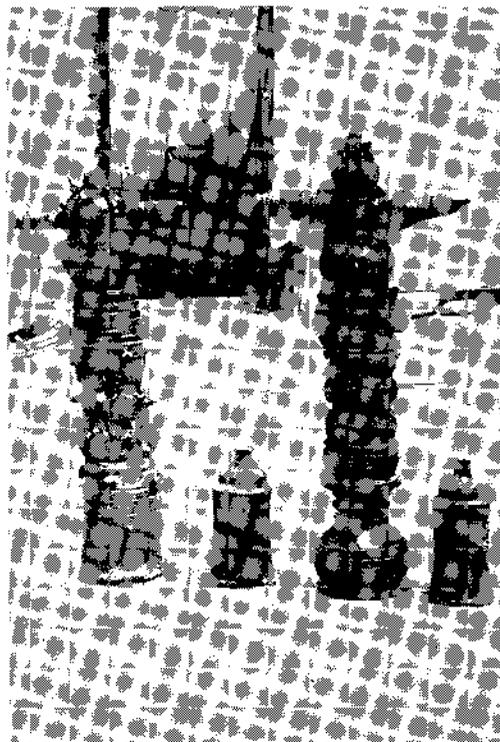
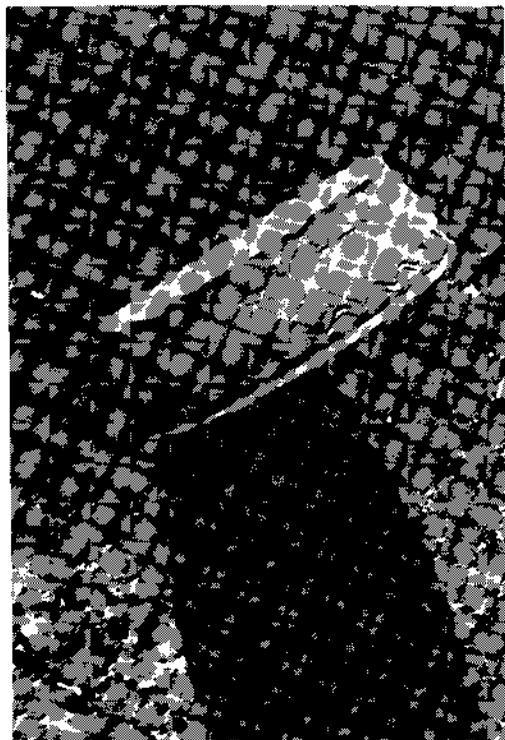


Fig. 31. Cazuela decorada con fenefa.

Fig. 32. Las piezas en el **sequero**. Se aprecia, por el color más claro, que las de la derecha han recibido ya el baño de **juague**.

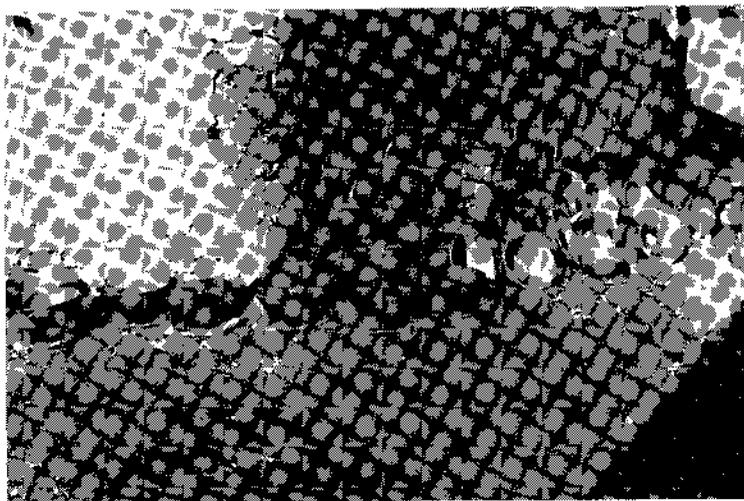


Fig. 33. El **sequero** de invierno ha de instalarse en el interior.

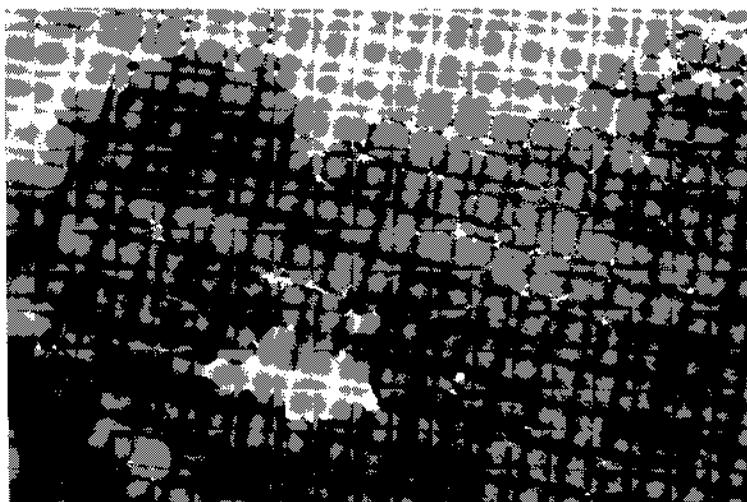
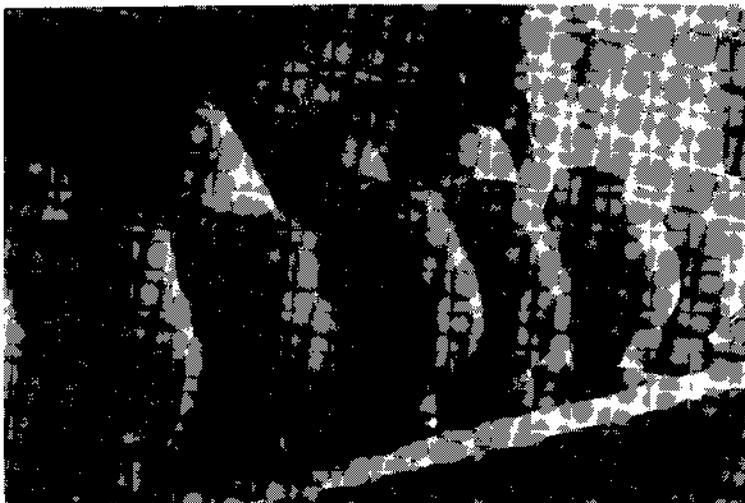


Fig. 34. Desde el foso y a través de la boca (bramera) de la **caldera**, observa el alfarero la combustión de la **tamuja**.



Fig. 35. Cubriendo con el **retejón**, para terminar el **encañado**.

La confirmación de que el vidriado ha fundido completamente debe hacerse también por razones de seguridad, ya que el compuesto de plomo, en pucheros y otras vasijas faltos de cocción, puede producir intoxicaciones.

Cuando el horno se ha enfriado, se procede a *desencañar* y comprobar los resultados pieza por pieza. Para ello el alfarero fía, más que de su propia vista, del sonido que produce la vasija al golpearla con los nudillos. La más pequeña hendidura por donde el líquido pudiera *repasarse*, queda así acusada. Si la grieta es minúscula, se llena de agua el recipiente, para que «se asombre» o «dé la nota» (se humedezca en la zona dañada). Estos casos, así como el de alguna pequeña *piñera* (orificio) —que haya quedado al quemarse una brizna vegetal incluida accidentalmente en el barro— pueden subsanarse, o bien con nuevo vidriado y cocción, o por medio del taponado con una mezcla de ladrillo machacado y sebo.

10.—LA ECONOMIA DEL ALFAR

A lo largo de esta exposición hemos visto los innumerables peligros que acechan a la hornada, y que pueden malograr, en circunstancias desfavorables, a la totalidad o la mayor parte de las vasijas que la integran.

Por otra parte, la ganancia es tan moderada que el alfarero sufre muy grave quebranto si no puede sacar a la plaza su lote semanal de cacharros para mantener el ritmo económico de su pequeña industria.

Al tradicional mercado medinense de los domingos afluyen los vecinos de los pueblos bien comunicados. Aprovechando esta circunstancia, los dos alfareros hacen escaparate de su mercancía sobre el suelo (de tierra), y se inicia el regateo con las «barateras», como suelen llamar estos artesanos a su

clientela femenina. En contraste con los restantes productos del mercado, los cacharros se mantienen en precios muy bajos a pesar del carácter utilitario de la mayor parte de las vasijas.

Al día siguiente, el artesano cargaba, a lomos de borriquillo, o en un carrito, lo que no logró vender, y recorría los pueblos menos comunicados, para intentar dar salida al fruto de su laborioso trabajo.

Las excelentes comunicaciones de Medina podrían haber favorecido el envío a puntos más alejados, pero sólo figuran en los recuerdos gratos de estos dos alfareros algunas expediciones de tiestos a Reinosa y Bilbao. La oferta de otros alfares que contaban a su favor con el precio del transporte, por su mayor proximidad, ha hecho imposible mantener la venta en aquellos puntos. La competencia de Arrabal de Portillo se acusa ya en localidades tan cercanas a Medina como es Pozaldez, por lo que respecta a *porrones* principalmente. En el mismo Medina, las tinajas y cántaros de la localidad salmantina de Cantalapiedra, especializada en su producción, riñen en precio, aunque el barro es de inferior calidad.

Estas últimas consideraciones sobre motivos externos que influyen en el colapso de la actividad alfarera medinense —junto a aquellos otros motivos intrínsecos de que nos ocupábamos en la introducción— nos hacen abundar en el criterio de la conveniencia de reflejar el panorama local de uno de los primitivos oficios, modestísimo, pero lleno de dignidad e interés y cuya extinción dará a su vocabulario el carácter de léxico archivo, así como a su contenido la condición de historia de una de las manifestaciones de tradición popular incapaz por su prístina estructura de acomodarse a los moldes de la vida presente.

(1) En ocasiones preferimos transcribir literalmente las palabras o frases de nuestros informantes, para conservar todo el sabor popular y sinceridad de la información.

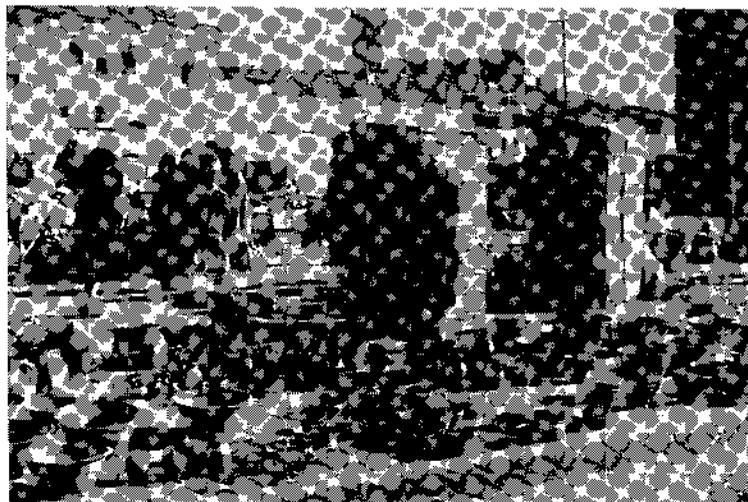


Fig. 36.—Sobre la ribera del Zapardiel, frente al castillo de la Mota, aparece el fruto del laborioso altar en el mercadillo dominical, coincidente en día con los seculares mercados de lanares de Medina del Campo.

1.^a Parte

I. CAPITULO INTRODUCTORIO

Hoy es ya realidad la sensibilización ampliamente compartida respecto al rescate de nuestro inmenso patrimonio cultural. Variadas iniciativas convergen hacia el mismo objetivo, y los ejemplos son suficientemente conocidos. Dentro de este objetivo general, se concretan cada vez más los diversos intentos de rescate de nuestro acervo musical.

Dentro de este campo, se ha iniciado ya el rescate del órgano. Es un acto de justicia con los hombres que han hecho posibles estos instrumentos, aún visibles y audíbles en nuestros templos; recientemente algunos de estos órganos han vuelto a sonar tras un obligado mutismo de varios lustros.

Estamos acostumbrados a admirar órganos grandes o, al menos, de cierta envergadura. Pero la historia de este instrumento nos ofrece una increíble variedad de modelos que van desde el tamaño gigantesco (equivalentes a una casa de tres o más pisos) hasta verdaderas miniaturas, organitos de formas graciosas y de todos los tipos imaginables. Ningún otro instrumento musical ha conocido una evolución semejante.

Prescindiremos de los instrumentos grandes para centrarnos en los pequeños, casi del tamaño de un acordeón unos, poco mayores que un piano vertical otros. Estos tipos de órganos pequeños han sido una realidad viviente y siguen siendo una parte de nuestro patrimonio musical y organístico. Otra razón más para conocerlos con mayor detenimiento.

1.—Qué es un órgano pequeño

La misma palabra le opone al "gran órgano", aunque tiene un innegable parecido con él: son el gigante y el simpático enanito de una misma familia. Ambos tienen los mismos componentes esenciales: fuelles, para proporcionar el viento necesario; secreto o caja distribuidora del viento; sobre este secreto se asienta una serie de tubos; finalmente, teclado, para seleccionar a gusto del organista los sonidos de los tubos. La

gran diferencia está en el tamaño y en la potencia sonora del grande comparado con las mismas características del organito-miniatura.

Como observamos, el órgano pequeño llena cumplidamente los requisitos necesarios para ser un verdadero y auténtico órgano, instrumento totalmente diferente de las demás familias de instrumentos musicales.

En todas las épocas y etapas de la historia del órgano coexisten simultáneamente tres modelos o tipos genéricos: el portátil, el fijo de reducido tamaño y el gran órgano. Con esta óptica, nos ocuparemos solamente del portátil y del fijo, llamado positivo.

2.—Variedad de vocablos y conceptos

Con sólo pisar el terreno de estos tipos de instrumentos, nos encontramos una selva de palabras y un vocabulario que, fuera de los conceptos más generales, aún no está definitivamente fijado. Las denominaciones son variadas, pintorescas y castizas.

"Ninfale, ninphale, regla, bibelregal, positif, positiv..." con variantes según los países de Europa. "Positivo, cadereta, realexo, realejo, organito, organillo, órgano chino, procesional, órgano de palos o varas, de mano, de cuello, de mesa, de pie..." con nuevas variantes según las regiones españolas.

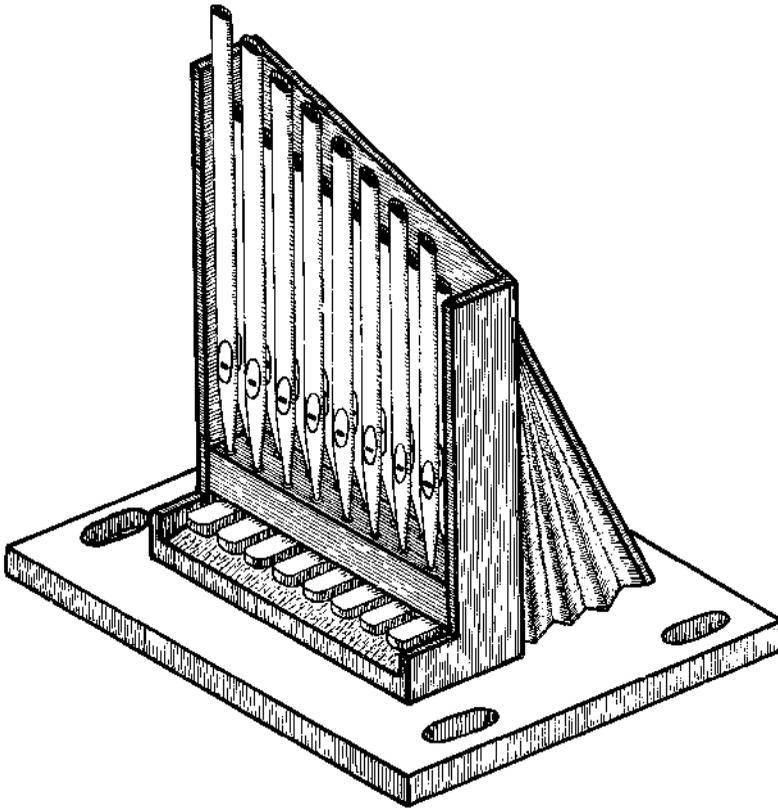
Resultará difícil caer en la trampa de las fluctuaciones del vocabulario, si partimos de un sencillísimo dato: cada denominación concreta telegráficamente una forma, un detalle, un tamaño, un destino o la estética musical de estos órganos pequeños.

El vocabulario organístico sedimenta en esas palabras con solera de siglos, y, desde diversos ángulos, converge en una misma realidad: el órgano pequeño al que intentaremos aproximarnos y conocer con más detalle.

3.—Escasos ejemplares supervivientes

A medida que remontamos el correr de los siglos, los ejemplares de organitos cada vez se van haciendo más y más escasos y la segunda mitad del siglo XV hace de brusca muralla. Han

Organos Portátiles.



ORGANO PORTÁTIL MIRIATURA

(el modelo más antiguo)

Dimensiones aproximadas:

Altura: 45 cm.

Anchura: 30 cm.

Fondo: 10 cm.

Teclado diatónico

Dos hileras de tubos

Fuelle: lo entona el organista con la mano izquierda.

ORGANO PORTATIL MEDIEVAL (tamaño intermedio)

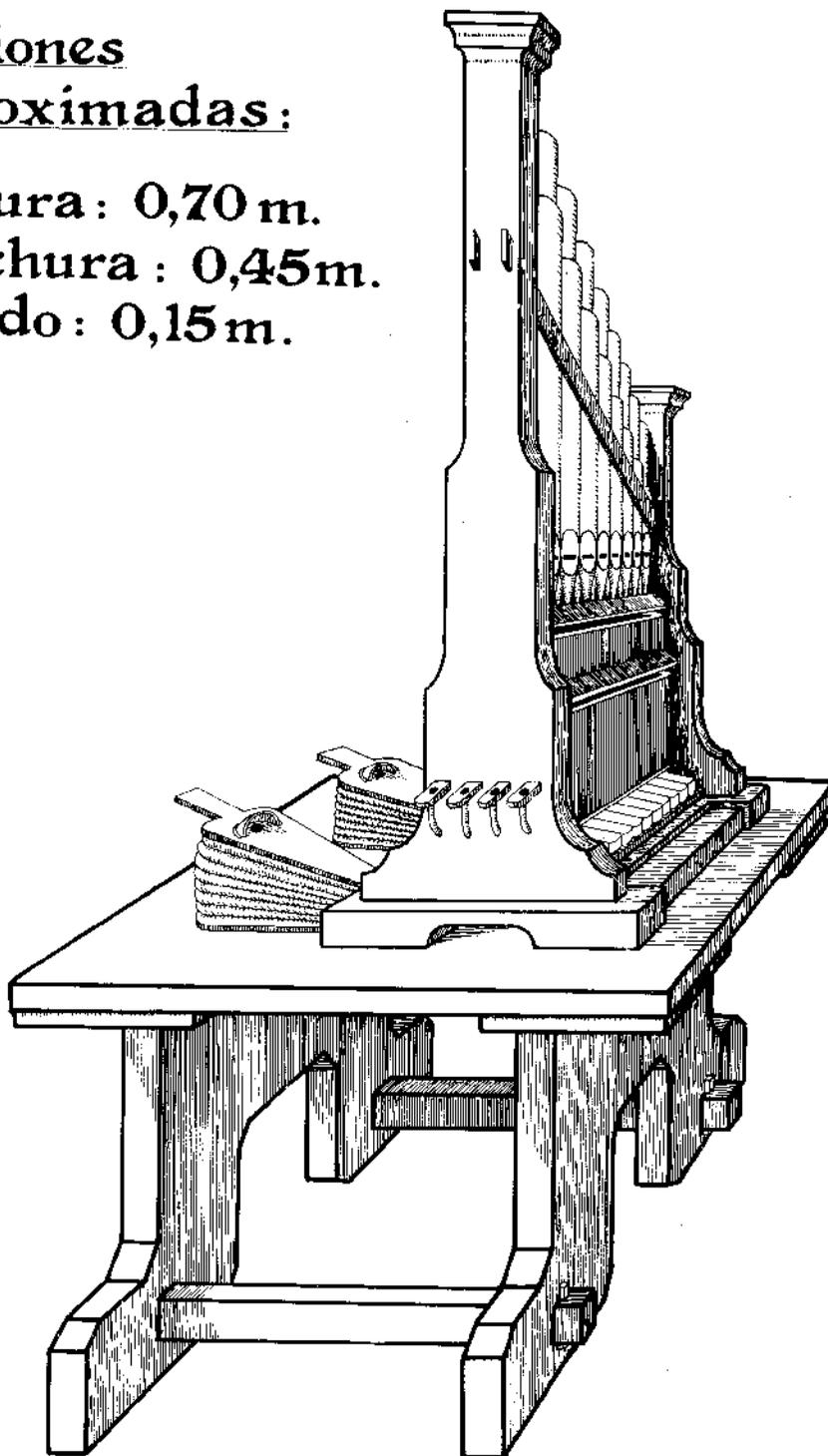
Dimensiones

aproximadas:

Altura: 0,70 m.

Anchura: 0,45 m.

Fondo: 0,15 m.



atravesado esta barrera los miniaturistas, pintores, escultores y algunos literatos: ellos, con sus imágenes, han salvado del olvido gran cantidad de estos organitos y han rescatado sus graciosos tipos, estilos y formas legándonoslos en sus obras.

La causa más general de la desaparición de los organitos-miniatura es la misma fragilidad de sus componentes: madera, plomo, estaño y badana. Otra causa es la misma evolución del instrumento: modelos que desaparecen, otros que tienden a desaparecer, otros nuevos que surgen...

La marejada de desapariciones ha dejado, sin embargo, algunos islotes, preciosos ejemplares, imponderablemente valiosos histórica y artísticamente, en varias de nuestras Catedrales y Museos.

Las imágenes de organitos legadas por los artistas, los escasísimos ejemplares desde el siglo XV y XVI, y algunos más de los siglos siguientes han logrado restablecer los eslabones rotos: maestros organeros actuales y prestigiosos como Blancafort, De Graaf, Grenzing y otros han reanudado la construcción de estos organitos y nos han hecho volver a palpar la belleza de su sonido y timbres que, afortunadamente, no se han perdido.

4.—Clave y elementos de diferenciación

El terreno del órgano pequeño precisa claridad, porque es nebuloso aún, y también evitar perdernos en el vocabulario y en discusiones. Con esta finalidad estableceremos una división general según los tamaños de los instrumentos; dentro de la misma seguiremos el orden cronológico e insertaremos el vocabulario básico.

• Organito portátil miniatura:

El organista lo pulsa con una mano y da al fuelle con la otra.

El único fuelle está incorporado al secreto.

Los tubos, como una flauta de Pan, están al descubierto.

El organista mismo transporta el instrumento.

Vocabulario:

En Europa: "Ninphale y de mano".

En España: "Organo de cuello y de coll".

• Organito portátil de tamaño intermedio:

El organista tañe a dos manos y necesita la ayuda de un entonador.

Tiene dos fuelles y están incorporados al secreto.

Los tubos van dentro de una artística caja o armario.

Para el transporte se necesitan de 2 a 4 personas.

Vocabulario:

En Europa: "Regal, bibelregal, de pie, de mesa", "Procesional".

En España: "Realexo, realejo, procesional", "Organo" sin más.

"Organito, organillo, órgano chico, de paños, de varas, de mano".

• Organito pequeño fijo o positivo:

El organista tañe a dos manos, pero necesita un entonador.

Los fuelles están separados y distantes del secreto.

Los tubos están dentro de una caja (mayor que la del modelo anterior) y un grupo de ellos está colocado simétricamente en la fachada.

Ya no es transportable, sino que se asienta fijo.

Vocabulario:

En Europa: "Positif, positiv, positivo de coro...".

En España: "Cadereta, órgano menor, órgano bajo...", si va unido al gran órgano.

"Organo" sin más, si es independiente.

"Realexo" con el mismo sentido.

II. ORGANITOS PORTATILES MINIATURA

Ya no existen ejemplares de este tipo de instrumentos. Para conocerlos necesitamos acudir a la artes plásticas que nos los han conservado en imagen y también a las contadísimas reproducciones cantantes y sonantes modernas que han hecho algunos organeros partiendo de las imágenes legadas por el arte. Sólo de este último modo podemos aproximarnos a su aguda sonoridad y a sus timbres de voz.

Las miniaturas de las Cantigas; frescos de la catedral vieja de Salamanca; relieves de portadas de catedrales como Burgos, Sasamón, Burgo de Osma; cuadros de Giotto, Van Eyck

y numerosos artistas anónimos... salvan del olvido estos graciosos organitos.

Su forma exterior es la de una flauta de Pan y sus tubos están dispuestos en una o en dos hileras de 7 cañitas (octava diatónica), 13 (octava cromática), 15, llegando hasta los 30, con lo que alcanza finalmente algo más de dos octavas cromáticas. La hilera o hileras de tubos están flanqueadas por los costados por una especie de torres escastilladas, más o menos trabajadas, entre las que cruza diagonalmente un listón de madera para fijar los pequeños tubos. La fachada y la espalda tienen como única decoración los tubos escalonados, por así decir, doble fachada cantante.

El secreto o caja distribuidora del viento es una cajita minúscula de forma rectangular, sobre la que están plantados los caños. Su anchura y longitud es únicamente la que dictan los diámetros de la tubería.

El organito portátil, a tenor de la iconografía, se lleva y tañe colgado en bandolera mediante una correa o, también, apoyado sobre las rodillas del organista. El organista tañedor pulsa el teclado con la mano derecha (también se ven organistas zurdos), y simultáneamente entona (acciona el único fuelle) con la izquierda. Puede tocar este instrumento incluso andando.

Los teclados más antiguos de los organitos son diatónicos y, en la época del gótico, incorporan sostenidos; la forma de estos teclados cromáticos es sumamente curiosa: las teclas naturales forman una hilera en la parte inferior, y los sostenidos se alinean en otra hilera superior, como si formaran dos teclados en dos planos. Ya en el siglo XV tienen teclas blancas y negras, semejantes a las actuales y en un mismo plano o bastidor.

Los primeros fuelles son iguales a los de cocina, pero enseguida se perfeccionan haciéndose rectangulares con los pliegues en abanico. Hemos de notar que estos organitos sólo tienen un fuelle, lo que dificultaría mucho la pulsación, ya que hay momentos en que el viento intermitente entrecorta la melodía. Los organistas medievales se adaptaban en el ritmo y en la medida a la duración del "resuello" del único fuelle, cosa que hoy nos parece poco menos que inimaginable y peregrina. Todos los fuellecitos están adosados a la espalda del instrumento.

La dulce monodía inicial (a veces con notas-pedales) de los organitos se dejaba oír en los templos, en salones, en casas particulares, concertándose muchas veces con otros instru-

mentos; y los juglares la llevaron por las cortes medievales de los reinos españoles, por las casas nobles y por los castillos, acercándola simultáneamente al pueblo.

A comienzos del siglo XVI se observa una progresiva y masiva desaparición del organito-miniatura, con su graciosa forma de flauta de Pan, y deja de llevarse colgado en bandolera y ya no se tañe apoyado en las rodillas... Nuevos tipos de órganos pequeños le arrinconan en el olvido. Pero las artes plásticas nos han transmitido su imagen y actuaciones, lo mismo que su tamaño y un conjunto de datos técnicos elementales.

Ahora nos explicamos el significado de palabras como "órgano de mano" (en Europa) por tañerse o por entonarse con una sola mano; "de coll, de cuello" (en España) por llevarse colgado del cuello en bandolera, o, sencillamente "órgano" por cumplir en miniatura la definición y concepto de un verdadero órgano.

III. ORGANITOS PORTATILES CON PIE

Un segundo modelo de organito portátil aparece, se desarrolla y fenece contemporáneo del que hemos tratado y apodado "miniatura". Es de doble y triple tamaño, una o dos octavas más graves, con mayor número de tubos y notas. Su forma es muy semejante, casi diríamos que la única diferencia está en el tamaño, pero ya se advierten otras características musicales.

Su teclado y su fuelle (generalmente único) siguen una evolución paralela al anterior, por lo que no repetiremos estos conceptos.

El organista lo tañe con sus dos manos, pero necesita el concurso del entonador que mueve el fuelle proporcionando el viento necesario. El hecho de tocar ya a dos manos es un dato importantísimo, porque supone una música más rica que toma los rumbos de la naciente polifonía, a la que siempre estuvo unida la evolución del órgano: sugiere con claridad una música de órgano que ha dejado de ser monódica convirtiéndose en polifónica. Llegamos a la misma conclusión por otro camino: por el mayor número de hileras y tubos, por la mayor gravedad y por los registros que muestran algunos ejemplares en los costados, con lo que la música interpretada en él va ganando calidad, potencia sonora y variedad de timbres.

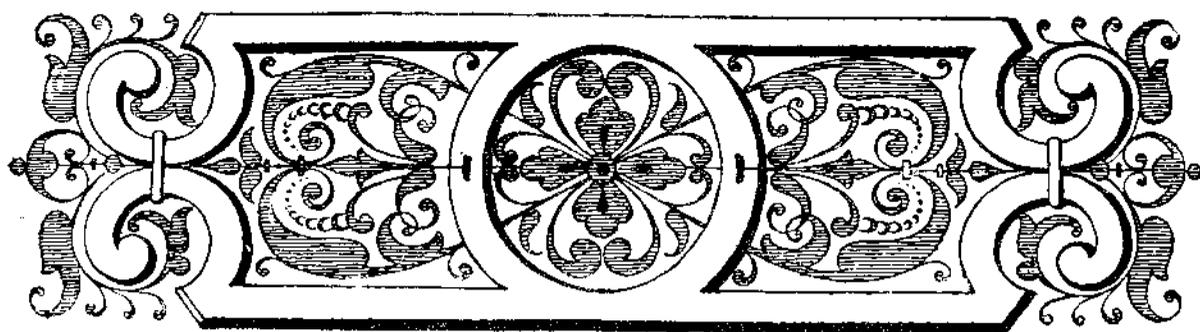
Este segundo modelo de organito sigue siendo portátil, pero necesita dos personas para su funcionamiento y tal vez para su transporte,

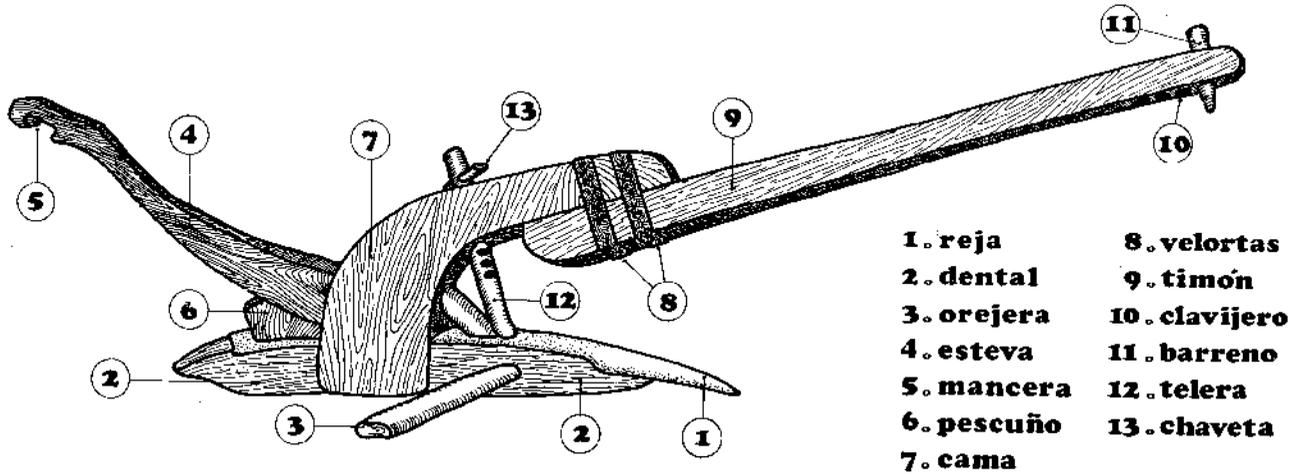
puesto que la flauta de Pan que dibuja su cañutería y forma la fachada y la espalda tiene más peso, más volumen y más amplitud. Resultaría incomodísimo de llevar en bandolera o de sostener sobre las rodillas.

Se advierte en él un pie o incipiente pedestal, como indica claramente la iconografía, inmediatamente bajo el secreto y el teclado; sugiere la forma de una banqueta bajita, pero primorosamente calada y labrada con formas que recuerdan el estilo gótico florido. Vemos organistas que lo pulsan sentados en un taburete de la misma altura que el pie, y otros, más tardíos, que lo colocan sobre una mesa.

Los numerosos grabados, miniaturas, esculturas relieves y pinturas que lo han inmortalizado, han sugerido a algunos organeros actuales la reproducción exacta de las formas, diapasón de los tubos y demás características. No hay tampoco ejemplares supervivientes. Sus seculares servicios musicales han quedado plasmados en la preciosa figura de piedra, lo mismo que su forma, en la portada principal de la Catedral de León.

Los primeros órganos portátiles de este tipo aparecen a comienzos del siglo XIII y desaparecen cuando comienza el XVI, dando así el relevo a otros organitos más evolucionados.





Durante milenios el arado ha removido las tierras del Viejo Mundo y tras las conquistas y colonizaciones aireó las de los Nuevos Continentes aún vírgenes.

El arado adopta formas variadas, según épocas y lugares, pero en líneas muy generales éstas pueden reducirse a dos: el arado de reja o de tipo romano y el arado de vertedera, de aparición más tardía.

El arado, que era ya conocido en Egipto y Mesopotamia, tuvo quizá su origen en algún tipo de azada neolítica; a finales de la Edad Antigua estaba ya configurada la división geográfica del arado. El arado romano (aratrum), adaptado al tipo de suelos y de cultivos mediterráneos, y el arado de ruedas (carruca), que se extendió por las zonas no romanizadas de Europa.

España, encuadrada dentro de la zona meridional de Europa, adoptó pronto el tipo de aratrum usado ya por griegos y romanos; fue descrito ya por Virgilio (1) y, salvo algunos aditamentos, es el que ha llegado hasta nosotros. Probablemente estos aditamentos se reduzcan a las orejeras.

A mi modo de ver, la razón de esta larga pervivencia se debe simplemente a que el instrumento, en sí, desarrolla su cometido per-

fectamente, de ahí que no fuera sustituido o transformado hasta hace poco tiempo.

Dentro de una aparente simplicidad se esconden una gran variedad de tipos dentro del arado romano en la Península, los principales son:

— El arado castellano o arado-cama, extendido por toda la zona centro, se caracteriza por su reja de forma lanceolada.

— El arado-dental, de tradición mediterránea, cuyas primeras representaciones se dan en un vaso ibérico de Alcolisa (2) y en algunas monedas, también ibéricas de Obulco, se extiende por las zonas periféricas de la Meseta: Andalucía, Extremadura y Gerona.

— Los arados cuadrangulares y radiales utilizados en las zonas húmedas del Norte de España y en Pirineos.

El esquema base de un arado romano, generalizando, sería el siguiente: una reja (1) de hierro piramidal o cónica que se hunde en la tierra y la remueve; va unida al dental (2), pieza de madera y sustento de todas las demás, ésta va atravesada por las orejeras (3), que son dos piezas de madera transversales al dental y que tienen como misión abrir el surco. Al dental se fija la esteva (4), que es la pieza que se empuña para ir llevando el arado, su extremidad

o enmanguc es la mancera 5), si bien en algunas zonas se confunden los términos de mancera y esteva, usándose tan sólo uno de los dos para la totalidad de la pieza; la reja y la esteva se ajustan al dental por medio del pescuño 6), que es una cuña de madera que se ajusta con unos golpes cada vez que se compone el arado; estos golpes se dan con la azuela. La unión entre el dental y la parte del tiro se hace por medio de la cama 7), que se enlaza con el timón por medio de unas abrazaderas llamadas vilortas 8). El timón 9) es un largo palo de madera al que se fija la tracción animal por medio de los clavijeros 10) por uno de los cuales se atraviesa un pasador llamado barreno 11), esta unión al tiro animal se realiza también por medio de un anillo, llamado barzón, por el que se pasa el timón por el yugo. La telera 12), es una barra de hierro que refuerza la unión entre la cama y el dental; ésta se ajusta sobre la cama por otra pieza metálica llamada chaveta 13).

El resto de las piezas que se nombran en la canción, salvo el trechero, que es otra pieza metálica que se introduce entre el dental y la cama, aluden al tiro animal o a los accesorios que rodean la operación de la arada.

Se alude al gañán que guía los bueyes por medio de la ijada, que es una vara rematada con un pincho, a las toparras, el botijón, el surco y la semilla.

De los útiles relacionados con la tracción animal, se mencionan los propios bueyes y después todos los elementos necesarios para su unción: los collares, los cencerros, el yugo si se trata de bueyes —para los asnos el ubio—, las sogas y los frontiles, que son unas piezas acolchadas de materia basta, generalmente esparto, que se pone a los bueyes entre su frente y la coyunda con que son uncidos, a fin de que ésta no les lastime.

El canto del arado está muy extendido por el entorno rural, en especial en ambas Castillas, donde he podido recoger versiones de este tema en las provincias de Valladolid, Zamora, Ciudad Real, Toledo y Madrid. La causa de esta enorme extensión es, sin duda, el tema de la arada como facna agrícola, tan predominante en la zona.

Su tema propio de la Cuaresma no impide que se cante en otras épocas del año como veremos; su letra, que hace de él una auténtica Pasión al estilo de las que tanto se han cantado en Castilla durante la Semana Santa, es una continua sucesión de símiles entre todo lo relacionado con la faena de la arada y los hechos y objetos relacionados con la Pasión de Cristo

Es pues, un verdadero alarde de imaginación popular puesta al servicio de la Iglesia, lo cual es muy corriente en canciones de tema religioso-profano, como los sacramentos o mandamientos de amor.

El canto del arado se interpreta en circunstancias muy diversas, siendo incluso danzado en algunas zonas, en este caso mientras los danzantes ejecutan el baile, una persona va montando un arado, real o en miniatura, al tiempo que en el canto se nombra cada una de las piezas.

En otras localidades, como Valdemanco (Madrid), se cantaba como canción de ronda estival a partir del mes de mayo. Este uso del tema como canción de ronda está muy extendido en la provincia de Madrid; se solía entonces añadir alguna copla introductoria a la ronda:

*«Si me quieres oír, dama,
el arado bien cantado,
arrodillate en la cama
que le voy encomenzando.»*

También es un tema muy cantado en el período navideño, dado que la Navidad es tiempo apto para todo tipo de cantos, sobre todo de los conocidos como «canciones seriadas» de las que el arado es una buena muestra, aun siendo su contenido alusivo a la Pasión.

También entonces se introducía algún estribillo o verso que ambientase de alguna manera la canción a esta época del año, sirva como ejemplo este estribillo cantado en el pueblecito madrileño de Villalvilla:

*«El arado cantaré
de piezas le ire formando
y de la Pasión de Cristo
misterios ire explicando.
Venid, pastorcillos, venid a adorar,
mirad que ha nacido el más alto real.
Entrad y decidle con pechos de fe:
Santo, Santo es.
La Virgen María nuestra madre es (3).*

En algunas zonas está muy extendida la creencia de que el autor del canto fue San Isidro, quien o bien lo entonaba al trabajar, o bien se lo cantó a Cristo un día en que le sorprendió en la arada —como me explicó un labrador del madrileño pueblo de Valdemanco—; en La Torre de Juan Abad (Ciudad Real) se cantó este tema como un villancico puesto en boca de San Isidro. En cuanto a la música con que se interpreta varía según las localidades,

pero se suele adaptar a las melodías locales; así he recogido arados a ritmo de seguidilla, rondeña y jota serrana.

La versión que adjunto, sin ser la más bella, sí es la más completa de cuantas he encontrado. Son en total ciento cuatro versos, en los que, como hemos visto, se citan la mayoría, por no decir la totalidad, de los objetos y seres que intervienen en una faena de arada.

Después de los cuatro versos de presentación, que no suelen faltar en ninguna de las versiones, comienza la relación seriada de los objetos de labor.

CANCION DEL ARADO

*El arado cantaré
de piezas le iré formando
y de la Pasión de Cristo
misterios iré explicando.*

*El dental es el cimientto
donde se forma el arado,
pues tenemos tan buen Dios
amparo de los cristianos.*

*La cama será la cruz
la que tuvo Dios por cama
y al que guiase su cruz
nunca le faltará nada.*

*El trechero que atraviesa
por el dental y la cama
es el clavo que penetra
aquellas divinas plantas.*

*La telera y la chaveta
entre ambas hacen cruz,
consideremos, cristianos,
que en ella murió Jesús.*

*La mancera es el rosal
donde salen los olores,
María coge colores
de tu vientre virginal.*

*La reja será la lengua
la que todo lo decía,
¡válgame el Divino Dios
y la Sagrada María!*

*El pescuño es el que aprieta
todas estas divisiones,
contemplemos a Jesús
afligidos corazones.*

*El timón que hace derecho
que así lo pide el arado,
significa la lanzada
que le atravesó el costado.*

Al final nunca falta la moraleja o «conseja» donde siempre se alude a la educación y cuidados para con los hijos; esta versión presenta también una despedida —que se correspondería con los versos primeros de presentación— en la que se alude y pide la protección de la Virgen, quien no aparece en ninguna parte anterior del relato.

(1) Virgilio. (Geórgica I, v. 169-176).

(2) Según el Prof. Pericot.

(3) Manuel GARCIA MATOS. Cancionero Popular de la Provincia de Madrid. Edita: C. S. I. C. Barcelona-Madrid, 1952. Tomo II.

*Las orejeras son dos
Dios las abrió con sus manos,
significarán las puertas
de la gloria que esperamos.*

*El barreno que atraviesa
la clavija del timón,
significa que traspasa
los pies de Nuestro Señor.*

*Las velortas son de hierro
donde está todo el gobierno,
significa la corona
de Jesús el Nazareno.*

*La ijada que el gañán lleva
agarrada con la mano,
significará las varas
con que a Cristo le azotaron.*

*El gañán es Cirineo
el que a Cristo le ayudaba
a llevar la Santa Cruz
de madera tan pesada.*

*Los bueyes son los judíos
los que a Cristo le llevaron
desde la casa de Anás
hasta el monte del Calvario.*

*Los collares son las fajas
con que le tienen fajado,
los venterros los clamores
cuando le están enterrando.*

*El yugo es el madero
donde a Cristo le amarraron
y las sogas los cordeles
con que le tienen atado.*

*El barzón es la saeta
que le han tirado al costado,
las correas el pañuelo
con que los ojos vendaron.*

*La azuela que el gañán lleva
para componer su arado,
significará el martillo
con que remachan los clavos.*

*Los frontiles son de esparto
se los ponen a los bueyes
y al buen Jesús le ataron
con muy ásperos cordeles.*

*El surco que el gañán lleva
por medio de aquel terreno,
significará el camino
de Jesús el Nazareno.*

*Las toparras que se encuentra
el gañán cuando va arando,*

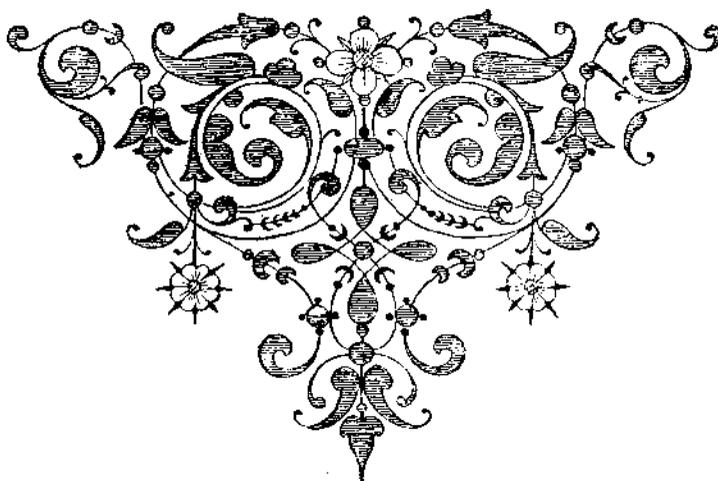
*significan las caídas
que dio Cristo en el Calvario.*

*El agua que el gañán lleva
metida en el botijón,
significa la amargura
que bebió nuestro Señor.*

*Padres los que tenéis hijos
ya habéis oído el arado,
cuidad de su educación
y procurad educarlos.*

*Ya se termina el arado
de la Pasión de Jesús,
adoremos a María
que nos dé su gracia y luz.*

Recogido en el pueblo de Yuncos (Toledo).



Algunas notas sobre la "Cruz de Ferro" de Foncebadón (León)

J. Ramón López de los Mozos

Entre las manifestaciones populares más llamativas del mundo de la religiosidad, se encuentra la llamada «Cruz de Ferro» (1).

«Se alza ésta a un kilómetro del pueblo de Foncebadón, en la cumbre del puerto del propio nombre, dando vista a las dos vertientes, la de Maragatería, que aquí termina, y la del Bierzo, que aquí comienza.»

Famosísima era —y lo es— la «Cruz de Ferro», donde los peregrinos que iban a Compostela dejaban una piedra —que traían desde el lugar de origen— al dar vista a la Galicia de entonces, sobre el montón inmenso de guijarros que miles y miles sirven de peana a la cruz y nos habla de la profusión numérica de la romería.

Está formado este originalísimo monumento por el montón de cantos rodados de que hablamos, y de ellos emergiendo un asta de madera de cinco metros de altura se corona con una pequeña cruz de hierro que los vecinos de Foncebadón habían de mantener siempre en pie —como compensación a algunos privilegios— y que hoy aun sin ellos, sostienen y cuidan con verdadero amor (...)

Este montón de piedras fue en su origen —señala la «Guía de la Diócesis de Astorga» (2) uno de los llamados Montes de Mercurio de naturaleza celta, con los que los caminantes señalaban, mediante montoncitos de piedra, lugares estratégicos de los caminos y que luego se cristianizaron con cruces, «siendo el más famoso este de Foncebadón», incorporado luego a las peregrinaciones jacobeanas y crecido desmesuradamente al dejar cada peregrino la piedra que para ello traía en su escarcela» (3).

Hasta aquí unas notas sencillas que sirven para definir y describir la «Cruz de Ferro». Sin embargo, en el texto anterior, podemos darnos cuenta de la existencia de algunos elementos importantes a la hora de pensar en los orígenes más o menos remotos y simbólicos de dicha cruz.

Son los siguientes:

1.º El hecho de que la «Cruz de Ferro» se encuentre enclavada en la cumbre de una montaña. Un puerto.

2.º El que todo peregrino dejase una piedra y, además, el que dicha piedra llegase allí desde su lugar de origen.

3.º Según la «Guía de la Diócesis de Astorga» (A. Quintana Prieto), esta costumbre de ofrecer una piedra tiene unos orígenes religiosos que se remontan —piensa— a la época celta. Montes de Mercurio.

4.º Que por el motivo precedente se localizaban —señalaban— lugares estratégicos en los caminos (encrucijadas, puentes, etc.) de acusado signo religioso.

5.º Que dichos lugares estratégicos —religiosos— fueron cristianizados posteriormente.

En este breve y sencillo esquema podemos basarnos para explicar los orígenes de la «Cruz de Ferro» de Foncebadón, sin olvidar el hecho de que nos encontramos cara a una manifestación —que ha llegado a la actualidad— a través de su uso constante por generaciones de peregrinos, desde la más remota antigüedad.

6.º A ello hay que unir, además de la situación en lo alto de una cumbre en lugar estratégico, el que dicha «Cruz», aparte de su significación religiosa, entraña otra basada en la división de espacios territoriales. Sirve de separación —frontera, hito, mojón, «muga» en otros lugares del norte de la Península— entre la demarcación de la Maragatería (hasta Astorga) por una parte y la región berciana, por otra.

Sin embargo, parece que todos estos puntos se refieren a la escueta materialidad de la cruz en sí, o de alguna otra forma, a un conjunto de ideas que podemos aplicar al mundo de lo simbólico, de lo inmaterial, del espíritu, etc., cuando en realidad van totalmente unidos, amalgamados en una expresión fundamentalmente misteriosa —y por tal motivo, religiosa— cuya realidad es directamente comprensible por el peregrino —el pueblo, cualquiera que sea su condición— y representa, a la vez, la cris-

tianización del hecho a través del signo de la Cruz.

Pero veamos, con algunas ayudas bibliográficas, cuál puede ser, o es, el sentido primitivo, antiguo, de estas manifestaciones religiosas.

Ordenemos para ello, previamente, los aspectos anteriores:

a) La «Cruz de Ferro» tiene una localización estratégica (4.º).

b) Posiblemente debida a orígenes religiosos (3.º).

c) O como separación y/o división de espacios territoriales (6.º).

d) En lo alto de un monte (en este caso concreto) (1.º).

e) A este aspecto primitivo sigue otro de cristianización (5.º).

f) Y los cristianos —los peregrinos que son su representación— dejan una piedra llevada desde su lugar de origen.

Podríamos añadir un apartado más:

g) Sigue realizándose en la actualidad.

Todo esto no es más que la expresión humana de un miedo hacia lo desconocido, hacia los dioses manes —el espíritu de los difuntos— que de forma nada casual pueblan los caminos, especialmente las encrucijadas y las alturas, allí donde puedan reclamar otros espíritus —almas—, según el sentido de las palabras de Macrobio (4) «*Las cabezas se salvan con cabezas*».

Constantino Cabal (5) nos habla de la siguiente manera, explicando los orígenes de este hecho: «*El alma reclamada por los manes era tan alma en el hombre como en el cordelillo y en la piedra. El espíritu era uno donde quiera que estuviese, y el mismo en todas las cosas bajo una forma distinta. Si el muerto lo reclamaba, o para remediar su soledad o para calmar su hambre, ¿a qué darle el espíritu de un hombre, si con sacrificar un animal se le daba un espíritu también, de naturaleza idéntica?*»

Es decir, encontramos en esta breve explicación, algo importante para nuestro estudio: que según un sistema animista el «alma» de una piedra —en algunos pueblos trae mala suerte dar patadas a las piedras— puede servir de sustituta a cambio de otra humana. Por lo tanto, encontramos —quizá— la solución al

porqué los cristianos, peregrinos, depositaban y aún depositan piedras a los pies de la Cruz de Ferro.

Se trata, pues, de un sustitutivo de los primeros sacrificios humanos y, más todavía, del miedo que el propio ser humano tenía hacia ellos, pensando que en alguna ocasión tal vez fuese él la víctima propiciatoria, el ser ofrecido.

Vemos así que la piedra es la ofrenda.

(En realidad, pensamos, se trata de un sistema económico, ya que no es necesario perder hombres en sacrificio a los dioses, cuando se precisan para la guerra, el cultivo de las tierras o el pastoreo, y pueden «sacrificarse espíritus», «almas» de animales y piedras. Y si seguimos más adelante, también según esquemas basados en la economía, veremos que los animales tampoco deben ser sacrificados, máxime en períodos bélicos, cuando se cuenta con la existencia de piedras, que producen los mismos efectos.)

Pero el miedo al «dios», a lo desconocido, a lo que piensa el hombre que es lo divino, siempre ha existido y, por si acaso, ha ofrecido su sacrificio a lo largo de los tiempos, desde la más remota antigüedad pre-romana, hasta los tiempos actuales, atravesando como vemos en el caso de la «Cruz de Ferro» la Edad Media de las peregrinaciones a Compostela.

Cristianismo —a través de la Cruz— y mal llamado «paganismo», se dan la mano en este monumento importantísimo de interpretar, de analizar su función, desde el punto de vista de la Etnografía y como base para posteriores estudios, más profundos, de Antropología Cultural. Un «Monte de Mercurio» sirve de base a una significación actual y cristiana.

Pero fuera disquisiciones, siguiendo a Cabal, diremos que «*A Mercurio, en los caminos y a modo de sacrificio, se le amontonaban piedras, que eran refugio de los manes*» (6).

Y es que el origen de estos túmulos de piedras está junto a los caminos, cubriendo el cuerpo de los cadáveres: «*Pero todos los muertos —seguimos a Cabal—, bajo el túmulo, reclamaban otros muertos, y se les ofrecían sacrificios, aun en los tiempos históricos. En cada piedra del túmulo había además un espíritu, y añadir a estas piedras otras piedras, era añadir otro espíritu y responder a las ansias de cuantas vigilaban el sendero. Así, cada transeúnte, para evitar que los muertos le arrebatasen el suyo con alguna enfermedad, colocaba en el túmulo una piedra y aumentaba de*

este modo la muchedumbre de almas que había en él» (7).

Por lo tanto y sacando consecuencias de cuanto se ha manifestado, nos daremos cuenta de que en el túmulo coinciden varios elementos recogidos al comienzo de este texto: «(...) Era el límite de la finca; señalaba el camino al transeúnte; se formaba entre el cielo y el infierno; amontonaba las almas; protegía y engendraba todo lo que era vida en la heredad; (...)» (8).

¿No era, acaso, de esta manera la configuración de la «Cruz de Ferro» de Foncebadón, según se ha visto?

Sí, pero todavía hay que explicar más detenidamente algunos motivos. El que más nos preocupa es el que consiste en que los peregrinos —que tienen una creencia religiosa— depositen un guijarro, llevado de lejanas tierras, a los pies de la cruz.

¿Nos nos encontraremos en este caso con la representación de un acto consistente en arrojar fuera de sí todo aquello que no es puro, el pecado o el micdo a lo desconocido, divino o religioso? ¿No se trata de sacar lo peor propio o de nuestros allegados a través de un sistema psicológico, de una especie de magia simpática, y dejarlo a los pies de la cruz?

Se unen en este instante aspectos relativos a lo que no es tangible, al mundo de ultratumba, al que se pretende dar sentido, pero sentido —como se verá— acondicionado a la cristianización.

Para tratar de buscar un paralelismo lo suficientemente explicativo y a la vez compilador del tema de los dioses manes —los espíritus de los muertos—, basaremos nuestra idea en algunas manifestaciones etnográficas especialmente influenciadas por el mundo celta (Galicia, Asturias, Santander, etc.) con el fin de que nos sirvan como complemento a la explicación que de la llamada «Cruz de Ferro» de Foncebadón (León), se ha dado.

Nos debemos encontrar, por tanto, con la «Santa Compañía», «Güestia» o «Estantigua» (*Hueste antigua*), como hechos relacionados con las almas de/y en los caminos, encrucijadas, puentes y otros lugares de tránsito, y que forman en conjunto un sistema de equilibrio entre la «superstición» y la «realidad», entendiendo como «superstición» aquello que *sobreestá*, es decir, aplicado religiosamente, la adoración o creencia hacia lo que no es adoración o creencia general —extraña a la mayoría—, y, teóricamente, según algunos manuales y dic-

cionarios al uso, contrario a la razón (realidad). *Aberglaube* o micdo a lo desconocido y misterioso.

Precisamente, refiere el profesor Ruf Carballo, citando un *Almanaque de Galicia*, editado en Lugo en 1866 por Soto Freire y cuyo autor fue Claudio Cuveiro, algunos «cuentos» junto a la lumbre:

«Hay una hora en la noche, la más triste y fatídica; en ella los espíritus, fantasmas y visiones dejan sus ocultas moradas y vienen a este mundo a expiar sus culpas, bañando de terror las mentes de los sencillos labradores. Esta hora está entre nueve y diez. De aquí el adagio gallego que tan bien observan los hijos del país:

*Entre las nueve y las diez
deja la noche para quien es.*

Y, en efecto, poco después de las nueve, empiezan a distinguirse en lontananza multitud de luces que, pausada y majestuosamente, caminan sin rumbo ni dirección fija.

Apenas estas luces se divisan en la aldea, cuando un pánico terror se apodera de todos los vecinos; ciérranse las ventanas, atráncanse las puertas, cada uno se encomienda al santo de su mayor devoción y entre la consternación y espanto general escúchanse las voces de: ¡a compañía! ¡a compañía!» (9).

«*Almas en pena*» procedentes de cultos antiguos, luego cristianizados, que van en procesión y que tratan de incorporar a la misma a quienes encuentran a su paso.

Nuevamente observamos otro detalle de interés: la «*Santa Compañía*», es una muchedumbre de «*almas en pena*» que caminan procesionalmente bajo las sombras de la noche. Es decir, aprovechan la oscuridad nocturnal para actuar. El hombre que debe salir obligatoriamente por la noche, tiene miedo: primeramente, a la oscuridad y en segundo lugar, a los seres que la pueblan, aunque sean imaginarios. Algo semejante ocurre con la «Cruz de Ferro» de Foncebadón, a la que el caminante ofrece una piedra —un «*alma*»— más al conjunto de las ya existentes, una muchedumbre de piedras «*almas*» que en cualquier momento, especialmente por la noche, pueden cobrar vida y tornarse peligrosas, provocando enfermedades, pérdidas económicas, destrucción de cosechas, extravíos, desgracias en general y hasta la misma muerte.

Es, en resumidas cuentas, una liberación del subconsciente ante el hecho de la muerte

y, por lo tanto, un retorno al vientre de la Tierra Madre, la Gran Madre, que lo mismo que hace nacer a la Humanidad, la devora al final. Se trata, una vez más, de un antiguo culto ctónico, de un posible rito de un culto matriarcal,

dominado más tarde por el signo de la cruz, por encima de las piedras del montón, como mediadora entre la tierra (infierno) y el cielo de los cristianos. Una especie de «axis mundi» que sirve de regenerador de la Humanidad.

(1) LUENGO, L. A.: *Los Maragatos. Su origen, su estirpe, sus modos*. Ed. Nebrija. León, 1980, págs. 130 y ss.

VALIÑA, E.: *Caminos a Compostela. Guía*. Vigo, 1971, págs. 66-67; "(...) A pocos metros, en una bifurcación, seguimos a la izquierda, sobre el poblado, topando pronto con la legendaria "Cruz de Ferro" que corona esta elevada montaña de Foncebadón, "monte Irago".

La "Cruz de Ferro" subsiste hoy con la misma endeble estructura que antaño. Un palo de unos 5 m., con una Cruz de hierro en la cima y por pedestal un montón de piedras, que, peregrinos y viandantes, iban depositando, costumbre que luego siguieron los gallegos a su paso hacia Castilla, a las siegas. Reminiscencia pagana. Rito que también seguimos los peregrinos de hoy.

La altitud de este paraje es de unos 1.500 m."

VARIOS: *El Camino de Santiago*. Confederación Española de Cajas de Ahorros. Barcelona 1971. Pueden verse las dos siguientes fotografías en color: "156. La Cruz de Ferro. Muy cerca de Foncebadón, en lo alto del puerto, se alza la Cruz de

Ferro. Las piedras que los peregrinos depositaban a sus pies sirven de base al tronco de un árbol de fuste en cuyo final el hierro le da austera forma." (Pág. 192). "157. Detalle de la Cruz de Ferro. Allí está la Cruz, en medio de las cimas montañosas en el centro de un desierto calmado de tristeza y en donde el tomillo, la salvia y el espliego dan su olor". (Pág. 193).

(2) LUENGO, L. A.: *Op. Cit.* nota 19 en pág. 133.

(3) LUENGO, L. A.: *Op. Cit.* nota 20 en pág. 133.

(4) MACROBIO.: *Saturn.* I, VII.

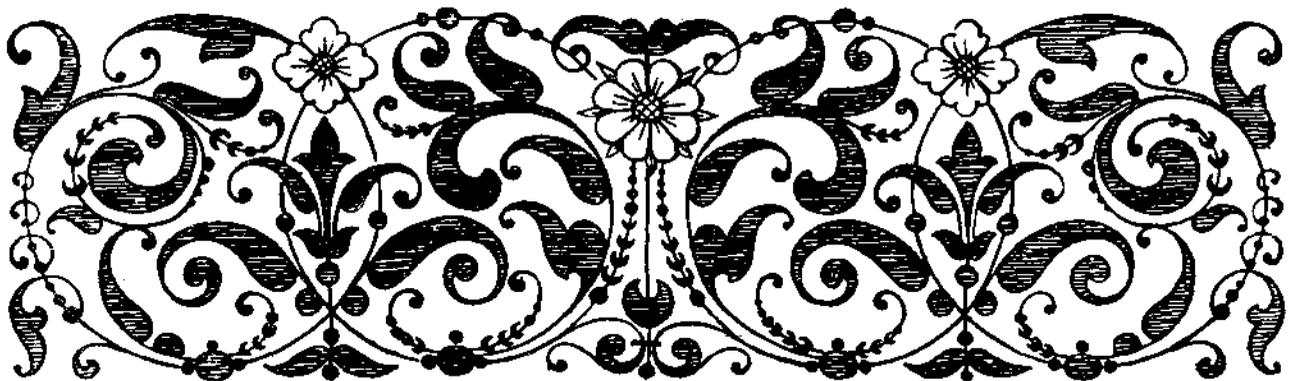
(5) CABAL, C.: *Mitología Ibérica, en Folklore y Costumbres de España*. Tomo I. Ed. Alberto Martín. Barcelona, 1934. Págs. 182 yss.

(6) CABAL, C.: *Op. Cit.*, pág. 184.

(7) CABAL, C.: *Op. Cit.*, pág. 185.

(8) CABAL, C.: *Op. Cit.*, pág. 186.

(9) NOVOA SANTOS, R. y ROF CARBALLO, X.: *A Santa Compañía*. Ed. Akal. Col. Arealonguño. Madrid, 1975. Págs. 23 y ss.



EL CURA Y EL ALCALDE

En un pueblo por ahí, cerca de Alar, dicen que el alcalde y el secretario y el cura, como son los que no trabajan, siempre andaban juntos, y el alcalde era tan curioso que le dice al cura:

—Digo que... usted sabrá todos los líos de las mujeres, y eso, y se lo confesarán.

Dice:

—Pues sí, sí.

—Dígame usted.

—Huy, no, no.

—Bueno, pues nada más nos ponemos en la puerta el domingo y según vayan pasando, si es que sí, me dice "Indica".

Así que según pasaban, el cura decía "Indica", o "No indica".

Conque ya, llega la mujer del alcalde y dice:

—Indica.

Y dice el alcalde:

—¡Señor cura, que es mi Anical!

Y dice el cura:

—Pues Indica, Indica e Indica.

Recogido por Joaquín Díaz, de Amalia Gómez.

ROMANCE DEL CONDE OLINOS

*Conde Olinos por amores
fue niño y pasó la mar.*

*Madrugaba el Conde Olinos,
mañanita de San Juan,
a dar agua a su caballo
por las orillas del mar.*

*Mientras el caballo bebe
él canta dulce cantar,
todas las aves del cielo
se paraban a escuchar:
"Bebe mi caballo, bebe,*

*Dios te me libre de mal
de los vientos de la tierra
y de las furias del mar".*

*De altas torres de Palacio,
la Reina le oyó cantar:
"Oyes hija, cómo canta
la sirena de la mar".*

*"No es la sirenita, madre,
que esa tiene otro cantar,
es la voz del Conde Olinos
que por mis amores va".*

*"Si por tus amores pena,
yo le mandaré matar".*

*"Si lo manda matar, madre,
juntos nos han de enterrar".*

*El murió a la media noche
y ella a los gallos cantar.*

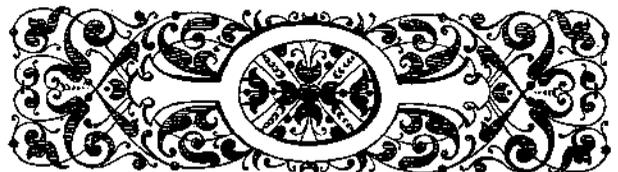
*A ella como hija de Reyes
la entierran en el altar,
y a él como hijo de Condes
unos pasos más atrás.*

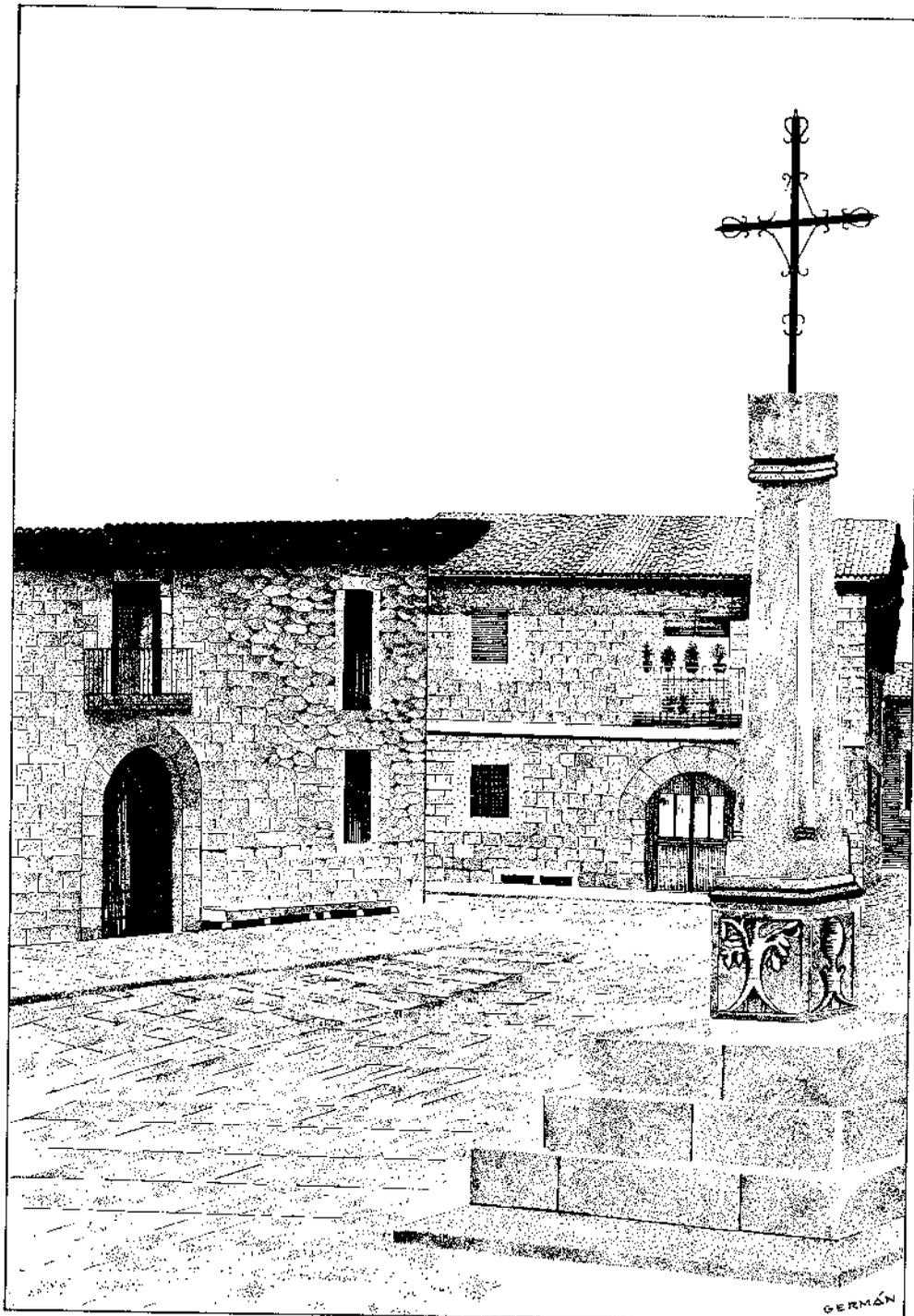
*De ella nace un rosal blanco
de él nació un espino albar,
crece el uno, crece el otro
los dos se van a juntar,
las ramitas que se alcanzan
fuertes abrazos se dan
y las que no se alcanzaban
no dejan de suspirar.*

*La reina llena de envidia
ambos los mandó cortar.*

*De ella naciera una garza,
de él un fuerte gavilán
juntos vuelan por el cielo,
juntos vuelan par a par.*

Cantó: Valentín del Valle, 61 años, natural de Valdemanco (Madrid). Recogió: J. M. Fraile. Mayo, 1981.







Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID