

Revista de
FOLKLOR

N.º 33



Editorial

Es lamentable que el progreso del hombre haya radicado, aparentemente, en la drástica sustitución de unas formas de vida por otras. Esa ley, que impulsó el avance técnico del ser humano, no aceptó el equilibrio ni la convivencia entre lo antiguo y lo moderno, tomando del ímpetu de su péndulo la fuerza para sustituir lo arcaico por lo nuevo.

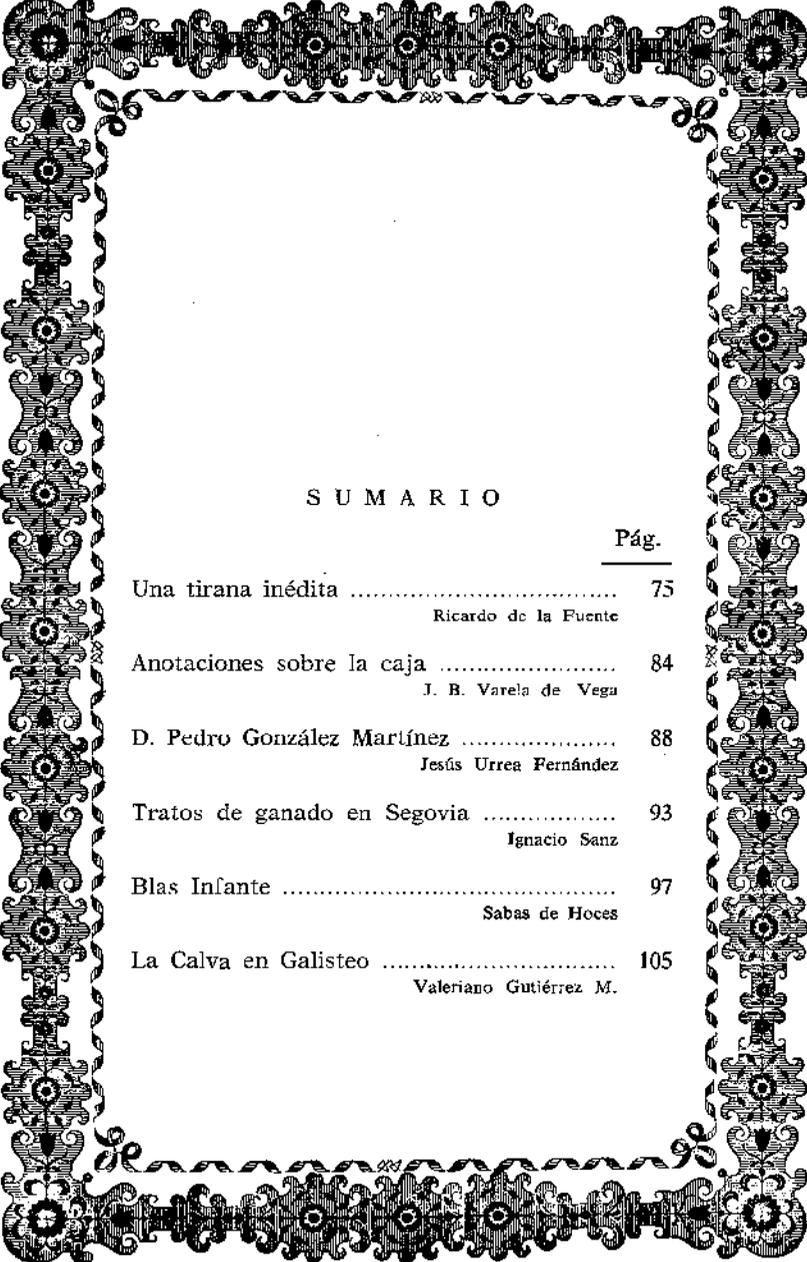
Pero nuestros días, que han conocido unos avances de esa novedad hasta el extremo de la sofisticación, ¿por qué no amparan ambas tendencias?; ¿por qué no dejan coexistir modos de expresión enriquecedores del pasado con invenciones novedosas que procuren el bienestar de todos? Una sociedad verdaderamente civilizada y progresista debería caracterizarse por albergar en su seno, de modo absolutamente natural, a ambas tendencias.

Sin embargo, quien piense que cayeron en desuso totalmente las facultades de maestros artesanos y menestrales, se equivoca. Cada pieza única, cada obra irrepetible habla por ellos; y la memoria, el testimonio antiguo del oficio se hace palpable para que su destreza proteste contra el trato injusto que reciben de una sociedad apresurada.

Cuántos de estos menesteres despertarán nostalgia en más de uno; y en nosotros la pregunta: ¿Por qué el hombre ha luchado tan denodadamente en nuestros días por liberarse de su pasado? Y, sobre todo: ¿Por qué se ha avergonzado tan a menudo de la cultura o el oficio heredado de sus mayores?

Tal vez sea ésta una pregunta que requiera demasiadas respuestas, pero, al menos, merecería la pena que nos detuviéramos de vez en cuando a meditar sobre ella.





S U M A R I O

	Pág.
Una tirana inédita	75
Ricardo de la Fuente	
Anotaciones sobre la caja	84
J. B. Varela de Vega	
D. Pedro González Martínez	88
Jesús Urrea Fernández	
Tratos de ganado en Segovia	93
Ignacio Sanz	
Blas Infante	97
Sabas de Hoces	
La Calva en Galisteo	105
Valeriano Gutiérrez M.	

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1983

DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.

ASESORA: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1983.

EL MANUSCRITO (1)

El manuscrito que hoy presentamos se encuentra en el Archivo Histórico Provincial (AHP) signatura 1.892, en el libro de protocolos del escribano Bernardo de Mijancos correspondiente al año 1639. Nuestro manuscrito está ubicado entre los documentos pertenecientes al mes de octubre del citado año, y es un cuerpo extraño dentro del protocolo, ya que es el único papel suelto dentro de él y que no forma parte de la encuadernación.

La hoja está un poco deteriorada y los bordes del folio adelgazados, por lo que es problemático dar las medidas exactas, que aproximadas son $21,5 \times 15,6$ cm. Por otro lado, el manuscrito originalmente estaba doblado a la mitad longitudinalmente; aunque para su reproducción fotográfica lo hemos extendido, se ve claramente el surco dejado por el doblez.

Parece evidente, también, que nuestro folio y los documentos entre los que se encuentra no tienen nada que ver entre sí, además de lo dicho más arriba, porque se trata de otra mano la que lo ha escrito, es un texto literario y la letra corresponde al siglo XVIII, hacia el fin de la centuria.

Esto nos lleva a preguntarnos cómo pudo llegar este «papelito» hasta aquí. Las razones pueden ser varias, desde la colocación de un texto que no se sabía donde poner dentro de un protocolo cualquiera, hasta la de trasapelación a causa de un olvido, habiéndose, en principio, colocado como señal para mar-



car un documento en particular. Estas creemos son las razones más plausibles. Por otro lado, hallazgos como éste son bastante comunes.

Por lo que respecta a si se trata de una copia u original, creemos más probable sea una copia, posiblemente de oído, dados los errores evidentes de transcripción.

LA TIRANA. DEFINICION Y METRICA

La composición que editamos tiene por nombre *tirana*, y es una de las muchas piezas menores como los caballos, folías, polos... que son prácticamente desconocidas y no han sido muy estudiadas, además de faltar genéticamente su estudio.

La primera descripción que conocemos de la *tirana* es la de don Preciso, pseudónimo de Iza Zamácola, un interesante nacionalista de nuestra música y composiciones populares que no desperdicia ocasión para zaherir a las «afeminadas» lengua y música italianas, y que reunió dos tomitos de piezas tradicionales españolas (2). En fin, dice don Preciso: «Por este tiempo [años ochenta del siglo XVIII] se veía ya en las provincias de Andalucía otro género de bayle que llamaban *Tirana*, la qual, al paso que se cantaba en coplillas de a quatro versos asonantados de ocho sílabas, se baylaba con un compás claro y demarcado, haciendo diferentes movimientos a un lado y otro con el cuerpo, llevando las mugeres un gracioso juguete con el delantal al compás de la música, al paso que los hombres manejaban su sombrero o el pañuelo a semejanza de las nociones que conservamos de los bayles de las antiguas Gaditanas; pero el demasiado abuso que se iba notando en su execución llevó este bayle a cierto libertinage contrario a las buenas costumbres, de que resultó que le desterraran por fin de los saraos y funciones decentes» (3). De esta primera descripción concluimos que se trata de una canción, por tanto es un género musical literario, pero además se trata de un baile que don Preciso nos describe por menudo, desconociendo nosotros otra exposición que la mejore. El caso fue que el baile desapareció de los lugares al uso —no en representaciones teatrales—, por los motivos reseñados de falta de contención, pero la canción siguió con fuerza asociada a la guitarra, su instrumento predilecto de compañía (4).

Don Felipe Pedrell sigue directamente a Zamácola: «Las composiciones que llevan el nombre de *Tira-*

na fueron en un principio aires de baile con canto. Más tarde el baile cayó en desuso, conservándose sólo como canción, que solía nombrarse con alguna palabra del estribillo, como *Tirana de la Caramba*, *Tirana del contrabandista*, etc. El compás de la tirana es en 3/8 o en 6/8, de movimiento moderado» (5).

De todas formas, es característico que la tirana se cantara no aislada sino formando parte de una manifestación teatral típica del siglo XVIII, y para ser más exactos desde, aproximadamente, el año 1750 hasta el ocaso del siglo (aunque para ser más rigurosos sólo desaparece en la segunda década del siglo XIX). Nos referimos a la *tonadilla teatral*. Y a esta curiosa manifestación dieciochesca dedicó muchos afanes don José Subirá, que con su monumental obra *La tonadilla escénica*, aparte de otros libros y artículos dio a conocer a fines de los años veinte estas piezas menores de nuestro teatro, hoy nuevamente olvidadas. La tonadilla era una obra teatral corta —nunca llegó más allá de un acto—, que se cantaba y representaba en los intermedios y finales de otras obras más extensas. Al parecer se trataba de una pieza desglosada del sainete, al cual solía ir soldada, para ir creciendo en volumen e importancia (6). Es el caso que la tonadilla solía rematar el final con unas seguidillas, normalmente sin relación con el núcleo argumental que se había desarrollado en la pieza. En el período de madurez de esta pieza escénica (7) la seguidilla fue sustituida por la tirana. Define Subirá, además, la tirana como sigue: es una composición que «constaba de una copla de cuatro versos octosílabos, con un peculiar estribillo, que por lo regular agudizaba la intención maliciosa, picaresca o satírica de dicha copla. Solía danzársela también para reforzar el interés del canto» (8).

Más próximos a nosotros han tratado sobre la tirana entre otros Germán de Bleiberg (9) y Tomás Navarro Tomás (10), que no aportan nada nuevo sino canonizar lo dicho.

A. Quilís (11) caracteriza a la tirana como cuarteta asonantada de carácter popular.

J. Domínguez Caparrós (12) nos remite a las definiciones de V. Salvá y Pérez (13) y Pedro Muñoz Peña (14) que repiten la idea de la cuarteta asonantada, aunque el segundo lo relaciona con un tipo de seguidilla que denomina tirana.

Nos encontramos, pues, ante una pieza típicamente popular que mantiene caracteres de esta métrica: asonancia, metro de arte menor y a veces irregularismo. La tirana es una composición variable aunque posible de reducir a un esquema. Tal vez desde un punto de vista musical la tirana pueda confundirse más que desde un punto de vista literario. Así, por ejemplo, Aurelio Capmany la asocia a la seguidilla: «Considerase la tirana ligera modificación de la *seguidilla*, y tan parecida a ella, que es muy difícil distin-

guirlas» (15). Para nosotros genéticamente la tirana debe estar emparentada con el romance. Desde un punto de vista métrico el romance, además de mantener los versos pares rimados y aceptar que éstos se sucedan agrupados en cuartetos, admite también intercalar estribillos, sea en el mismo metro o en metro diferente (16). Es decir, lo que veremos en el esquema de la tirana.

De todas formas, se dan confusiones. Por ejemplo don Preciso en su antología citada nos ofrece unas «coplas jocosas de tiranas y polos» (tomo I, p. 206 y ss.; tomo II, p. 176 y ss.) que no tienen nada que ver con las tiranas a no ser la relativa a la escueta de Quilís antes mencionada, faltándoles un elemento esencial de la tirana que es el estribillo. El origen de estas cuartetos del libro de Zamácola puede ser un simple desglose de tiranas más extensas (una de las coplas, dejando las otras y el estribillo sin recoger), o bien ese tipo de composición popular a que hacen referencia Salvá y Quilís, que, de esta manera, identifican el polo con la tirana. Para nosotros las únicas tiranas a considerar de las de don Preciso son las que éste designa como «canciones de tiranas» (incluidas en el tomo II, p. 245 y ss.), aunque alguna puede ser dudosa.

Pero dejemos esto ahora y pasemos a estudiar la función de la tirana dentro de la tonadilla a la que habitualmente iba unida. Ya dijimos que las *tiranas*, lo mismo que las *seguidillas* o las *polacas* finales de las tonadillas solían no tener relación con la trama de éstas. Entonces, ¿cuál es la función que tienen?

Lo más corriente es que sean una simple despedida. Una vez acabada la acción de la tonadilla se inserta la tirana (o las seguidillas) a modo de epílogo. Así *El hospital del desengaño* de Laserna (¿1787?) termina de la siguiente forma:

Y por sí cansa,
la tonadilla acabe
esta Tirana.

La Tirana se despide
porque la llaman de Francia
y visten por ella luto
sus amadas cortesanías.

Gimiendo le dicen:
—Ven aquí, Tirana.
Dinos qué motivo
te ha dado la España
para que nos dejes
y a Francia te vayas.

Tiraní, nani,
tiraní, nani,
tiranita pulida,
olé, olé, olé,
vuelve, mona del alma.
Etc. (17).



Tirana que no tiene nada que ver con la tonadilla escénica a la que finaliza, aunque hace referencia al éxito de *La cantada vida y muerte del General Malbrú* de Jacinto Valledor (18). Este tema del Malbrú fue criticado por muchos autores de la época como contrario a la inspiración nacional y enemigo de nuestros temas populares, habiendo una buena colección de pullas contra el novel Valledor por esta causa; aunque también parece ser cierto que influyó tanto este motivo como evitar que Valledor, joven compositor, se ganara a las masas en detrimento de otros músicos consagrados de la época —el mismo Laserna sin ir más lejos—.

En el fondo la funcionalidad de estos números finales es la misma que tenía la tonadilla cuando iba a modo de colofón de los entremeses. Véase a modo de ejemplo éste sacado de la colecta de Emilio Cotarelo:

Vaya de bulla y festejo;
concluya una tonadilla
del *Jiquiri-Juaico*.

(Tonadilla)

De la Jamaica ha llegado
de tonadas una flota,
que las jamaicanas cantan
a los jamaicos que adoran.

(Estríbillo)

El *jiquiri-juaico*, galán *jamaiquín*,
se baila y se bulla y se canta así:
¡Ay, qué chusco, ay, qué lindo,
ay, qué alegre le ví venir,
al *jiquiri-juaico*, galán *jamaiquín!* (19)

Observamos en esta tonadilla una característica que comparte, a veces, con la tirana: el juego verbal. Y, justamente, como simple juego o elemento de animación aparece la tirana muchas veces, por ejemplo en

la tirana que se inserta en medio de la tonadilla —pues no siempre aparece como final— *El trueque de los amantes* de Blas de Laserna (hacia 1785):

La tirana está muy triste,
pues se ha llevado un gran chasco
de haberse encontrado perro
discurriendo hallarse gato.

¡Ay, tirana, esto trae el mundo;
ay, tirana, y sus desengaños!
y quien de él se fía
sale chasqueado.
¡Ay, sí, sí, tiraní!
No, no hay que dudarle. (20)

Otra función de la tirana de cierre se corresponde con la que tienen los finales de entremeses y sainetes en que como *captatio benevolentiae* se pide el aplauso y el perdón de las faltas. Curioso final que ha llegado hasta los entremesistas de nuestro siglo. Veamos un ejemplo aunque en este caso de seguidillas:

Pues la mano y acabar.
Y con seguidillas
se concluirá
el perdón pidiendo;
y agur; a mandar.

Seguidillas

Pues se acabó el sainete
y la tonada,
perdonadnos benignos
todas las faltas.

¡Adiós! Hasta otro año,
mis camaradas;
y quiera Dios nos veamos
para la Pascua. (21)

De todas formas, a veces estos elementos constituyen un contrapunto o una glosa del tema de la composición, así por ejemplo en la tonadilla *La cuenta sin la huésped* de Esteve (s. a.) donde una criada sin «caudal» juega a la lotería y cree seguro que le tocará, siendo la tonada una adaptación del cuento de la lechera. Así la pobre criada cuando ve que su cédula no coincide con el número premiado nos canta su dolor por medio de las seguidillas finales:

¡Oh, fortuna tirana!
Toda eres chascos,
o si no, que lo diga
el que me has dado.

Volveré a fregar;
volveré a barrer,
que la lotería
no quiso caer.

¡Cuántas estas cuentas
se suelen hacer.

y luego se quedan
como yo quedé!

... ..

¡Mal haya mi fortuna!
que no he pensado
en hacer me cayera
siquiera un ambo.

¡Adiós, hasta otro día,
luneta y patio! (22)

También es digno señalar la apelación final a los espectadores, muy corriente en estas piezas, lo mismo que en la introducción de la tonadilla.

Vista ya la funcionalidad de estas piezas y antes de entrar de nuevo en el análisis métrico, queremos señalar otra designación de *tirana*. No debemos confundir la composición poético-musical con el apodo o sobrenombre de la Tirana, de referencia obligada en este siglo, correspondiente a la actriz María del Rosario Fernández. Según Cotarelo ésta «se casó con Francisco Castellanos, a quien llamaban el *Tirano* a causa de desempeñar papeles de este carácter en las tragedias (...); renombre que transmitió y con el que fue conocida su mujer en adelante» (23). Sin que tenga esto nada que ver, pues, con que esta actriz cantara este tipo de composiciones habitualmente, ya que se sabe sólo lo hizo en una ocasión.

Ya veíamos que los autores que se ocuparon de la tirana hablaban de que ésta estaba formada por cuartetos octosilábicos que riman en asonante. Esto es cierto, pero ya dijimos que entonces no hay diferencia entre una tirana y otras composiciones populares. Si las definiciones anteriores nos parecen insuficientes trataremos ahora de caracterizar esta forma.

Hemos considerado un pequeño corpus de tiranas dentro de las tonadillas transcritas en la reiteradamente citada obra de Subirá, además de las editadas por don Preciso a que hacíamos referencia más arriba. Este corpus nos parece representativo, dado que se trata de un número razonable de ejemplos, de que hay una repetición de esquemas y de que no hemos encontrado ninguna fuente más para su estudio.

Todas las tiranas estudiadas coinciden en mantener un estribillo o unos versos centrales que pueden ser repetidos, y lo son en algunos casos, que generalmente se agrupan aparte y que como carácter más acusado suelen incluir la palabra *tirana*, *tiranilla*, la exclamación ¡Ay, tirana...!, o alguna palabra que la recuerde o se derive de ella: *tirani*, *tirrán*, *tirri*...

También coinciden todas las tiranas en enmarcar estos versos centrales con cuartetos, en todos los casos octosílabos, aunque según la música puede haber un cambio de metro, rimando los pares. Rara vez la asonancia de los primeros versos se mantiene. Sólo ocurre cuando se trata de pocas cuartetos, y ni siquiera

entonces. Un ejemplo canónico es el siguiente, tomado de la tonadilla de Laserna *El desengañado*:

Como los perros sarnosos,
el Malbruc desventurado,
ha parado al fin y postre
en poder de los muchachos.

Tiranilla, deja de estar triste
que la gente volverá a tu chiste,
pues tu gracia y gracejo agradable
de las almas es inseparable.
¡Viva, viva la alegre Tirana
y el Malbruc váyase noramala!

Deja el llanto, Tiranilla,
que el Malbruc se acabará,
porque aunque en el día priva
es por capricho no más. (24)

Aquí el esquema es 8-8 (á-o)-8-8 (á-o) / 10 A-10 A-10-10 (á-a)-10 (á-a)-10 (á-a) / 8-8 (á)-8-8 (á).

De todas maneras, veamos un ejemplo con mantenimiento de asonante:

La que quiere a militares
no tiene perdón de Dios,
porque se van y nos dexan
a la mejor ocasión.

¡Ay tirana de mi vida,
tirana de mi corazón!
con los tiros que disparas,
¿quién se opondrá a tu valor?

¡Ay tirana de mi vida,
tirana del corazón!
si así ríndes los castillos,
mejor rendirás mi amor. (25)

La formulación general de la tirana según los paradigmas considerados sería: una o más cuartetos octosílabos —u otros metros de arte menor aunque es raro, suponiéndose que es por influencia de la música— asonantadas en los pares; un cuerpo central que casi siempre contiene elementos alusivos a la palabra *tirana*, con rima variable —como en el ejemplo de más arriba no se puede descartar la aparición de consonantes, aunque es raro (26)—. El cuerpo central es variable en cuanto al número de versos, aunque lo más frecuente es que se agrupen en número de seis u ocho, pudiendo variar la medida de los versos al de las cuartetos. La polimetría no es inusual en el estribillo; en muchas ocasiones, de nuevo, motivada por las necesidades del canto, así en la tirana inserta en *El capitán y los negritos* de Esteve (27) donde nos encontramos con el esquema 9-3-9-3-10-3-10-4-10-10-10-10-6-6.

Pasemos ahora al análisis de la tirana que editamos. Su esquema sería: 8-8 (á-o)-8-8 (á-o) / 6-7 (á-a)-6-6 (á-a) / 6-6 (í-a)-6-6 (í-a) / 10-6-6-10 (ó):6 A-6



A-6 (ó)-7 (ó) / 8-8 (é-o)-8-8 (é-o) / 6-6 (ú-e)-6-6 (ú-e) / 6-6 (í-a)-6-6 (í-a) / 10-6-6-10 (ó)-6 A-6 A-6 (ó)-7 (ó) / 8-8 (é-a)-8-8 (é-a) / 6-6 (á-e)-6-6 (á-e) / 6-6 (í-a)-6-6 (í-a) / 10-6-6-10 (ó)-6 A-6 A-6 (ó)-7 (ó) / 8-8 (ó)-8-8 (í-o) / 6-6 (á-o)-6-6 (á-o) / 6-6 (í-a)-6-6 (í-a) / 10-6-6-10 (ó)-6 A-6 A-6 (ó)-7 (ó).

Es decir, tenemos como base tres cuartetas asonantadas con cambio de asonante de una a otra, la primera octosilábica y las dos siguientes en hexasílabos, aunque el verso 6 es anómalo, habiéndosele escapado al autor un heptasílabo. Después viene el cuerpo central de ocho versos, funcionando como estribillo polimétrico que se repite por cuatro veces con algunas variantes en los versos segundo y tercero y con repetición en los otros, salvo en la última aparición del estribillo, versos 77, 78 y 79. Por otro lado hay una ruptura de la asonancia en la cuarteta 61-64, donde tenemos rimado *aturdió* y *ospisio*, es decir, (ó) con (í-o). Tenemos que pensar que por razones musicales hay un desplazamiento de acento hacia la o.

FECHA

Saber con exactitud la fecha en que se escribió esta composición es muy difícil, y menos con los datos que contamos. Pero si bien es cierto que una fechación absoluta es imposible, sí, al menos, podemos dar una datación relativa merced a diversos criterios. El primero de los cuales ya lo hemos aducido: que se trate de una escritura de finales del siglo XVIII.

Otro criterio sería el que se fundamenta en la observación de don Preciso, donde documentamos que «sólo se ha conservado alguna afición a cantar seguidillas y tiranas entre unos pocos jóvenes que están guiados del sentimiento de su corazón, y no de

los caprichos de la novedad, y particularmente entre la gente del vulgo, no tanto porque no hubiese llegado hasta ellos el estrago de la moda, y la corrupción de imitar el canto italiano, sino porque no pudiendo prescindir de divertirse en sus funciones, les ha sido forzoso componer las seguidillas para aquellos días clásicos del año, en que con guitarras y panderos celebran los jóvenes los días de procesión de sus barrios» (28). Es decir, que en el año 1816, año de la edición del libro del navarro Iza de Zamácola, las seguidillas y tiranas se conservaban con dificultad y sólo entre las clases populares. Por otro lado, el citado Subirá asegura que en el decenio 1780-1790 la tirana «hizo verdadero furor en el mundo filarmónico popular. Con tal motivo las seguidillas finales de numerosas tonadillas escénicas introducían tiranas en la sección central, para granjearse más fácilmente los sufragios del auditorio» (29). En realidad, la tirana en esta época se convirtió en un sustitutivo de las seguidillas, de la misma manera que ella se eclipsó en favor de la efímera polaca como final tonadillesco.

Un sentido que puede tener el texto es el de la muerte de la tirana como composición, ya que a causa de sus excesos «por andar en picos pardos» ha enfermado y finalmente fallecido. Este sentido que parece ser el correcto nos puede poner en la pista de dos fechas. Una de ellas la de 1785 —en torno a este año— en que a causa de la composición de Valledor *La cantada vida y muerte del General Malbrú* —como ya señalamos en otro apartado— da origen a una serie de tonadillas reivindicativas de temas españoles en las que se oponía este tema a la tirana como paradigma de españolismo. Generalmente se presentaba a la tirana enferma, o curadora de enfermos como la que está inserta en la tonadilla de Esteve Garrido *enfermo y su testamento*:

Para curar los enfermos
de los chuscos desahuciados,
es la mejor medicina
la tirana del fandango.

Ay tirana, tirana; el fandango
es de España la sal.
Eche usted, eche usted, que me salen
anisitos en el delantal. (30).

que nos recuerda un poco la tirana que presentamos. La otra fecha, coincidente con la lectura del texto referida a la decadencia de la citada composición, nos lleva a fechar la tirana sobre la última década del siglo.

Un último criterio a emplear sería el lingüístico-ortográfico. La lengua del texto es muy próxima a la nuestra actual, y sólo hay variaciones en la ortografía que nos llevan a fechar el texto en el siglo XVIII hacia el final, a pesar de *escapava* que ya se escribiría con *b* y que achacamos a un error del copista, pues con la publicación del *Diccionario de Autoridades*

(1726) hay una regularización del uso (31), aunque se tardó en imponer, como es lógico. Además debemos pensar en un posible origen no erudito del copista no sólo por el carácter popular de la composición, sino también porque no coloca las haches según la norma vigente, similar a la actual, y el que olvide uno de los elementos del diptongo en *mueras*. Debemos pensar también que se trate de un texto posterior a 1763, fecha en que la publicación de la *Ortografía* académica hizo que se suprimiese la distinción *-ss-/-s-* generalizando la segunda forma: por ejemplo *temblasen*. Y que sea anterior a 1815, fecha correspondiente a la 8.^a edición de la *Ortografía* en que se normatiza el uso de *c* y no *q* en *sinquenta*, v. gr.: la *x* sólo servirá para representar /ks/ y no /x/ como en *dixeron*; y *sc* fija el uso de *i* e *y*, siendo éste el encargado de representar la semivocal, mientras que aquí todavía *ai*.

En fin, todos los datos apuntan a que el texto encausado sea de finales del XVIII, siendo su origen una de las frecuentes representaciones que tuvieron lugar en nuestra ciudad en ese siglo (32). En caso de no ser así, el otro camino seguido sería el tradicional de los ciegos, que tomando aquellas canciones que hacían más fortuna en los teatros de la Corte las extendían por toda la Península (33).

CARACTERES LINGÜÍSTICOS. EL SESEO

Acabamos de señalar algunas características ortográficas. Por tanto, no lo vamos a repetir, y nos vamos a reducir a apuntar algo que salta a la vista de forma inmediata. Nos referimos al *seseo* que presenta la canción.

El *seseo* está atestiguado en Andalucía desde el siglo XV, fenómeno que se inscribe dentro del ensordecimiento de las sibilantes sonoras que llevará a la eliminación de tres fonemas del español alfonsí. De esta forma, las africadas /s/ y /z/ se aflojan y las fricativas resultantes se confunden con las fricativasápico-alveolares (34).

El *seseo* en nuestro texto no es absoluto, pues contra seis casos de éste (*vos, sien, sinquenta, desausiado, infelises, fallestió*) hay tres casos que no lo presentan (*Andalucía, doctores, comercio*). Tanto para el uso del *seseo* como para la falta de uniformidad en su uso debemos ensayar dos posibilidades: a) se trata de un autor o un copista *seseante* y es lógico que se imponga el *seseo* —además hay que recordar que estamos ante un escrito de carácter popular—, siendo las excepciones un intento cultista, o mejor, un intento de adaptarse a la norma general; b) el autor o copista es no *seseante* y trata de imitar el habla andaluza, siendo las excepciones reflejo de una norma. La segunda posibilidad parece ser la más lógica, por varias razones, en primer lugar si el autor es

seseante sería lógico encontrar algunas características más del habla andaluza. Además, la localización del poema en Andalucía pudo muy bien determinar que se intentara remedar el andaluz. Por otro lado, esta canción y otras parecidas solían sentirse como nacidas en el sur peninsular, algunas veces con razón y otras no. Debemos citar también aquí un uso similar tonadillesco como es el *ceceo* para imitar el habla de los gitanos, siendo el rasgo lingüístico único identificador (35).

EDICION

Hemos seguido las siguientes normas para la transcripción del texto. En primer lugar, hemos procurado respetar la grafía original. Así, no hemos añadido las haches que hoy acompañarían a palabras como *desausiado, ai, ...*, de la misma manera que hemos mantenido la *i* en *ai*.

Las únicas modificaciones —como se podrá apreciar en la reproducción fotográfica— son las lógicas en estos casos. Hemos segmentado las palabras según los criterios actuales, y en casos como *deste* hemos preferido el uso más corriente de separar *d'este*.

La puntuación, acentuación y uso de mayúsculas son nuestros como es la norma común en la mayoría de las ediciones. Lo mismo podemos decir de la agrupación de los versos en unidades métricas.

Por último, usamos los corchetes para señalar las letras añadidas al desarrollar las abreviaturas.

Enfermedad de la tirana

A la s [eño] ra tirana
por andar en picos pardos,
con el frío d'este invicrno
le a cogido un resfriado.

5 Que vengan doctores
de los de mejor fama,
que está de peligro
la pobre tirana.

10 Si acaso se muere,
Dios no lo permita,
se pondrá de luto
toda Andalucía.

2 Andar en picos pardos es según el *Diccionario de Autoridades*: "Phrase que se da a entender, que alguno, pudiendo aplicarse en cosas útiles y provechosas, se entrega a las inútiles e insubstanciales, para no trabajar, y por andarse a la briva".

7 En vez de *en peligro* utiliza *de* para respetar la medida del verso, de otra forma habría que hacer sinalefa y obtendríamos un pentasílabo.

15 Ai tirana, tirana, tirana,
que si tú te mueres
rompo mi guitarra;
tiranilla, no te m[u]eras, no,
que sólo en pensarlo,
que sólo en pensarlo,
me falta la vos;
20 ¡qué pesar!, ¡qué dolor!

A la primera visita
los profesores dixeron
que si escapava del quinto
le temblasen en el sexto.

25 Por Dios que la sangren,
por Dios que la purguen,
y será del caso
también que la unten.
Si acaso se muere,

30 Dios no lo permita,
se perdió el comercio
de España y las Indias.

Ai tirana, tirana, tirana,
que bienes ai pocos
35 y males a manta;
tiranilla, no te m[u]eras, no
que sólo en pensarlo,
que sólo en pensarlo,
me falta la vos;
40 ¡qué pesar!, ¡qué dolor!

Sus hijos todos la lloran
que son sien tiranos hembras,
sinquenta tiranos machos
y un tiranillo de teta.

45 Que haga testamento,
que jure y declare
y que se arrepienta de

de lo que ella sabe.
Si acaso se muere,
50 Dios no lo permita,
se quedó en la calle
su pobre familia.

Ai tirana, tirana, tirana,
que si fueras buena
no serías mala;
55 tiranilla, no te m[u]eras, no
que sólo en pensarlo,
que sólo en pensarlo,
me falta la vos;
60 ¡qué penar!, ¡qué dolor!

Finalmente la tirana
que a todo el mundo aturdió,
suplica le den limosna,
la entierren en un ospicio.

65 Ia no ve los bultos,
ia no toma caldo,
ia los profesores,
ia l'an desausiado.

Si acaso se muere,
70 Dios no lo permita,
la mitad de España
quede corrompida.

Ai tirana, tirana, tirana,
que por tus locuras
as estado mala.
75 Tiranilla, no te mueras, no,
mas, ai, infelises,
mas, ai, infelises,
que ya fallestió;
80 ¡qué penar!, ¡qué dolor!

Quien desea servir a V[uestras]
M[erced]e[s]

16 Como se puede ver en el manuscrito dice *meras* aunque indubitavelmente se trata de *mueras*. Es un simple error, aunque curioso porque se repite varias veces (36 y 37) y lo normal es que se olvide el segundo elemento del diptongo no el primero (vid. cfr. E. Alarcos Llorach, *Fonología española*, Madrid, Gredos, 3.^a ed., 1961, p. 217, nota 19).

19 Confusión de /c/ por /s/, seseo que ya comentamos en el apartado correspondiente. Ver asimismo versos 42, 43, 68, 77 y 79.

23-24 El sentido de estos dos versos es confuso. Podemos intentar explicarlos de dos formas. La primera de ellas sería que se hace referencia a la enfermedad de la tirana, tratándose de uno de los períodos en que hace crisis la fiebre. El otro sentido es que siendo la tirana una composición musical, sea, justamente, éste el significado de "si escapava del quinto / le temblasen en el sexto", donde *temblasen* es error por *templasen* —en el primer sentido es extraña la construcción *le temblasen* que no hemos encontrado en diccionario—, que según define en una acepción el Diccionario de Autoridades: "vale por poner acordes los instrumentos según la proporción harmónica".

31 Aquí tenemos un pretérito indefinido *perdió* con valor de futuro —motivado por el cómputo métrico—. El *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española* (Madrid, Espasa-Calpe, 1974) de la Real Academia Española nos explica que este uso en "acciones que no se han producido todavía pero que sentimos como de realización próxima o segura (...). Samaniego en su fábula *La codorniz*, refiere que una codorniz que ha caído presa en el lazo de un cazador, lamenta la pérdida de su libertad y añade: *Perdí mi nido amada, / perdí en él mis delicias; / al fin perdílo todo, / pues que perdí la vida*. El último *perdí* se extiende a significar, no ya una pérdida que ha ocurrido, sino que va a ocurrir, pero inmediatamente, inevitable" (vid. *op. cit.*, p. 469). Idénticamente verso 51.

64 Un hospicio no era lo que hoy entendemos por tal, según el *Diccionario de Autoridades* es "la casa destinada para albergar y recibir los peregrinos pobres: que en algunas partes, los tienen una noche, en otras más, y en otras siempre dándoles lo necesario". El hospicio "era, pues, un lugar para acoger a los que no tenían trabajo ni modo de alimentarse. Hospicio y hospital se confundían en aquella época, pues

de Europa, donde el célebre maestro español Don Vicente Martín hizo fanatismo insertándolas en sus óperas. Al mismo tiempo se veían composiciones de polos, zorongos, cachirulos y otras canciones nacionales muy divertidas, y particularmente de seguidillas que llamaban serias, tan agradables como capaces de mover desde luego los corazones más duros...”.

(5) Vid. Felipe PEDRELL: *Cançonero musical español*, Cataluña, Valls, 1922, 4 vols. La cita en el vol. I. En el vol. IV recoge recoge un par de tiranas.

(6) Vid. José SUBIRA: *La tonadilla escénica*, I, *Concepto, fuentes y juicios. Origen e historia*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1928; asimismo, *Tonadillas satíricas y picarescas*, Madrid, Pérez, S. A. (1927?).

(7) Vid. José SUBIRA: *La tonadilla escénica*, I, *op. cit.*, págs. 117 ss., donde señala tres períodos en la tonadilla: 1) Crecimiento y juventud (1757-1770); 2) Madurez y apogeo (1771-1790; y 3) Hipertrofia y decadencia (1791-1810). También Adolfo SALAZAR: *La música de España (La música en la cultura española)*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953, págs. 254-255 recoge la clasificación de Subirá, a pesar de que tuvo una agria polémica con éste a raíz de la crítica que hizo en la *Revista de Occidente* de *La tonadilla escénica*.

(8) Vid. José SUBIRA: *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*, Barcelona, Labor, 1933, pág. 64. Este libro es una síntesis de su trilogía sobre la tonadilla, completada con su *Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932, que nos aporta el corpus más importante de tonadillas publicadas hasta la actualidad. Tonadillas que se encuentran manuscritas en la Biblioteca Nacional de Madrid y el Archivo Municipal de la misma capital.

(9) Vid. Germán BLEIBERG et. al., *Diccionario de Literatura Española*, Madrid, *Revista de Occidente*, 4.ª ed., 1972, pág. 876.

(10) Tomás NAVARRO TOMAS: *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974, pág. 339.

(11) Antonio QUILLIS: *Métrica española*, Madrid, Alcalá, 3.ª ed., 1975, pág. 75.

(12) Vid. José DOMINGUEZ CAPARROS: *Contribución a la Historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, C. S. I. C., 1975.

(13) Vid. Vicente SALVA Y PEREZ: *Gramática de la lengua castellana*, Valencia, 1837.

(14) Vid. Pedro MUÑOZ PEÑA: *Elementos de Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*, Madrid, Tipografía Montegrifo, 1881.

(15) Vid. Aurelio CAPMANY: "El baile y la danza", *Folklore y costumbres de España*, II, Barcelona, Alberto Martín, 1931, pág. 346, volumen editado bajo la dirección de F. Carreras y Candi.

(16) Vid. Tomás NAVARRO TOMAS: *op. cit.*, pág. 538.

(17) Vid. José SUBIRA: *Tonadillas teatrales inéditas*, *op. cit.*, pág. 75.

(18) Cfr. sobre este tema el discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Joaquín DÍAZ: *El Duque de Marlborough en la tradición española*, Valladolid, 1982. Para las tiranas que se compusieron en contestación al Malbrú vid. págs. 25-28.

(19) Vid. Emilio COTARELO Y MORI: *Colección de En-*

tremeses, Loas, Bailos, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII, Madrid, Casa Editorial Bailly Bailliére, NBAE 17, 1911, págs. CCLXXXIII-CCLXXXIX.

(20) Vid. José SUBIRA: *Tonadillas teatrales inéditas*, *op. cit.*, pág. 37.

(21) Vid. *Los chascos de Pantalone*, tonadilla anónima (1778) en José SUBIRA: *Tonadillas teatrales inéditas*, *op. cit.*, pág. 173.

(22) Vid. José SUBIRA: *Tonadillas teatrales inéditas*, *op. cit.*, págs. 71-72.

(23) Vid. Emilio COTARELO Y MORI: *Estudios sobre el Arte Escénico en España*, II, *María del Rosario Fernández. La Tirana*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, pág. 10. Vid. también José SUBIRA: *La tonadilla escénica*, II, *Morfología literaria. Morfología musical*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, pág. 268. Esta actriz, famosa por haber sido retratada por Goya, nació en Sevilla en 1755.

(24) Vid. José SUBIRA: *La tonadilla escénica*, I, *op. cit.*, pág. 434. Un ejemplo en que se mantiene la misma asonancia es el contenido en *El hospital del desengaño* de Laserna, vid. José SUBIRA: *Tonadillas teatrales inéditas*, *op. cit.*, pág. 75.

(25) Vid. don Preciso, *Colección...*, *op. cit.*, II, pág. 250.

(26) Otro ejemplo con consonancia se encuentra en *El píllo lechuzo* de Esteve con tres decasilabos monorrimos asonantados, vid. José SUBIRA: *La tonadilla escénica*, I, *op. cit.*, pág. 436.

(27) Vid. José SUBIRA: *Tonadillas teatrales inéditas*, *op. cit.*, pág. 199.

(28) Vid. *Colección...*, *op. cit.*, I, págs. XXII-XXIII.

(29) Vid. José SUBIRA: *a tonadilla escénica*, II, *op. cit.*, págs. 256-257.

(30) Vid. José SUBIRA: *La tonadilla escénica*, I, *op. cit.*, pág. 193.

(31) Cfr. Rafael LAPESA: *Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 8.ª ed., 1980; también Francisco MARCOS MARIN: *El comentario lingüístico. Metodología y práctica*, Madrid, Cátedra, 3.ª ed., 1978.

(32) Cfr. la serie de artículos de Narciso ALONSO CORTES en el *Boletín de la Real Academia Española* (BRAE), "El teatro en Valladolid" que comienzan en IV, 1917, págs. 598-664; y Celso ALMUIÑA FERNANDEZ: *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión en la segunda mitad del XVIII*, Ayuntamiento de Valladolid, 1974, prólogo de L. M. Enciso Recio.

(33) Vid. José SUBIRA: *La tonadilla escénica*, I, *op. cit.*, "Si las tonadillas no caían en gracia se las olvidaba completamente al punto, pero si eran del agrado del público circulaban con rapidez de boca en boca, incluyéndose en el repertorio de las actrices que iban a provincias y aun a ultramar, así la cultivaban con pasión en los lugares privados y reuniones de sociedad".

(34) Vid. Rafael LAPESA, *op. cit.*, págs. 508 ss., 282 ss. y 374 ss., con abundante bibliografía en cada uno de los apartados.

(35) Cfr. en *El prioste de los gitanos* (Guerrero) las seguidillas presentan un cambio de toda r en z: "zeguidillaz gitana / canta mi chuzca / que como ez gitana, / gitano guzta", en José SUBIRA: *La tonadilla escénica*, II, *op. cit.*, pág. 322. Otras tonadillas con ceceo en el mismo autor, *Tonadillas teatrales inéditas*, *op. cit.*, págs. 126, 255, etc.



ANOTACIONES HISTORICAS SOBRE LA CAJA

Juan Bautista Varela de Vega

I.—INTRODUCCION

La caja, popularísimo acompañante de nuestras dulzainas, es un instrumento membranófono de percusión, perteneciente a los tambores cilíndricos.

Está formada por un cilindro recto de madera o metal, de poca altura, cuyas bases se cierran con dos pieles, pergaminos o plásticos —modernamente— sujetos a unos aros interiores a los bordes del cilindro, denominadas parches y que se tensan mediante otros aros exteriores a dichos bordes y unos tirantes (tensores) de cuerda o de varilla metálica con tornillos.

La piel o parche superior recibe el nombre de parche de batido o de redoble y el inferior se denomina parche de bordones, cuerdas de tripa o metálicas, o ambas clases, extendidas en sentido diametral. Su finalidad es reforzar la vibración de resonancia del parche inferior al batir el superior y dotar de afinación y timbre determinado a la caja, consiguiendo ordinariamente un timbre de «sonaja».

Los bordones se ajustan por tornillo de corchete, y pueden anularse, en los modelos más perfeccionados, a través de una palanca solidaria y articulada en el cilindro, que separa los bordones del parche.

El sonido de «sordina» o sonido «velado» y el apagamiento del mismo se consigue en los modelos más simples, populares y antiguos, mediante un pañuelo, lo primero, y una cuña de madera entre los bordones y el parche, lo segundo.

Existen en principio tres clases de «caja»: la llamada «caja clara», la «caja redoblante» o «redoblante» —si bien en algunas regiones españolas y concretamente en Castilla ambos términos, caja y redoblante, se identifican— y la «tarole».

La «caja redoblante» se diferencia de la «caja clara» en su mayor profundidad o altura del cilindro y en que no lleva bordones. Por tanto, la brillantez —aunque algo seca— del sonido

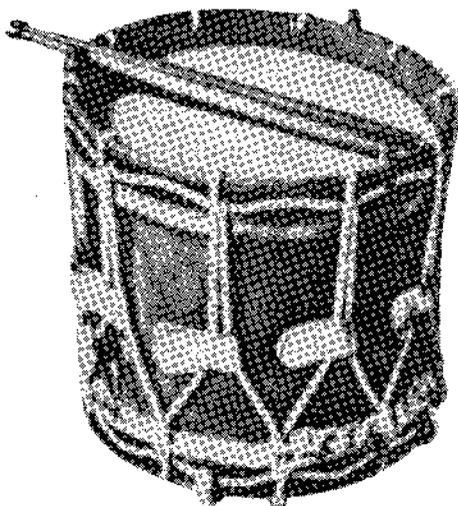
de la «clara» no la posee el «redoblante», que resulta pesado y retumbante, por lo que se usa muy poco en la orquesta.

Al «redoblante» se le llama también «tambor militar». Como se ve la terminología dista mucho de ser unánime.

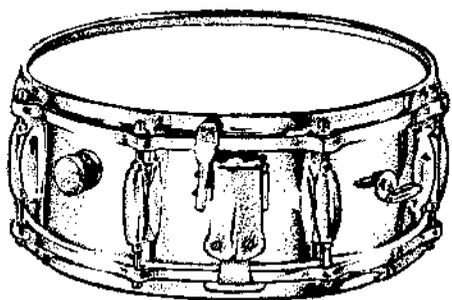
El redoblante y el verdadero tambor militar —tambor algo más alto que aquél— suelen reemplazar al tamboril en la orquesta convencional.

Entre el tambor militar redoblante y la caja clara existe una caja de tamaño intermedio, que aparece aún en bandas de música militares y se la conoce por la palabra francesa «tarole». Es una caja ajustada por tornillos y con bordones o timbres de tripa (dos cuerdas) y de las primeras cajas claras aplicadas a la orquesta.

Hay que precisar que la «caja clara» moderna data del siglo XIX. En ella la tensión de sus parches se realiza por separado mediante juegos de varillas-tornillos con sus tuercas o palomillas de llaves, en los modelos llamados de «doble ajuste».



Tambor militar redoblante, antiguo



Caja clara moderna

II.—SINONIMIA

a) «Caja clara»:

Español.—«Caja», «Caja clara», «Tambor militar».

Francés.—«Caisse», «Caisse claire», «Caisse plate», «Tambour militaire», «Tarole», «Tarole Grégoire».

Inglés.—«Side drum», «Snare drum».

Alemán.—«Kleine Trommel», «Militärtrommel», «Rührtrommel» (1).

Italiano.—«Tamburo», «Tamburo militare».

b) «Redoblante»:

Español.—«Caja redoblante», «Redoblante», «Tambor sin bordones».

Francés.—«Caisse roulante», «Caisse sourde».

Inglés.—«Long drum», «Tenor drum» (2).



Tambor militar tenor

Alemán.—«Rolltrommel», «Rührtrommel», «Wirbeltrommel».

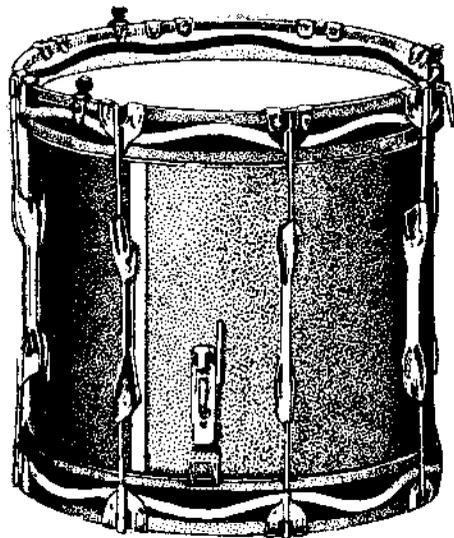
Italiano.—«Tamburo rullante».

III.—USOS

La utilización más tradicional y popular de la caja ha sido la de instrumento acompañante de la dulzaina o de algún otro instrumento de viento popular, y asimismo de la voz.

En la música que figuraba en infinidad de comedias españolas, principalmente del XVI y del XVII, en las muy elementales intervenciones instrumentales, la caja era uno de los más usados.

Así, por citar sólo una pequeñísima muestra, Lope de Vega en su obra «El Brasil restituido» introduce la caja en la intervención musical. Termina precisamente la obra —un poema heroico más que una comedia—, cuyo manuscrito autógrafo del Fénix de los Ingenios se conserva en Nueva York (Biblioteca Pública), con toques de caja muy propios a la coronación con laurel del protagonista, antes de caer el telón o correr la cortina: «poniéndole el laurel toquen caxas y xirimías y se entren» / «Loado sea el Smo. Sacramto. y la pura Concepción de María Virgen N. S. Sin pecado original. / En Madrid a 23 de Octubre de 1625. / Lope Félix de Vega Carpio». (3), así acaba dicho autógrafo.



Tambor redoblante

Cervantes no cita la caja en sus obras. Dentro de los «membranófonos» cita el atabal, el tambor y el tamboril.

Juan Ruiz de Alarcón introduce en las suyas música de chirimías, atabales, cajas, etc.

Agustín Moreto también prodiga la música. Así, con Juan de Matos Frago, en «El Príncipe Prodigioso, y Defensor de la Fe», en la que expresa: «Vanse, y salen al son de caxas Segismundo, el Conde Mauricio, el Senescal y el Cancelario» (Jornada Primera); «Caxas a rebato, y cae una carta en una flecha» (Jornada Segunda); «Buelven a cantar, tocan caxas...» (Jornada Segunda); «Salen al son de cajas (sic) el Conde Mauricio...» (Jornada Tercera) (4). O en «Amor y obligación»: «Salen soldados y Teban-

dro con bastón y después de tocar caxas...» (Jornada Primera); «En medio de la copla tocan caxas y sordina» (Jornada Segunda); «Tocan caxas y clarines...» (Jornada Tercera) (5).

Diego Ximénez Enciso, en «La mayor hazaña del Esperador Carlos Quinto»: «Tocan caxas y clarines, y sale el Emperador á cavallo...» (Jornada Primera) (6).

O Calderón de la Barca, junto a Luis Velmonte y Francisco de Rojas, en «El mejor amigo el muerto»: «Dentro ruido de caxas, y clarines» (Jornada Tercera) (7).

Miguel Querol Gavaldá, en su excepcional estudio «La Música en el Teatro de Calderón», dice que los múltiples usos y la variedad de toques de caja en el teatro de Calderón solamente los podía conocer quien como él hubiese servido en el ejército.

Según Querol, las cajas a que se refieren las acotaciones del teatro de Calderón nada tienen que ver con la caja plana que hoy día se usa comúnmente en las bandas de música civil o municipal, sino que son los tambores de las bandas militares; la caja calderoniana es el tambor de guerra.

Aclara Querol que los tambores con bordones son las «cajas» a que alude Calderón, y que los tambores más grandes y sin bordones, sin tono preciso, serían las cajas destempladas o roncadas.

Cita el insigne musicólogo catalán numerosas comedias calderonianas en las que figura la caja, así como los diferentes toques —de marcha, asalto, retirada, fagina, etc.— a cargo de la misma.

En cuanto a las cajas destempladas, roncadas o sordas, dice Querol que son utilizadas por Calderón cuando quiere impresionar de una manera patética e intervienen casi siempre en escenas fúnebres y de intenso dolor, siendo características de la caja destemplada la profundidad retumbante del sonido y la sensación de lejanía.

Cita asimismo las obras en que Calderón emplea las cajas destempladas o roncadas, y, además, presenta en su monografía el acoplamiento de este tipo de caja con la trompeta bastarda y con los clarines (8).

Cajas y clarines se incluyen en una zarzuela impresa en Madrid el año 1698, escrita por Marco de Lanuza, conde de Clavijo, titulada «Zelos vencidos de amor y de amor el mayor

N.º 110. Pag. 1
COMEDIA FAMOSA
LA MAYOR HAZAÑA
DEL EMPERADOR
CARLOS QUINTO.

DE DON DIEGO XIMÉNEZ ENCISO.

HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGUIENTES.

El Emperador Carlos Quinto.	* * * La Reyna de Ungría.	* * * Pedro Anton.
El Rey Felipe Segundo.	* * * La Reyna de Francia.	* * * Jacinto, Villano.
D. Fernando, Rey de Romanos.	* * * Luis Guisado.	* * * Dos Guardas.
Don Juan de Austria.	* * * Fr. Nicolás, Visitador.	* * * Don Villano.
El Duque de Saboya.	* * * Fr. Juan Regla.	* * * Criador.
El Gran Canciller de Flandes.	* * * Lucas, Gorrón.	* * * Música.
Francisco Erajo, Secretario.	* * * Una Sombra.	* * * Acompañamiento.



JORNADA PRIMERA.

Tocan Caxas, y Clarines, y sale el Emperador á cavallo, armado, por otra parte las dos Reynas, y por otra el Rey Don Fernando, y el Duque de Saboya; todos llegan á tener el oficio, y las Reynas están de vuellitas.

Fern. ¡Ea V. Magestad muy bién llegado.
Emp. Si V. Magestad tiene el oficio, me echaré del cavallo.
Fern. Esto cuidado me toca á mi.
Emp. Tan gran honor recibo?
Fern. Como á hermano mayor.
Emp. Dios sea loado, que haña Bruselas he llegado vivo: Fernando? Emanuel? Leonor? Maria?
Fern. Padre? Duq. Señor?
Leon. Mi amparo? **Mar.** Mi alegría?

Emp. Alzad, Reynas; alzad, Rey de Romanos; gran Duque de Saboya, alzad, sobriño.
Duq. Si vuestra Magestad nos dá las manos.
Emp. Qué Rey, ó Emperador ha sido digno de favores, qual miro soberanos?
Mar. Causado vendrá el Citar del camino.
Leon. Quitemosle, señora, las espaldas.
Emp. A darme honor veníséis á Bruselas: tratamos como á viejo mis hermanas.
Fern. Si vuestra Magestad viene cansado, desarmese.
Emp. Si haré: con estas cañas el enemigo me ha comido armado, las tierras del Piemonte quedan llanas, las paces con Estico se han firmado, basta que tengo un Rey por Camatero.
Fern. El Rey se precia mucho de Escudero de vuestra Magestad. *Váme desarmando.*
A **Emp.**

Primera página de la comedia de Diego Ximénez Enciso «La mayor hazaña del Emperador Carlos Quinto», de una edición publicada en Valencia en 1765 (Colección de Juan Bautista Varela de Vega)

La «Jornada Primera» comienza así: «Tocan Caxas, y Clarines, y sale el Emperador a cavallo, armado, por otra parte las dos Reynas, y por otra...»

triumfo» y cuya música fuera compuesta posiblemente por Sebastián Durón.

José de Cañizares, en su comedia «Carlos V sobre Túnez», dice: «El relámpago sea el clarín, y el trueno la caja» (de un manuscrito del siglo XVIII) (9).

En la música culta se señala la ópera «Ifigenia en Tauride», escrita por Gluck en 1779, como una de las primeras en las que se introduce la caja, además de otros instrumentos de percusión-batería, como el bombo y el triángulo.

Erróneamente se consideró a Rossini, en «La gazza ladra» (1817) el iniciador en el empleo de la caja, como se desprende de su sobrenombre «Tamburrossini».

«El Grupo de los Cinco», especialmente Balakireff («Thamar»), Borodin (Danzas de «El Príncipe Igor») y Rimsky-Korsakoff («Capricho Español» y «Scherezade»), y los también compositores rusos Prokofieff («Pedro y el Lobo» y «El Teniente Kije») y Strawinsky («Historia del soldado»), utilizan brillantemente la caja; e infinidad de compositores de la misma época y posteriores, como Ravel en su famosísimo «Bolero», Honegger, Milhaud, Poulenc, los españoles y autores de todas las partes del mundo.

El redoblante por su parte parece ser que fue empleado por vez primera en las óperas «El Profeta» y «Roberto El Diablo», de Meyerbeer, utilizándolo posteriormente Wagner

(«Rienzi» y «Lohengrin»), Berlioz, Delibes, Bizet, Guonod, Lalo, etc.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- CALDERON, Pedro; VELMONTE, Luis; ROXAS, Francisco de: *El mejor amigo el muerto*. Comedia. Imprenta de Joseph y Thomàs de Orga. Valencia, 1777.
- DUFOURCQ, Norbert: *La Música. Los hombres, los instrumentos, las obras*. Editorial Planeta. Barcelona, 1976.
- MATOS FRAGOSO, Juan de; MORETO, Agustín: *El Príncipe Prodigioso, y Defensor de la Fe*. Comedia. Imprenta de Joseph y Thomàs de Orga. Valencia, 1777.
- MONTAGU, Jeremy: *The World of Baroque and Classical Musical Instruments*. David and Charles. Newton Abbot. London, 1979.
- MONTAGU, Jeremy: *The World of Romantic and Modern Musical Instruments*. David and Charles. Newton Abbot. London, 1981.
- MORETO, Agustín: *Amor y obligación*. Comedia. Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga. Valencia, 1766.
- MUNROW, David: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*. Oxford University Press. London, 1976.
- MUSICAL INSTRUMENTS OF THE WORLD. Paddington Press. London, 1976.
- QUEROL GAVALDA, Miquel: *La Música en el Teatro de Calderón*. Diputació de Barcelona. Any 1981.
- QUEROL GAVALDA, Miquel: *La Música en las obras de Cervantes*. Ediciones Comtalía. Barcelona, 1948.
- SACHS, Curt: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Ediciones Centurión. Buenos Aires, 1947.
- SCHOLES, Percy A.: *Diccionario Oxford de la Música*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1964.
- SUBIRA, José: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Salvat Editores. Barcelona, 1953.
- VAL, José Delfín; DIAZ VIANA, Luis; DIAZ, Joaquín: *Dulzaineros y Tamborileros* (Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid. Vol. III). Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1979.
- XIMENEZ ENCISO, Diego: *La mayor baxaña del Emperador Carlos Quinto*. Comedia. Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga. Valencia, 1765.

(1) Wagner aplicó el nombre de "Rührtrommel" tanto a la caja como al redoblante.

(2) "Long drum" se aplica también al "bombo".

(3) J. SUBIRA: *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, pág. 338.

(4) MATOS FRAGOSO, Juan de; MORETO, Agustín: *El Príncipe Prodigioso, y Defensor de la Fe*. Comedia. Imprenta de Joseph y Thomàs de Orga. Valencia, 1777.

(5) MORETO, Agustín: *Amor y obligación*. Comedia. Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga. Valencia, 1766.

(6) XIMENEZ ENCISO, Diego: *La mayor baxaña del Emperador Carlos Quinto*. Comedia. Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga. Valencia, 1765.

(7) CALDERON, Pedro; VELMONTE, Luis; ROXAS, Francisco de: *El mejor amigo el muerto*. Comedia. Imprenta de Joseph y Thomàs de Orga. Valencia, 1777.

(8) QUEROL GAVALDA, M.: *La Música en el Teatro de Calderón*, págs. 82 a 90.

(9) J. SUBIRA: *Op. cit.*, pág. 491.



D. Pedro González Martínez, Primer Director del Museo de Valladolid

Jesús Urrea Fernández

Durante la primera mitad del siglo XIX Valladolid no tuvo un destacado ambiente artístico pese a los esfuerzos de la recién creada Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (1783). Esta situación respondía a unas circunstancias poco favorables heredadas de los últimos años del siglo anterior y mantenidas durante los primeros años del nuevo siglo, momento en el que desarrollaron su discreta actividad los pintores Diego Pérez Martínez (* 1811), Leonardo Araújo, Ramón Canedo (* 1801) y su hijo Joaquín (* 1805) y el escultor Claudio Cortijo (* 1813).

La Guerra de la Independencia y la penosa situación económica que soportó la ciudad en las primeras décadas del siglo XIX redujeron

todavía más las condiciones necesarias para que el arte tuviese un medio apropiado y digno. Por ello, durante la primera mitad del siglo, sólo se puede recordar a dos pintores: Pedro González Martínez y Francisco Saco (1809-1862), gracias a los cuales se consiguió cambiar, en la segunda mitad del siglo, el panorama artístico que ellos habían heredado (1).

Sin duda es a Pedro González al que más debe la ciudad. Trabajó incansablemente para rescatar y salvar lo que hoy llamamos nuestro Patrimonio Histórico-Artístico y fue quién más interés demostró para que se creara el Museo de Bellas Artes, redactando además el primer *Catálogo* de sus fondos. Creemos que por todo esto su figura merece ser recordada precisamente en este año en el que la Academia, «alma mater» del Museo de Valladolid, cumple sus 200 años de existencia y es al mismo tiempo el 50 aniversario del hoy Museo Nacional de Escultura (2).

Nació en Valladolid en 1785 siendo hijo de don Juan de la Cruz González y doña Catalina Martínez (3). Cuando contaba diez años le permitieron iniciar sus estudios de pintura en la Escuela que mantenía la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción en la que sería alumno de los pintores Diego Pérez y Leonardo Araújo (4).

A los 29 años ingresó como individuo de mérito por la Pintura en la citada Corporación, siendo nombrado ese mismo año Teniente-Director de los estudios y alcanzando en 1826 el cargo de Director de Pintura. Al año siguiente, a los 42 años, fue creado Director General de la Academia.

En 1835 la Academia le designó para formar parte de una comisión encargada de recoger los cuadros y demás objetos artísticos procedentes de los conventos suprimidos, figurando en ella en calidad de «Ex Director General y Director de Pintura» (5). Perteneció a esta «Comisión Clasificadora» hasta 1844 y fue su auténtico motor, enfrentándose a la misma institución académica por considerar que pretendía sobrepasar sus atribuciones, actitud que le valió una suspensión por tres años y la in-



capacitación para desempeñar cualquier comisión, además de la apertura de un expediente por parte del jefe político de la provincia (6).

En 1836 ya tenía redactados los inventarios de pinturas existentes en todos los conventos suprimidos y su celo por salvaguardar las obras le hacía tomar decisiones que se adelantaban incluso a las órdenes dictadas por el ministerio competente.

Sus esfuerzos se culminaron el 4 de octubre de 1842 cuando se inauguró oficialmente el entonces llamado Museo Provincial de Bellas Artes vallisoletano, del que publicó al año siguiente su *Catálogo*. En 1844 recibió el nombramiento de Director del citado Museo y pasó a ocupar la vicepresidencia de la Comisión Provincial de Monumentos, siendo igualmente reelegido como Director General de la Academia aquel mismo año (7).

Precisamente en 1928 durante su primer mandato como Director General consiguió que Fernando VII aprobara el uso de uniforme para los académicos de la corporación vallisoletana, consistente en «frac azul turquí con el cuello y vueltas bordadas de oro, pantalón del mismo paño, espada y sombrero con adornos de oro».

De su vida privada sabemos que estuvo casado con doña Irene Soubrié (8), de la que tuvo ocho hijos, y que la familia residió primeramente en la calle de Orates (actual Cánovas del Castillo) y posteriormente en la del Obispo, n.º 5 (ahora Fray Luis de León), siendo parroquiano de la iglesia del Salvador. En su casa reunió una importante colección de objetos de arte y ejerció también como restaurador.

El 15 de diciembre de 1849, hallándose enfermo, ordenó su testamento y murió el día 26 de enero de 1850 a consecuencia de una gastroenteritis (9). El cadáver fue sepultado aquel mismo día en su panteón del Cementerio Municipal amortajado con el «uniforme de la Academia de la Purísima Concepción de Nobles Artes», de la que en el momento de fallecer era individuo y Decano.

De su aspecto físico conocemos dos retratos que nos ofrecen la imagen de un carácter bondadoso y decidido. El primero es una pintura al óleo (0,50×0,43 m.) que se supone pintado por Valentín Carderera y que fue donado por el retratado a la Academia de Valladolid: «un retrato mio al óleo en traje de uniforme, su tamaño de dos tercias de alto y dos cuartas de ancho» (10). Como Carderera estuvo en

COMPENDIO

HISTORICO Y DESCRIPTIVO

DE

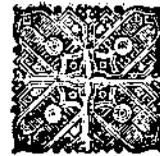
VALLADOLID,

SEGUIDO DEL CATALOGO

DE PINTURAS Y ESCULTURAS

QUE EXISTEN EN EL MUSEO

de esta Ciudad.



VALLADOLID:

Imprenta de Don Julian Pastor.

1843.

nuestra ciudad en 1836 seleccionando obras que se pensaban remitir a Madrid para el Museo Nacional, habrá que suponer que el retrato lo hiciese en esa misma fecha, ya que además don Pedro González aparenta contar aproximadamente unos 50 años; en todo caso como el uso del uniforme estuvo autorizado hasta 1839 se puede dar esta última fecha como tope para su realización.

Mucho más interés, por tratarse de un autorretrato y por haberse considerado perdido durante mucho tiempo, ofrece el que se conserva en la vallisoletana Escuela de Artes y Oficios Artísticos (11). Se sabía que en su testamento don Pedro González había regalado un retrato suyo pintado al pastel que se relacionó primeramente con otro existente en la Academia (12). Posteriormente se corrigió la identificación al ser reconocido el retrato como don Pedro García González, arquitecto vallisoletano que os-

tuvo el cargo de Director General de la Academia (13).

La identificación del retrato de la Escuela de Artes y Oficios no admite dudas, tanto por su parecido físico con el pintado por Carderera como por otros detalles que se desprenden de la cláusula de donación: «un retrato mío al pastel de dos cuartas de alto y media vara de ancho en el que estoy vestido de paisano» (14). Lo curioso es que el cuadro fue regalado por su autor al «museo de esta capital y provincia» y fue entregado por su hijo, Pedro González Soubrié, sucesor de su padre en el cargo de Director del Museo, a la Comisión de Monumentos Histórico-Artísticos el 24 de febrero de 1850 (15).

En el Inventario del Museo redactado en 1851 figuraba con el número 26 en la Sala de Juntas (16) y Martí y Monsó lo catalogó en 1874 colgado en la misma sala del Museo con el número 725 (17).

Probablemente sería el mismo don José Martí y Monsó el responsable de que el retrato, al igual que una serie de dibujos, fuera a parar a la ahora llamada Escuela de Artes y Oficios, que durante mucho tiempo junto con el Museo de Pintura y Escultura, el Arqueológico, la Comisión de Monumentos y la Academia fueron una misma Institución, porque sus directivos o profesores eran académicos y tenían auténtica conciencia de servicio a una misma causa, la defensa y difusión del Arte bajo la tutela regia, delegada en la presidencia de la Academia de la Purísima Concepción.

Martí y Monsó seguramente estaría encariñado con el retrato de don Pedro González porque constituía todo un símbolo y por ser, él mismo, su hermano espiritual en la dirección

de la Escuela de Bellas Artes, del Museo y de la Academia. Al haber muerto el ilustre historiador y pintor en 1912 no podría corregir la equivocación en la que cayó Agapito y Revilla tres años más tarde cuando, al revisar el Inventario del Museo, comprobó que el retrato no aparecía por ningún lado inclinándose finalmente a sospechar «que el autorretrato al pastel, que no sería gran cosa,... fue sustituido por el retrato hecho por don Valentín Carderera y Solano» (18).

El retrato aparenta contar aproximadamente 40 años de edad y se encuentra vestido de acuerdo con la moda imperante en los tiempos de Fernando VII: camisa de cuello alto, corbata de lazo, chaleco y lo que parece ser paletó, ofreciendo también una cabellera intencionadamente descompuesta, según gustos franceses claramente pre-románticos.

Sobre las cualidades pictóricas de don Pedro González poseemos todavía escasos elementos de juicio para formular una valoración de su arte. Hasta el momento sólo conocemos su autorretrato y el que hizo al arquitecto Pedro García González antes de 1832 (19), en los que demuestra sus dotes como buen dibujante y su conocimiento de la técnica del pastel, que también utilizó para su cuadro del *Incendio de Troya* que no se ha conservado. Además hizo, al óleo, el retrato de don Juan Baltasar Tolentino, obispo que rigió la diócesis vallisoletana (1824-1830), pero el aspecto físico del modelo no permite estimar sus dotes de retratista (20). No obstante, Ossorio y Bernard aseguró que nuestro artista «pintó cuadros originales, copias de los mejores autores, muchísimos retratos y gran número de miniaturas, haciendo continuamente ensayos para grabar al aguafuerte y litografiando».

* Las fechas límite que ofrecemos de estos artistas se dan aquí por vez primera.

(1) Para el estudio de la pintura en Valladolid durante todo el siglo XIX, cfr. J. C. BRASAS EGIDO: *La pintura del siglo XIX en Valladolid*, Valladolid, 1982. Sobre la escultura del mismo momento, cfr. J. URREA: *La escultura en Valladolid de 1800 a 1936*, Valladolid, 1980.

(2) Para su biografía hemos utilizado, salvo que se exprese lo contrario, los datos aportados por C. GONZALEZ GARCIA-VALLADOLID: *Datos para la historia biográfica de la ciudad de Valladolid*, tomo I, Valladolid, 1893, págs. 605-607; y M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884, págs. 303-304; aprovechados parcialmente por J. C. Brasas en su obra citada.

(3) Ossorio y Bernard señala que nació en 1789; sin embargo cuando el 25 de octubre de 1807, bautiza a su hija María Salomé declara tener 22 años (cf. Archivo General Diocesano, El Salvador, Bautizados, n.º , fol. 173 v). Sus padres

procedían, respectivamente, de Curiel (Valladolid) y de Molinaseca (León).

(4) J. M.ª CAAMAÑO MARTINEZ: "Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid (1786-1787)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1963, pág. 144. Junta Ordinaria del 10-V-1795.

(5) Ya el 3 de mayo de 1815 procedió al reconocimiento de los pasos procesionales en sus respectivas penitenciales, informando a la Academia sobre su estado de conservación (cfr. J. AGAPITO Y REVILLA: *Las Cofradías, las Procesiones y los Pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, 1925, pág. 112).

(6) J. AGAPITO Y REVILLA: *Catálogos del Museo de Bellas Artes de Valladolid, I, Escultura*, Valladolid, 1930, págs. 6-16.

(7) El citado catálogo se insertó en el *Compendio histórico y descriptivo de Valladolid...*, Valladolid, 1843, págs. 45-94. Se le asignó en calidad de director un sueldo anual de 7.000 reales, cfr. J. AGAPITO Y REVILLA, *Catálogos*, pág. 16.

(8) Su padre era natural de Casaña (Auvernia, Francia) y su madre de Arnedo. Había nacido en 1786. Los hijos se llamaron: María Salomé (1807), Isidoro Agustín (1809), María Loreto (1810), Tomás Eugenio (1812), Pedro Vicente (1819), Eladio Juan Nepomuceno (1821), Laureana Irene (1824) y Mariano José (1827), de los cuales sólo cuatro sobrevivieron a sus padres. Doña Irene murió el día 11 de marzo de 1849 a consecuencia de una "fiebre permanente". (Cfr. A. G. D. El Salvador. Bautizados, n.º y Difuntos, n.º 5, fol. 168).

(9) Archivo Histórico Provincial, Protocolo n.º 5753, fols. 170-171. No es correcta la fecha que da C. G. García-Valladolid para su testamento. (A. G. D. El Salvador, Difuntos, n.º 5, fol. 182 v).

(10) A. H. P. Protocolo 5753, fol. 170. J. J. MARTIN GONZALEZ: *Catálogo Monumental de Valladolid. Edificios civiles*, Valladolid, 1983, pág. 110. J. C. BRASAS EGIDO: *ob. cit.*, pág. 109.

(11) Agradecemos a D. Sixto Milán Ferrín, actual Director de la citada Escuela las facilidades que nos brindó para su estudio. Mide: 0,46x0,35.

(12) J. C. BRASAS EGIDO: *ob. cit.*, pág. 30.

(13) J. C. BRASAS EGIDO: *La actividad pictórica en Valladolid durante el siglo XIX*, Valladolid, 1982, pág. 12.

(14) A. H. P. Protocolo n.º 5753, fol. 170. J. AGAPITO Y REVILLA: "El legado de don Pedro González Martínez,

primer Director del Museo", *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, n.º 5, 1926, págs. 99-100.

(15) "Cesiones al Museo. Legado de don Pedro González Martínez", *B. M. P. B. A.*, n.º 12, 1928, págs. 224-225. Don Pedro González Soubrié murió a los 33 años el día 9 de octubre de 1853 (cfr. A. G. D. El Salvador. Difuntos, n.º 6). Otorgó testamento unos días antes (cfr. A. H. P. Prot. n.º 4098, fol. 126). Su hijo don Luis González Frades llegó a ser Presidente de la Real Academia y su retrato, firmado en 1917 por Luciano Sánchez Santarén, se conserva en la citada Institución.

(16) "Al pastel, un retrato de medio cuerpo con su marco dorado del mencionado Don Pedro González donación hecha por dho. Sr. al Museo. Pintado por él mismo".

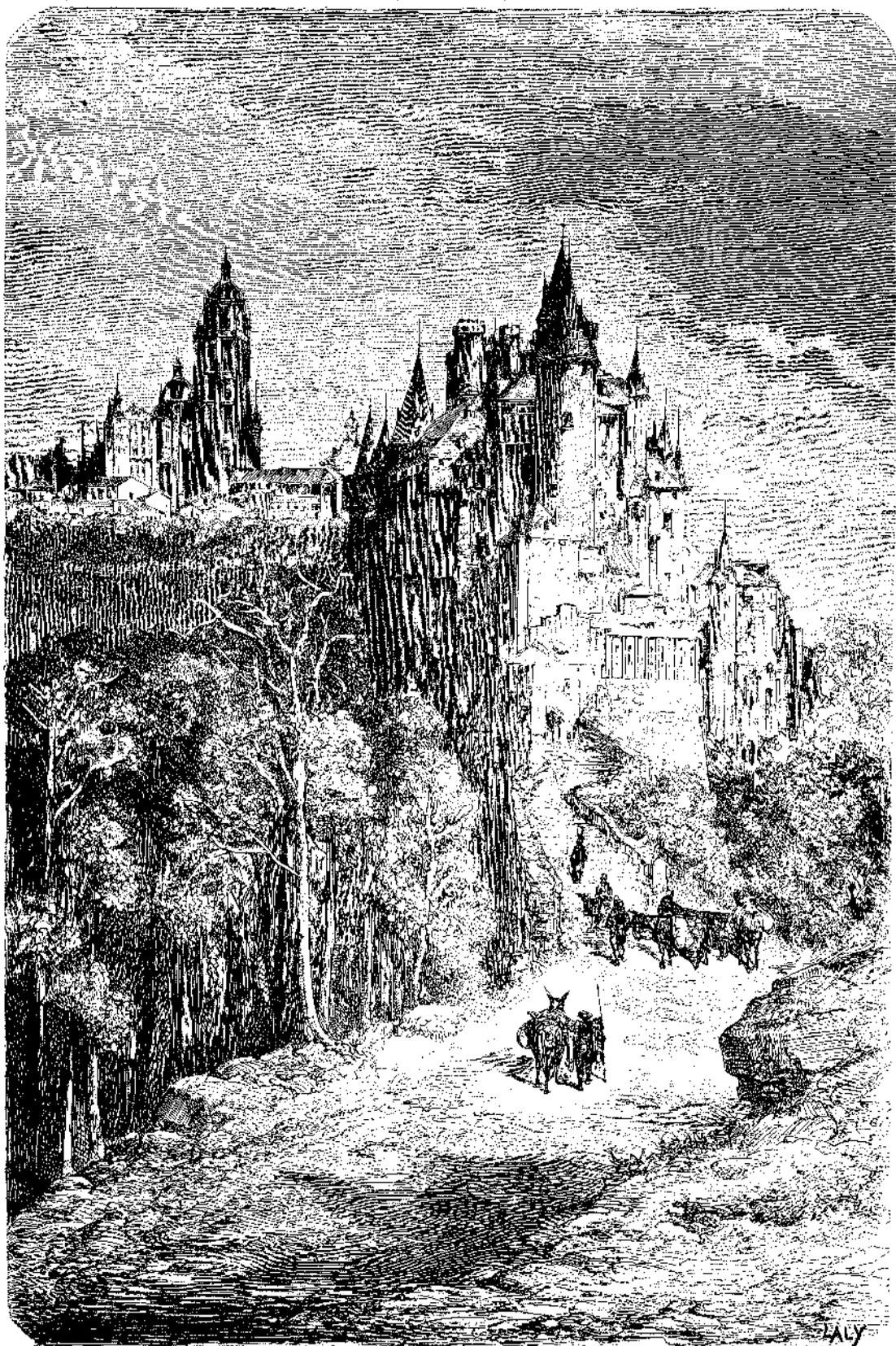
(17) "Pedro González. Retrato del autor. Alto 0,45. Ancho 0,32. Pinrado al pastel", cfr. J. MARTI Y MONSO: *Catálogo del Museo de Pintura y Escultura de Valladolid*, Valladolid, 1874, pág. 62.

(18) "El legado de don Pedro González Martínez...", pág. 225.

(19) Murió repentinamente el día 5 de abril de 1832 (cfr. A. G. D. Santiago. Difuntos). Testó el día 11 de abril de 1826 (cfr. A. H. P. 4094, fols. 85-88).

(20) J. URREA y E. VALDIVIESO, "Catálogo de pinturas de la Catedral de Valladolid", *BSAA*, 1970, pág. 169, n.º 105. Su firma aparece sobre los cuadros de M. Coexie y L. Jordán conservados en la citada catedral (cfr. "Catálogo...", n.º 1 y 2) en calidad de restaurador.





TRATOS DE GANADO VACUNO EN LA SIERRA DE SEGOVIA

Ignacio Sanz

Las notas para elaborar el presente trabajo sobre los tratos de ganado fueron tomadas con ocasión de acompañar durante cuatro días en jornadas discontinuas a un tratante o comprador de chotos por diferentes pueblos de la sierra segoviana, cuyos centros más significativos son Prádena, Arcones y Matabuena, así como la asistencia al mercado de los jueves de Segovia y al que en la villa de Turégano se celebra los sábados. Esta villa gozó en su día de una feria de ganado que se celebraba coincidiendo con la festividad de San Andrés, que duraba diez días y que concentraba a ganaderos, especialmente de vacuno y mular, procedentes de los más lejanos y diversos puntos de España. Hoy, aunque todavía se convoca, apenas si alcanza a ser un pálido reflejo de lo que en su día supuso aquel movimiento ingente de personas y animales.

La falda de la sierra de Segovia, donde se localizan estas observaciones, cuenta con numerosos núcleos de población diseminados por doquier con una aproximación entre sí que no suele superar los cinco kilómetros. Estos pueblos, de escasa y envejecida población sustentan su economía en la explotación de pequeños establos de ganado vacuno, casi siempre vacas de ordeño, con una media de cabezas por unidad entre las 8 y las 12, además de las terneras que dejan para el recrío. Pero precisamente uno de los móviles que más acucian la venta de las nuevas crías es la carencia de espacio en las cuadras, que en su mayor parte forman un complemento de la casa, siendo muy escasas las explotaciones que cuentan con edificios de nueva planta, alejadas de la vivienda del ganadero, aunque éstas también existen, dotadas con unos medios más racionales y "adelantados".

Aunque durante el día las vacas que están horras o libres de ordeño, es decir, aquellas que se encuentran abocadas a parir pueden pastar por las cercas o dehesas comunales o propias —generalmente las vacas que son objeto de ordeño no salen y si lo hicieran, se las refuerza luego con una postura de pienso— por las noches, se suelen recoger todas en las cuadras y ello da lugar, como apuntábamos más

arriba, a que exista una carencia de espacio ya que el tamaño de las mismas, además de limitado, suele ser aprovechado por completo.

Otro de los factores que inducen a vender a los ganaderos los terneros de días es la especialización en las vacas de ordeño que, aunque más esclavas, resultan también más rentables y la leche que es, junto con el ternero, el producto más inmediato que de ellas se obtiene, es pagada en liquidaciones quincenales y no se encuentra sujeta a oscilaciones de precio, como lo está el mercado de la carne. De todos modos, si la madre es buena y da mucha leche, la ternera la suele dejar el ganadero para criarla y "darla toro" a fin de que forme parte de las vacas de su cuadra. A este respecto los ganaderos que poseen un número crecido de cabezas suelen contar también con un toro semental de buena raza que es siempre el orgullo de la cuadra. Pero no es menos cierto que se ha propagado mucho en los últimos años el sistema de inseminación para lo cual se avisa al veterinario cuando la vaca está "torionda" y éste introduce por la vagina el semen ya seleccionado de un toro de raza, a través de una bolsa de plástico. Aunque son varias las razas y los cruces a que son sometidas, las más comunes son las llamadas "Terrenas" o del país; la "Suiza", que es muy común para leche, y la "Parda alpina" o "Charolesa", siendo esta última la más ponderada entre los ganaderos a pe-



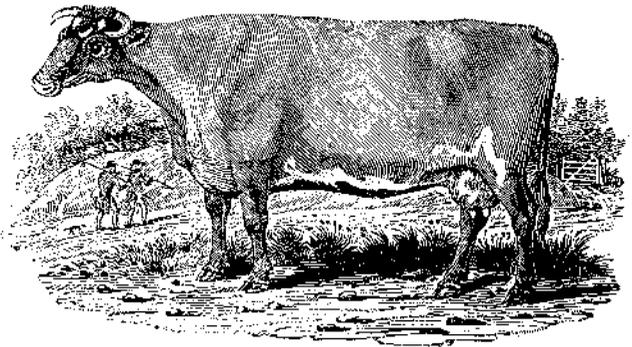
sar de que en opinión de los técnicos su carne sea de calidad inferior, si bien, por la configuración de este ganado, los carniceros obtienen un mayor número de filetes y ello da lugar a una cotización superior en el mercado.

TIPOS DE TRATANTES Y FORMAS DE ACTUACION

Los tratantes que recorren los pueblos de la sierra segoviana en busca de ganado suelen ser de dos tipos: el profesional, es decir, aquel que vive exclusivamente de comprar y vender y el particular, aquel que compra chotos-as pequeños o de algunos meses para cebarlos él. Para el ganadero resulta significativo saber a quién tiene ante sí, ya que en el trato suele sacar más del tratante particular que del profesional. El tratante recibe información de dónde hay ganado potencialmente a la venta a través del contacto directo con los ganaderos con los que se encuentra en la calle o a través del bar que en algunos pueblos actúa como lugar de información o bien preguntando directamente en las casas. Y resulta relativamente fácil averiguar dónde hay ganado porque las zafras metálicas para la recogida de la leche suelen estar durante el día a la puerta de las casas, a las que en ocasiones se accede a través de una pequeña cerca o corralín. Incluso por la cantidad de zafras se puede colegir el número de vacas que hay en cada cuadra.

Es curioso saber que cuando un ganadero informa sobre otro casi nunca emplea términos categóricos, recurriendo más bien al empleo de frases indicativas con trasfondo dubitativo, tales como: "Pues creo que Fulano tenía algo para vender"; o "A lo mejor..."; o el socorrido: "Me han dicho que...". Y raramente, a no ser que fuera expresamente requerido, interviene en el trato ajeno.

Si el ganadero no se encuentra en casa y el tratante es informado por la mujer de su deseo de vender, ésta suele referirse a su marido diciendo: "Es que él no está en casa". El pronombre, por sí solo, basta para designarle, aunque a veces utilice términos más directos como "mi hombre" o "mi marido" y en ocasiones —las menos— hasta es referido por su propio nombre. En cualquier caso la mujer casi nunca negocia directamente con el tratante, aunque no rehuya su presencia en la cuadra mientras se celebran los tratos y a veces llega a coaccionar al marido si éste se pliega a los requerimientos del tratante. En ocasiones actúa también como mediadora entre ambos, haciendo



partir la diferencia si ésta no es mucha y los dos han ido cediendo en la negociación, estando ya el trato sin salida y siendo muy poca la cantidad en liza.

TRATOS

El trato comienza después de que el ganadero y el tratante se sitúan ante el ganado objeto de negociación en el interior de la cuadra, donde normalmente se encuentra atado al pesebre. Para ello, si el ganado se encuentra tumbado se le hace poner de pie. El ganadero, antes de nada, suele ponderar su ganado haciendo referencia al brillo del pelo, a su finura o clase y a lo gordo que está. El tratante, por el contrario, le busca siempre alguna tacha o falta, restándole en cualquier caso los méritos que apunta el ganadero y aceptando, como mucho, que es bueno, pero no extraordinario.

No es lo mismo tratar de un choto que de una chota. Hay que tener en cuenta que los chotos ya desde pequeños se cotizan siempre más altos, porque aunque tarden algo más en "hacerse" y comen también algo más, finalmente su producción en kilos es mayor y por ello resultan más rentables.

Antes de que el ganadero "pida" la cantidad que desea, que siempre es superior a la que en realidad estaría dispuesto a vender, el tratante suele advertirle: "Pero para estar poco tiempo, que a mí no me gusta gitanear". A la cantidad del ganadero suele responder el tratante con ironía, tratando de hacerle ver que es exagerada y ofreciendo a su vez una cantidad muy por debajo de lo que estaría dispuesto a vender. Con frases como: "Para que veas que te lo quiero dar te voy a quitar tantas pesetas", refiriéndose al precio primero, oferta nuevamente el ganadero. A esta oferta suele responder el tratante en parecidos términos, es decir, subiendo sobre la primera oferta realizada. Y así con-

tinúan, si a los dos les asiste el ánimo, hasta que conciertan la cantidad definitiva que es, desde luego, intermedia entre las dos ofertas primeras. Este sería el trato ideal, pero no todos los tratos son así; puede ocurrir que el ganadero "pida" una cantidad muy alta o que el tratante considere desproporcionada y en ese caso se niega a ofertar. Puede ocurrir también que el ganadero se quede corto y pida una cantidad baja y el tratante le tome la palabra a la primera, aunque esto rara vez suele ocurrir ya que el tratante, por ética, se siente obligado a ofrecer menos de lo que el ganadero le pide y en todo caso ir cediendo después en la negociación, pero sacando siempre algo sobre la cantidad original.

Una vez que el trato queda hecho, ganadero y tratante se dan la mano en señal de cierre, si no se conocieran y acuerdan, si no lo hubieran hecho antes, pequeños detalles como el día y la hora en que se llevará el género. Si el tratante es profesional y por ello conocido por el ganadero, no se le suele pedir anticipo, mas si es particular se le suele pedir una cantidad, llamada "la señal", que garantiza el trato para que no se pueda volver atrás.

Hay tratos que no quedan cerrados por falta de acuerdo económico, siendo la cantidad en liza de poca monta y en ese caso el ganadero suele ofrecer una posibilidad de meditación al tratante, reservándole durante unas horas o incluso algún día, la posibilidad de volver a por el ganado, sin tratar en interregno con nadie.

Una vez que el trato ha quedado cerrado es difícil saber, fuera del círculo de los que en él han participado, el precio del ganado. De cualquier modo el ganadero, de cara a otro posible tratante, si ha de recurrir al recuerdo del último trato, siempre dirá que lo ajustó a un precio más alto. Por el contrario, el tratante, de cara a un ganadero, invocará el recuerdo de los últimos tratos realizados con otros ganaderos, señalando un precio por debajo de lo que realmente ha negociado.

En el ganado pequeño, es decir, chotos de cría y recría, se suele negociar por un "alto". Sin embargo en el ganado cebado que se compra para destinarlo al matadero, los tratos son casi siempre en función de los kilos, bien por el peso "en vivo" o a "la canal". No obstante hay tratos de ganado destinado a la muerte, sobre todo en vacas viejas, en los que también se negocia por un "alto".

Es norma consuetudinaria entre los ganaderos y tratantes no dar de comer ni beber al ganado doce horas antes del momento acordado

en ir a pesarlos, ya que un choto grande o una vaca, pueden ingerir hasta 40 litros de agua y ello subiría desproporcionadamente el peso, sin aumentar el peso real de la carne. Por otro lado, si el ganado va destinado al matadero y ha bebido y comido poco antes de la muerte, el carnicero lo apreciaría con facilidad y en ese caso saltaría el conflicto. Por lo general estas normas se respetan, aunque siempre exista una minoría que trate de trasgredirlas. A este respecto se cuenta entre los ganaderos el caso de un tratante que fue engañado, ya que habían dado de comer y beber a los chotos que compró inmediatamente antes de pesarlos. Poco después, en el matadero, el tratante tuvo ocasión de comprobarlo y como quiera que aún no había hecho efectivo el pago de los chotos, dijo: "Fulano va a cobrar este ganado el día que mi padre me para un hermano".

En el supuesto de que dos tratantes se juntasen en un mismo pueblo pequeño, el que supone que ha llegado el último se marcha dejando vía libre al que ya estaba allí, ya que su ética no les permite juntarse, además de que podrían levantar sospechas de connivencia ante el ganadero. De ahí que los tratos suelen ampararse en un ambiente críptico.

MERCADO

Penetrar en el ambiente del mercado y desentrañar lo que en él se negocia, no resulta una tarea fácil si se tiene en cuenta que, contra lo que es norma en los mercados de Medina del Campo, Avila o León, de llevar el ganado que se expone a la venta, en el de Segovia y Turégano, los tratos se formalizan sin que esté el ganado presente.

En Segovia el mercado se celebra los jueves, en una zona aledaña a la plaza del Azoguejo, cerca del Acueducto, que en su día al-



bergó a uno de los zocos más animados de España. En Turégano se concentra en un extremo de su porticada plaza y en la zona cercana a la iglesia. Tanto en un sitio como en otro los bares y el espacio que les separa suele estar concurrido de hombres que charlan en corros.

En Segovia, a partir de las doce de la mañana, ya se comienza a apreciar la animación de los corros. El de Turégano, que se celebra todos los sábados, se inicia a partir de las cuatro de la tarde aproximadamente. Y tanto en uno como en otro, pero especialmente en el primero, no son exclusivamente móviles mercantiles los que atraen a los ganaderos. El mercado sirve, en buena medida, como autodisciplina para pasar un día en la capital; para reencontrarse y comer con viejos colegas y amigos que se dan cita en el mercado y de paso también para obtener información de primera mano sobre los temas ganaderos del momento, intercambio de experiencia, etc.

Recuerdo que la primera vez que visité el mercado de Turégano acompañando a un ganadero, no hacíamos sino entrar y salir de los bares, bebiendo una ronda en todos y saludando a los colegas conocidos que allí se encontraban, sin que en ningún momento se planteara por parte de "mi" ganadero el tema de la venta, que era el supuesto objeto de su estancia allí. Cuando al final de la agotadora jornada, cuajada de multitud de vinos, le pregunté por qué no había ofrecido la mercancía, supe que si no existe urgencia en la venta es mejor que los tratantes se interesen por ella, es decir, que sean ellos los que se muestren necesitados de comprar, con lo que se puede evitar que el ganadero realice mala venta, por precipitarse, ya que si bien es verdad que en el mercado existe una cotización "oficial", ésta puede ser remontada o rebajada en función, no sólo de la oferta y la demanda, sino de la agudeza y capacidad en el trato.

En el mercado, no es únicamente el ganado vacuno lo que se vende, sino ovino y porcino, así como cereales. En cualquiera de estos casos no es menester que el género se halle presente, por lo que allí mismo, sin conocerlo previamente, negociando, eso sí, sus características, se dan por cerrados los tratos.

EL ALBOROQUE

Una manera muy común de sellar el cierre del trato si ha estado presente en el mismo alguna tercera persona que ha intervenido como hombre bueno, ayudando a partir diferencias, es invitar a esta persona o personas a una ronda en la taberna. A esta ronda, normalmente de vino, se la llama la "corrobia" o "alboroque" y debe de ser por partida doble, es decir, una la paga el vendedor y la otra el comprador.

En algunos casos, sobre todo si es mucho el dinero que anda en juego, el "alboroque" puede devenir en comida o merienda para todos los presentes y en ese caso sería sufragada por quien hubiera designado el mediador, aunque generalmente lo hace recaer sobre el comprador.

En general surgen pocos conflictos por incumplimiento de estos tratos ya que existe, tanto entre los ganaderos como entre los tratantes un fuerte sentido del deber y un compromiso de la palabra dada. Pero si alguna vez se crean problemas de interpretación del contrato verbal adquirido por ambas partes, suele ser resuelto por un mediador que conozca a las dos partes y que ofrezca a ambas garantías de seriedad y neutralidad, huyendo, en la medida de lo posible, de poner el litigio en manos de la justicia del Estado.



Apunte Biográfico y Flamenquismo de Blas Infante

Sabas de Hoces Bonavilla

Habíamos dejado sugerida esta colaboración —entre otras posibles— sobre Blas Infante (1885-1936), en mi anterior artículo acerca del flamenco, publicado en el N.º 23 de esta Revista de Folklore, correspondiente al mes de diciembre de 1982. Procede, pues, tras estos meses de repaso de lecturas y selección de apuntes, ofrecer el enfoque de datos que más apremiantemente urja conocer sobre el denso e inédito personaje.

Hay en mí —como es ya sabido probablemente— cierta preferencia natural por entrar en los hechos y circunstancias culturales, que por muy controvertidas causas, han permanecido y continúan permaneciendo ocultas para el conocimiento general de mi generación. Y por lo que llevo visto, tengo comprobado que detrás de cada uno de estos ocultamientos, se suele encontrar, inefablemente, lo que pudiéramos llamar una vergüenza histórica. Han sido ya bastantes los personajes, expurgados por nuestro reciente pasado cultural y político, que van recobrando su rehabilitación en la presente y laboriosa transición democrática. Cada caso, cada rehabilitación, nos ha traído no sólo las grandes líneas de unos valores individuales que desconocíamos, al haber sido mantenidos en silencio o marginados por conductas ideológicas anteriores, sino también otro cúmulo de pequeños detalles, que nos hablan de la propia miseria política en la que suele empezar —y terminar— todo régimen salido de la violencia, es decir, impuesto por la fuerza. En el caso de Blas Infante, se superan todas las cotas de vejación, arbitrariedad y deformación humanas, ya suficientemente conocidas, por otra parte, en casos semejantes. Las biografías de un Machado, de un Miguel Hernández o del mismo Lorca, se quedan en pálidos sucesos de la desgracia calderoniana de haber nacido, al compararlas con la existencia maldita —y todavía velada— que el destino deparó a Blas Infante en vida y aun después de muerto. Así, por ejemplo, y para no recrearnos demasiado en tales infaustas circunstancias biográficas, el 4 de agosto de 1940, en Sevilla, el "Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas" dictaba sentencia, por la que "debemos considerar y consideramos a don Blas Infante Pérez... a la sanción de pago de la cantidad de dos mil pesetas". *Se estaba mul-*

tando a un muerto. Cuatro antes aquel hombre —según recoge la misma sentencia— había "fallecido... a consecuencia de la *aplicación* de Bando de Guerra" porque "formó parte de una candidatura de tendencia revolucionaria en las elecciones de 1931, y en los años sucesivos, hasta 1936, se significó como propagandista para la constitución de un partido andalucista o regionalista andaluz".

En definitiva, el verdadero "delinquo" del mentor del andalucismo, Blas Infante, fue respirar como un *profeta*, con una anticipación de medio siglo sobre los estamentos afincados de siempre, que naturalmente no es la cuna propicia para hombres llamados a entusiasmarse ante cualquier idea de cambio, salvo rarezas de casos individuales como el que nos ocupa: Blas Infante podría haber sido perfectamente un notario vividor y desentendido de los problemas ajenos a la hacienda de su oficio, o incluso un custodio prevalente de su clase burguesa, a la que pertenecía desde su origen —nieta de un cacique malagueño— y sin embargo estaba tan identificado con el pueblo andaluz —según apunta Tierno Galván en el prólogo a la reedición de *El Ideal Andaluz*— que había llegado a sentirse fuera de tales condicionamientos. Esta desclasación voluntaria, suele ser casi siempre algo tan irrefutable como la "prueba del carbono" para catalogar la integridad y coherencia ética de todo luchador social, que surja de niveles por encima del estrato que se defiende. Nunca se les podrá imputar que abogan por los intereses de su propia clase. Es decir, a Blas Infante le movía un arrollador sentido de la justicia, de la integridad moral. Fue también un trabajador incansable, minucioso investigador de interminables matices, que a menudo confluyen en el sólido manejo de conceptos lucidos por toda su heterogénea obra: política, economía, historia, música, folklore, lengua árabe, lexicografía, filosofía, esperanto, sociología, psicología, teología —su anticlericalismo práctico, antagonizado con su sentido ético, ha desfigurado la justa apreciación en Infante, de una profunda religiosidad cristiana en la que tenía excluido, para su comunicación con Dios, a toda clase de intermediarios—, medicina, cultura popular, cante y por supuesto, derecho... Sin contar el fondo jurídico y lo mucho extraviado, aún



se conservan en su biblioteca 1.631 volúmenes y 43 valiosos discos de cantaores de la época, en cuya catalogación fue ayudado por su mujer, Angustias, según consta en el correspondiente documento manuscrito por ella misma.

En *Orígenes de lo flamenco y secreto del canto jondo* (Edic.: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Patrocina: Federación Andaluza de Cajas de Ahorro. Recopilación: Manuel Barrios. Sevilla, 1980), tras una dedicatoria a su hermano Ignacio, en donde alude al autor de la célebre elegía *A las ruinas de Itálica*, Rodrigo Caro, que ya había llamado en el siglo XVII a Andalucía “madre de todas las canciones y canción de todas las madres”, entra Blas Infante por los vericuetos de una indagación, planteándose desde la primera parrafada, una sorprendente —por inesperada— pregunta en los siguientes términos: “¿Por qué la música de las canciones andaluzas, denominadas flamencas o jondas, hasta bien entrado el Renacimiento era lírica —en su significado de coral— y ahora es dramática y huraña a la socialización que supone la polifonía?”. La pregunta en sí, ya contiene dos afirmaciones que conviene señalar, bien para aceptarlas, o bien para refutarlas:

1.º Las canciones andaluzas hacia los siglos XVI y XVII eran de carácter lírico y de género coral, lo que es cierto.

2.º Supone que tales canciones —al hablar de canciones, Infante implica a su música, más que a su texto— estaban dentro de lo denominado flamenco o tenido como tal, lo que resulta sumamente aventurado.

Pero no es posible ahora la controversia con Infante, ni por razones de espacio, ni por intención inmediata del articulista. Agarrémonos a esa principal y sorprendente observación contenida en su pregunta —la música andaluza, entrado el Renacimiento, era lírica y coral y ahora es dramática y huraña a la socialización que supone la interpretación polifónica o de grupo vocal— pues es por aquí, por donde Infante empieza a levantar las alas de su propia e ingeniosa indagación. El mismo, da inmediatamente una primera y provisional respuesta a la cuestión, con dos posibilidades que llamaremos la antropológica y la musicológica, es decir, “o bien la música de las canciones andaluzas es individualista, porque también lo es el pueblo andaluz o bien la música así expresada es el resultado de la afectación (estética) o del fingimiento virtuosista de los andaluces”. Ya he dicho que esta primera respuesta de Infante era provisional, porque a colación rechaza ambas posibilidades puesto que “de atender a la primera explicación Andalucía vendría a ser el

único pueblo individualista, acaso, en el cual la música popular no cuenta con organismos de expresión polifónica o coral... Y en cuanto a la segunda solución, que remite al virtuosismo la causa del fenómeno expresado más arriba, nada, tampoco viene a resolver, pues el concepto de virtuosismo, parece ser excluyente del concepto de soledad... y es en soledad como se desarrollan las canciones andaluzas del melos flamenco... la aparición del cantaó profesional flamenco es un hecho nuevo...".

Rechazados, pues, los dos iniciales planteamientos —el individualismo antropológico y el virtuosismo musical— acaba Infante por acometer una tercera explicación: "En efecto, las transformaciones flamencas operadas en la música andaluza, debieron de obedecer... a la necesidad de expresar *nuevos estados* sentimentales o de conciencia... por los que tuvo que experimentar su tragedia informativa, desarrollada en la elaboración de una estructura o forma apropiadas y de una técnica correspondiente a la novedad de esta forma. Esta y no otra, debía de ser la causa del fenómeno flamenco... el cual con la sustancia del material mélico antiguo, llegó a combinar los elementos de ese material de modo diferente...". Aquí Infante, con el que se puede estar de acuerdo con su argumentación *causal*, no determina si ese "material mélico antiguo" era propio o ajeno a la cultura andaluza, aunque ya es bastante intuir que toda "elaboración de una estructura" hacia una forma diferente a la propia heredada, no es posible sin la intervención de un material nuevo. La Morfología cultural obedece a leyes tan rigurosas como las que descubrió el botánico Mendel para la genética. Por eso Infante, que no era un profano en el tema musical —tenía estudios de piano que le consintieron manejar el lenguaje técnico de la música con toda propiedad, como no lo habían hecho hasta la fecha, al tratar de flamenco, más que Pedrell y Falla, a los que se permite rebatir airoosamente, como luego veremos— además de mencionar atinadamente la intervención de un "material mélico antiguo", como provocador meramente físico del fenómeno, que investigado pudiera llevar satisfactoriamente a justificar la primera parte del título de su obra —*Orígenes de lo flamenco*...— se apresura a presentar una búsqueda de causas, ya no meramente musicales, sino de orden humano, que él relaciona con la captación del "...secreto del cante jondo" o segunda parte titular de su obra. En esta intención, manifiesta: [no fueron] "fingimientos virtuosistas, ni el carácter permanentemente individualista de un pueblo, sino exponentes de vivencias efectivas correspondientes a un período

de la historia del pueblo andaluz... y claros, que esas vivencias tuvieron que corresponder al tiempo en el cual hubo de realizarse esa variación de la música andaluza, fluyentes antes en expresiones alegres o melancólicas, pero líricas y corales y ahora individualistas y solitarias. En suma, que la música andaluza flamenca o jonda, ha debido de corresponder en sus orígenes, a prácticos estados de soledad y de tristeza; o de tremendas desesperaciones; a estados antisociales desarticulantes de los individuos, con respecto al grupo humano en el cual encontraríanse, anteriormente, en natural completo".

Es decir, Infante anticipa o propone una explicación por situaciones sociológicas, que deben hallarse entre determinados anales de un amordazado tiempo histórico. Por consiguiente, si Infante, como él mismo dice después, "llegara en la investigación de la historia andaluza, a un período de la misma, en la cual aquellos estados aludidos de conciencia se encontraran vigentes, vendría a percibir las causas objetivas determinantes de esos estados; y si la aparición del fenómeno flamenco llegaba a coincidir con el principio o con la actuación de esas causas, entonces mi curiosidad sería satisfecha plenamente; porque lograría descubrir no sólo los orígenes cronológicos o la fecha de producción del fenómeno, sino lo que es más importante, sus causas, la *captación del secreto*, cuya existencia acierta a insinuar el misterio de esas inquietantes canciones".

Bias Infante, en su libro, tras el preámbulo expositivo y a partir del primer capítulo, demuestra estar muy enterado de las principales teorías de su tiempo acerca del flamenco. Empieza por aludir al papel de los folkloristas, lamentando que como tales, consideren satisfecha su labor "cuando estiman haber logrado la captura de los caracteres externos de las producciones *demosóficas*, aclarando tales descripciones con notas eruditas, filológicas, topográficas..., etc., afirmando o proponiendo presunciones más o menos imaginativas, para llenar el vacío de su ignorancia relativa a la *esencia de las cuestiones*". Hagámosles aquí a los folkloristas la justicia de reconocerles, ya sólo por su función recopiladora, el mérito de evitar que se pierdan definitivamente los tesoros de la cultura popular, dejando la "esencia de las cuestiones" para más especializados saberes. Por otra parte, cuando Bias Infante escribía este libro —¡hace más de cincuenta años!— el concepto de folklorista, era comúnmente una actividad "ad latere" de gentes de letras, más dotados de amor, que de ciencias complemen-

tarias para desempeñar una labor global con todo lo que concierne a estos saberes. No hemos de entender por ello, que la situación sea hoy muy diferente, aunque lo que sí podemos asegurar, es que tales saberes están en nuestro tiempo recogidos y organizados, por las Universidades europeas y americanas más dotadas, con amplios programas de estudio que abarcan asignaturas desde la Organología hasta la Antropología Cultural y pasando por la Historia, la Paleografía, la Literatura, la Etnología, la Musicología Comparada, la Danza y Vestimenta, la Metodología de la Investigación con sus cinco partes: Documentación, Bibliografía, Catalogografía, Investigación Bibliotecaria, Registro Audiovisual..., etc., etc.

En realidad, Blas Infante dirigía sus trenos al pesimismo generalizado que manifestaban en su época los más destacados especialistas o conocedores del tema, sobre el problema de los orígenes del flamenco. Entre ellos estaba Felipe Pedrell, quien se mostró sin esperanza respecto a la solución del problema, por cuanto Infante le amonesta en estos términos: "Este último (el pesimismo en la investigación) parece ser el criterio del folklorista musical más destacado en tierras de España, Felipe Pedrell, quien refiriéndose a los orígenes del flamenco, asegura en su Diccionario Técnico de la Música, en la palabra flamenco: "No es de esperar

que se resuelva *jamás* este oscuro e interesantísimo problema", convicción ésta que no impidió que el ilustre musicólogo catalán, acogiese o suscitase para explicar la producción del fenómeno flamenco en sus "Estudios de Folklore Musical", algunas hipótesis cuyo *disparatado contenido* no corresponde como habremos de ver a su bien ganado prestigio como investigador".

Haciendo Blas Infante recuento a los trabajos musicológicos de la época, cita con soltura y conocimiento al académico Julián Ribera y Tarragó, que publicó entre otros estudios históricos, varios cuadernos sobre la música andaluza medieval y una puesta en notación moderna sobre la música de las Cantigas de Alfonso X el Sabio —muy superada ya después por el enciclopédico trabajo de monseñor Higinio Anglés, sobre el mismo tema—. Las tesis de Ribera eran básicamente dos: 1.ª Que en las tradiciones musicales del pueblo español, no hay solución de continuidad desde la invasión de los árabes, llegando a asegurar que la música popular, que ahora tienen como propias todas las regiones de España "proceden de un fondo común... producto del poderoso e incomparable ingenio andaluz"; y 2.ª Que el sistema modal —la posibilidad de las formas armónicas mayor y menor dentro de una misma tonalidad— atribuido a los músicos y teóricos



Europeos del siglo XVI y XVII, así como el arte de modular —cambio de tonalidad dentro de un mismo discurso musical— desarrollado con perfecto dominio por los compositores, también europeos, del XVIII, resultaba ya existente en la música de origen hispanoárabe, con anterioridad a la música europea. Blas Infante se suma de muy buena gana a estas dos afirmaciones, contra las que en cambio se pueden presentar una larga serie de objeciones, que no vamos a traer ahora, porque ya han sido argumentadas consistentemente por numerosos tratadistas, incluido Felipe Pedrell. Independiente de todo esto, Infante lamenta que ni Ribera y sus orientalistas ni Pedrell y su escuela, ambos con sus enormes saberes musicológicos —de los que Infante se muestra reconecedor y siempre aspirante en inferioridad de condiciones— no fuesen capaces de esforzarse con el problema esencial —la investigación de orígenes— uno, porque considera al flamenco una *decadencia* (!) de las canciones andaluzas medievales —Ribera— y otro —Pedrell— porque llega a reconocer la imposibilidad del mismo, aventurando solamente algunas presunciones, que Infante objeta como veremos más adelante.

También se encara el abogado andalucista —realmente el atributo más permanente de su carácter era la “cualidad querelante” en el sentido más noble y jurídico del término— con el Centro Artístico de Granada, del que parece fue mentor Manuel de Falla y desde el que se organizó aquel famoso Primer Concurso de Cante Jondo en el verano de 1922, donde aparte de darse a conocer el entonces niño precoz Manolo Caracol, valió para romper con los intocables criterios de la Generación del 98 —a la que los músicos y folkloristas podríamos llamar muy bien la *Generación Sorda*, porque no dieron ni una en el clavo, cuando tocaban el tema flamenco: Unamuno, Azorín, Valle-Inclán, Benavente, ¡el mismo Pío Baroja, tan amante y conocedor del folklore vasco!... Todos anduvieron de espaldas y participaron en el esperpento de ser una pléyade de intelectuales, justamente desavenidos con la decadencia de España, pero absolutamente negados para apreciar “esa quincalla meridional y fastidiosa del cante jondo”, lo que pone bien al descubierto, cuáles son las carencias históricas de la gente de pensamiento en nuestro país: su nula formación estética en orden a cualquier tipo de cultura musical—. Pues bien, el tal Centro Artístico de Granada, con ocasión de organizar el ya poco menos que legendario Primer Concurso de Cante Jondo, facilitó un folleto publicado por la Editorial “Ucrania” de la misma Granada, cuyo texto, atribuido a Falla y conteniendo algunas

connotaciones de la tesis de Pedrell —de quien el compositor gaditano había sido discípulo durante tres años, a principios de siglo— cae en manos de Blas Infante, que sabe separar las amalgamadas presunciones de Pedrell, entre los análisis de estructuras metódicas que ofrece, para acabar distinguiendo lo que podía estar redactado por el propio Falla. Parece ser que Infante no se guiaba, al hacer estas distinciones, por ninguna técnica musicológica, sino simplemente por una captación afectiva, en la que yo me declaro totalmente incapacitado para verificarla, pero que anoto como curiosidad: dice Infante de Falla que “sus consideraciones se revelan como resultado de un amor” el cual “echa de menos en la obra de Pedrell”. Sea lo que fuere y aun reconociendo Infante en los contenidos de estos textos, cualidades de una “aptitud especializada”, siempre acaba echando en falta una respuesta a las interrogaciones que le preocupan, al no haber encontrado en nadie un planteamiento satisfactorio y que Infante sigue formulando en tres preguntas: “¿Cuándo se manifestó el flamenco? ¿Por qué se produjo? ¿Cómo se llegó a revelar?”.

Continúa no obstante nuestro personaje, dando cuenta de sus numerosas lecturas sobre el tema, por lo que nos enteramos de cómo leyó igualmente a Estébanez Calderón, que en su obra *Escenas Andaluzas*, alega un parentesco del flamenco con el folklore norteafricano, lo que en nuestros días ha sido categóricamente rechazado por toda clase de analistas musicólogos, entre ellos el profesor García Matos.

Igualmente manifiesta Infante su conocimiento de la obra de Machado padre —Demófilo— *Colección de Cantes Flamencos* y el libro de Hugo Schuchardt *Die Canter Flamencos*, considerándolos trabajos valiosos como acopio de materiales, que a él mismo le permiten solidificar su información, para entrar luego en controversias sobre algunas particularidades. Así, por ejemplo, durante todo el capítulo II se dedica a analizar el problema etimológico de la palabra *flamenco*, que a tantos investigadores de Historia de la Literatura les ha llevado a ninguna parte, al mantener la tesis equivocada de asociar la existencia del término, contigua al hecho del cante, lo que ha resultado desconocer uno de los principios más elementales de la Lingüística: que en todo fenómeno estético primero es el hecho y luego el sustantivo que lo define. El propio Infante lo percibe taxativamente: “...me limitaré a exponer lo que es bien conocido por los filólogos, esto es, que las palabras artificiales carecen de porvenir, no pueden llegar a erigirse en sustantivos denominadores... de los organismos estéticos que los

pueblos pueden llegar a elaborar...". Se refería a cuantos atribuían la aplicación del término flamenco a los gitanos, como sarcasmo étnico al contrastarlos con los naturales de Flandes de piel rosada y ojos claros, hipótesis por cierto de Machado padre, recogida por Schuchardt.

Sigue Infante desmontando con cierta "lógica de fiscal" —esto es, basarse en las propias aseveraciones de cada teoría— las peregrinas atribuciones que sobre el tema se ofrecían —y que se siguen ofreciendo—, a saber: Que en el siglo XVI se empezara a usar el apelativo de flamenco a los cortesanos que vinieron a España con el emperador Carlos I después —300 años por en medio— no volviere a usarse ese término hasta mediados del XIX, para algo tan inconexo como llamar así a los gitanos, lo que no le resultaba muy comprensible (tesis de Borrow). Le produce jocosidad, que la palabra flamenco se empleara para el vestido de los cortesanos del emperador, extendiéndose después a los cantos y a los bailes que se aplicaron a aquella indumentaria... ¡*El pueblo andaluz vestido a la borgoñesa!* (tesis de Waldo Franc, traída por León Felipe a la Revista de Occidente). No comparte la contraria, por la que el traje de chaquetilla corta y pantalón ceñido, asemejara la imagen del ave palmípeda y patifina del mismo nombre (tesis "ornitológica" de Rodríguez Marín). La rotunda afirmación de Felipe Pedrell, en su *Diccionario Técnico de la Música*: "los cantos andaluces, denominados flamencos, lo fueron efectivamente en su origen, adviniendo de los Países Bajos..." le entretiene vehementemente a Blas Infante, durante varias páginas para hacer imputaciones históricas, que dejan al musicólogo en precario y más aún, llega a sugerir que Pedrell no conocía la música de las Cantigas, al encontrar falsas las canciones ofrecidas como Cantigas, en la propia obra del musicólogo catalán y según había dejado al descubierto ya el catedrático y musicólogo valenciano Julián Ribera.

Del IV al VIII capítulo de *Orígenes...* se ocupa Infante entre otros temas, de diferentes consideraciones de orden estético, histórico y sobre todo musicológico, de los que cabe apreciar las variadas agrupaciones que apunta respecto a los diversos cantes y su dificultosa clasificación, según el grado de "jondura" y cuya cuestión sigue suscitando, hoy mismo, grandes y apasionadas controversias.

Es a partir del octavo capítulo cuando va desgranando conclusiones, a las que llega más por sensibilidad e intuición amorosa, que por continuidad de un discurso cartesiano, que en conjunto la obra no ofrece, sino a retazos —re-

cordemos que fue el único de sus trabajos en el que se emplea durante tres años intermitentemente y aun la edición que nos ha llegado, demuestra que algo falta en el texto, bien porque se extraviase, o bien porque los acontecimientos no le dejaron a Infante terminar de disponer su investigación, como muy honestamente puntualiza en los preliminares, el apreciado y meticuloso recopilador Manuel Barríos— con una serie de valiosas citas dispersas y anotaciones, sobre las que sin duda el autor pensaba ahondar y que quedan como unas sugerentes invitaciones a quien se atreva con la tarea.

No obstante, Infante tiene momentos en sus *Orígenes...* en donde recapitula muy claramente conclusiones bien elaboradas, que le permitirán finalmente justificar el prometedor título de su obra. Y así, apunta las siguientes en el capítulo VIII:

1. Los creadores de lo flamenco debieron de ser hombres errantes.
2. ...inspirados por un ideal cultural o estilo fundamental de conjugar la naturaleza por una... desintegración de lo material en sus elementos más pequeños... Esto dice la modulación comática (coma o croma sintónica, es la novena fracción de un tono).
3. Hombres errantes, tenían que reducir sus expresiones estéticas ordenándolas por una sola vía, la mélica (o de tonos fragmentados) como cauce... principal para el discurso... de su idea cultural.
4. Debieron de sentirse coartados en sus movimientos. El ámbito reducido de sus melodías... el espacio de sus danzas, lo dice así: hombres en prisión o próximos a ella.
5. Debían estar profundamente tristes... y desesperados... como su ritmo y sus protestas líricas.

¿Quiénes fueron esos hombres?, se pregunta Infante tras el planteamiento de sus cinco puntos antropológicos. Y añade que el estudio técnico de lo flamenco, le ha llevado a dos distinciones sobre el mismo:

1. La textura mélica.
2. La técnica (del cante).

"Averiguar *cuándo, dónde y por qué* —las tres perennes obsesiones de Infante— se suscitó esa técnica y fue aplicada a aquella textura, es el problema cuya solución descubriría los orígenes de lo flamenco" reafirma el andalucista con toda convicción, desestimando a renglón seguido que el "sentido externo" de las

coplas, tan considerado por los recoleccionistas literarios, puedan dar alguna pista. Se refiere entonces al "sentido interno" o esotérico: "No hay que perder de vista que en una canción amorosa, se puede exaltar o condenar una política religiosa o una costumbre o un concepto social o jurídico... Siguiendo este método, llegaríamos a percibir en las canciones, una insospechada fuente de información, acerca de los conceptos jurídicos, religiosos, etc., sustentados por el pueblo, al margen de la realidad social".

Y Blas Infante empieza a definirse en sus propias investigaciones históricas, manifestando que "la música andaluza lírica y coral del medievo, se nos ofrece con iguales caracteres en los siglos XV y XVI perdiéndose la pista de ella en este último siglo, hasta que vuelve a aparecer viva a finales del XVIII afectada por una extraña técnica y en poder de los gitanos".

El ámbito cronológico, pues, en que sucede tal fenómeno, siempre según Infante, se concreta en un período de casi dos siglos: desde el segundo cuarto del XVI hasta el último cuarto del XVIII (1550-1775).

La explicación final de Infante es que "una transformación como la experimentada por la música andaluza y medieval, de lírica y coral, no dramática e irreductiblemente monódica, tiene que venir a causa de una conmoción social...". Esta conmoción social la encuentra Blas Infante prácticamente a partir de la misma conquista de Granada por los Reyes Católicos —y que al margen de las fáciles lágrimas de Boabdil, tal anexión a la Corona de Castilla costó más de diez años— desde cuyo momento se proyectó una política de evangelización intransigente, que culminó en la expulsión de los moriscos entre 1609 y 1614, significando una catástrofe demográfica y campesina de la que España no se repondría hasta mediados del siglo XVIII. Los expulsados eran básicamente mano de obra agrícola y se calcula una estadística del orden del medio millón de personas removidas. Es precisamente en este punto cronológico, donde Blas Infante aporta una explicación, que es casi una menudencia "inadvertida para los historiadores", pero que pudiera muy bien resolver la cuestión de los orígenes del flamenco: "...bien protegidos por los señores a quienes servían de labriegos, bien sin protección alguna, aferrados al suelo de la patria, los andaluces corren a ocultarse. Los que sabían hablar bien castellano, a lugares donde no eran conocidos; los que no acertaban a disimular el habla o el acento morisco, a las sierras y lugares inaccesibles. Pero es más: la mayo-

ría de los efectivamente expulsados vuelven al suelo patrio. Hay textos que así lo demuestran irrecusablemente: entre ellos el Memorial-denuncia del alcalde Vélez que informa al Rey el que todos los moriscos expulsados vuelven al suelo de la patria. Ricote que lo denuncia a Sancho...". (Léase el capítulo LIV de la 2.ª parte del Quijote.)

Blas Infante acaba su elaborada tesis, sugiriendo que aquellos andaluces huidos, encuentran en el territorio de Andalucía un medio de legalizar, por decirlo así, su existencia evitando la muerte o la expulsión reiterada: las bandadas errantes e igualmente perseguidas con saña, pero sobre las cuales no pesa el anatema de la expulsión y de la muerte, que vagan de lugar en lugar y constituyen comunidades dirigidas por jefes, abiertas a todo desesperado peregrino, lanzado de la sociedad por la desgracia y el crimen. Basta cumplir un rito de iniciación para ingresar en ellos: SON LOS GITANOS. Los hospitalarios gitanos errabundos, hermanos de todos los perseguidos. Los más desgraciados hijos de Dios, que diría Borrow.

"Comienza entonces la elaboración de lo flamenco", concluye Blas Infante, aprovechando para recordarnos un dato, que ya habíamos leído en *Mundo y formas del cante flamenco* de Molina y Mairena (Revista de Occidente. Madrid, 1963) sin que estos autores se lo atribuyeran a él: la significación en árabe del término *felah-mengu* igual a *labrador huído*, con lo que acaba por preponderar una tesis, lo suficientemente coherente como para tenerla en cuenta o ponerla a prueba en sucesivas verificaciones, que confirmen o no su pormenorizada explicación histórica. En cuanto a su aportación etimológica, a la que podría argumentar la misma impugnación que él hace al predicador George Borrow —demasiados los más de 300 años que hubo de ser utilizada en secreto la palabra flamenco para aflorar después hacia 1840— Blas Infante razona repetidamente por diversos sitios de su libro, que tal uso reservado, sólo puede suponerse por herencia interna y propia de los individuos pertenecientes a aquel grupo heterodoxo, pero nunca o difícilmente por trasposición externa de los naturales de Flandes a los de la raza gitana, ya que de ser así habría sido utilizado de continuo por escritores, historiadores y cronistas y sucede en cambio que de tal palabra —flamenco— no hay ni rastro con significado folklórico o referida a los gitanos, durante los siglos XVI y XVII.

Muchísimos otros datos de original aportación, discurren por esta obra escrita con vehemencia, conocimiento, capacidad de análisis y

de investigación, por ese hombre bueno que fue el mentor del andalucismo, Blas Infante, hace ya más de cincuenta años y que no han conseguido hacer viejo su trabajo.

OBRAS DE INFANTE

- 1915 *El Ideal Andaluz*. Ed. "Biblioteca Avante", Sevilla, 1915. Reeditado por Túcar, 1976, mutilado en 13 capítulos, con introducciones de E. Tierno Galván y Juan A. Lacomba. Agotado. Tercera ed.: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 1982.
- 1916 *La Obra de Costa*. Ed. "Biblioteca Avante", Sevilla, 1916. Agotado.
- 1917 *La Sociedad de Naciones*, en colaboración con J. Andrés Vázquez. Ed. "Biblioteca Avante", Sevilla, 1917. Agotado.
- 1919 *Manifiesto Andalucista de Córdoba, 1919 - Ideario de la Nacionalidad*. Ed. Centro Andaluz, Córdoba, 1919. Reeditado por el P.S.A.-P.A., Sevilla, 1979, con comentarios de J. Aumente, M. Ruiz Lagos y J. M. de los Santos.
- 1920 *Motamid, último rey de Sevilla*. Ed. "Biblioteca Avante", Sevilla, 1920. Agotado.
- 1921 *Cuentos de animales*. Ed. "Biblioteca Avante", Sevilla, 1921. Agotado.
Los mandamientos de Dios a favor de los animales. Imprenta Vázquez, Sevilla, 1921. Agotado.
La Dictadura Pedagógica. Ed. "Biblioteca Avante", Sevilla, 1921. Agotado.
Reelección Fundamentalsal. Primer volumen. *La Religión y la Moral*. Ed. "Biblioteca Avante", Sevilla, 1921. Agotado.
- 1929 *Fundamentos de Andalucía*. 1.^a Serie de Cartas Andalucistas. Inédito.
- 1929-31 *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, recopilado por M. Barrios. Ed. Junta de Andalucía, Sevilla, 1980.
- 1931 *La verdad sobre el complot de Tablada y el Estado libre de Andalucía*. Ed. "Juntas Liberalistas", Sevilla, 1931. Reeditado por "Aljibe", Granada, 1979.
- 1935 *Carta Andalucista de septiembre de 1935*. Ed. "Juntas Liberalistas", Sevilla, 1935. Agotado. Recogido por J. L. O. de Lanzagorta en *Blas Infante. Vida y muerte de un hombre andaluz*. Ed. Fernández Narbona, Sevilla, 1979, págs. 237-245.
- 1936 *Manifiesto a todos los andaluces*. Imprenta Municipal, Sevilla, 1936. Agotado. Recogido por J. L. O. de Lanzagorta en igual obra, págs. 251-254.
El Libro Nuevo. Inédito.

BIBLIOGRAFIA SOBRE INFANTE

- ACOSTA SANCHEZ, J.: *Historia y cultura del pueblo andaluz*. Barcelona, 1979.
- ACOSTA SANCHEZ, J.: *Andalucía. Reconstrucción de una identidad y de la lucha contra el centralismo*. Anagrama, Barcelona, 1979.
- AUMENTE BAENA, J.: *La cuestión nacional andaluza y los intereses de clase*. Ed. Mañana, Madrid, 1978.
- BERNAL, J. M.: *La propiedad de la tierra y las luchas agrarias andaluzas*. Ariel, Barcelona, 1974.
- CALERO AMOR, A. M.: *Historia del movimiento obrero en Granada*. Ed. Tecnos, 1973.
- CUENCA TORIBIO, J. M.: *Andalucía, una introducción histórica*. Caja de Ahorros de Córdoba, 1979.
- DEL RIO, Pilar y TEBA, J.: *Quiénes somos los andaluces*. Ed. Epidauro, Barcelona, 1979.
- DE LOS SANTOS, J. M.: *Andalucía en la revolución nacionalista*. Aljibe, Granada, 1979.
- DIAZ DEL MORAL, A.: *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*. Reeditado por Alianza, Madrid, 1973.
- LACOMBA, J. A.: *Blas Infante. La forja de un ideal andaluz*. Aljibe, Granada, 1979.
- LEMONS, E.; DE LOS SANTOS, J. M., y RUIZ LAGOS, M.: *La tierra, un proyecto económico andalucista*. Centro Estudios Históricos, Jerez, 1980.
- MORENO, I.: *Andalucía: Subdesarrollo, clases sociales y regionalismo*. Ed. "Manifiesto", Madrid, 1973.
- ORTIZ DE LANZAGORTA, J. L.: *Símbolos de Andalucía*. Ed. Astigitana, Ecija, 1977.
- ORTIZ DE LANZAGORTA, J. L.: *Blas Infante. Vida y muerte de un hombre andaluz*. Sevilla, 1979.
- RODRIGUEZ ALCAIDE, J. J.: *Andalucía. Ahora o nunca*. Editado por el autor, 1980.
- RUIZ LAGOS, M.: *País Andaluz*. C. S. I. C., Jerez, 1978.
- RUIZ LAGOS, M.: *El andalucismo militante*. Centro Estudios Históricos Jerezanos, Jerez, 1979.
- RUIZ LAGOS, M.: *Ensayos de la Revolución. Andalucía en llamas (1868-1877)*. Editoria Nacional, Madrid, 1977.
- RUIZ LAGOS, M.: *Ramón de Cula. Federación y Autonomía en el País Andaluz*. Centro Estudios Jerezanos, Jerez, 1980.
- SOLIDARIDAD ANDALUZA: *Historia de la Autonomía Andaluza*. Montaje audiovisual con 47 notas bibliográficas. Ed. "Solidaridad Andaluza", Córdoba, 1980.
- TUÑON DE LARA, M.: *Luchas obreras y campesinas en la Andalucía del siglo XX. Jaén-Sevilla*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1976.
- VARIOS: *Cuatro documentos políticos andaluces*. Prólogo de J. CAZORLA y estudio introductorio de J. A. LACOMBA. Universidad de Granada, 1979.
- VARIOS: *La Constitución de Andalucía de 1883*. Comentarios de J. L. ORTIZ DE LANZAGORTA, M. RUIZ LAGOS y J. M. DE LOS SANTOS. Centro de Estudios Históricos. Jerez, 1978.



"La Calva", un juego medieval que se conserva en Galisteo

Valeriano Gutiérrez Macías



Entre las episcopales ciudades de Coria y Plasencia, en un cerro y a la orilla del río Jerte, rodeada de murallas de argamasa —que se amparan en el recio bastión de su castillo—, se halla situada la villa de Galisteo, que presenta un pasado importante en la historia de la Alta Extremadura.

Fue Galisteo cabecera del señorío de su nombre, con jurisdicción sobre las aldeas de Aldehuela, Carcaboso, Holguera, Montehermoso, Aceituna, Valdeobispo, Riobobos, Portezuelo, El Guijo y Malpartida de la Despoblada.

De origen romano y contigua a la legendaria Vía de la Plata, Alfonso IX de León firmó en el castillo de la histórica localidad el convenio de 1229, luego de la reconquista de Cáceres. El rey Juan II hizo merced del señorío de Galisteo a don García Fernández Manrique —Casa de Osorno— y, a su vera, la Villa se desarrolló,

creció y prosperó extraordinariamente. Habiendo venido a menos la casa de Manrique, el señorío pasó a la casa ducal de Fernán Núñez y duque de Montellano y del Arco, conde de Cervellón.

El palacio —magnífica morada y residencia de preclaros varones de la casa de Lara y que albergó al marqués de las Minas cuando sometió a la Alta Extremadura al archiduque don Carlos de Austria, aspirante al trono de España contra Felipe de Anjou, proclamado rey con la denominación de Felipe V, que tuvo diversas propiedades—, conoció la lucha de los Infantes de Castilla con los Maestres de la Orden de Alcántara y sufrió la devastación de los franceses en la Guerra de la Independencia.

Lo más característico del castillo es su torre de defensa, rectangular, con un chapitel octogonal piramidal, que data de la catorce centuria.

Notable es en la villa su hermosa iglesia parroquial de tres naves.

Galisteo —que tuvo un pretérito jugoso— hoy se ofrece con vida pujante, como consecuencia de la intensa actividad que en el mismo se registra debido al favorecimiento de los nuevos regadíos, ya que pertenece al sistema de ese gran vaso que es el embalse que lleva el nombre del celebrado vate campesino Gabriel y Galán. Más de mil hectáreas de buenas tierras puestas en regadío han dado ocupación a una abundante mano de obra que hubiera tenido que emigrar inexorablemente de no haberse acometido tal empresa.

Vamos a ocuparnos de un aspecto insólito de la población galisteña: el juego de "La calva".

Mas queremos hacer constar, antes de pasar a describir el juego, que el investigador local Vicente Pereira Villar, ha tenido la generosidad de facilitarnos un precioso material para este trabajo monográfico.

LA CALVA

La calva es un juego-deporte, que se practica en la villa de Galisteo desde tiempo inmemorial.

Elementos que intervienen y son necesarios para su ejercicio:

- a) Los contendientes.
- b) El calvero.
- c) El rayador.
- d) El terreno de juego
- e) La calva.
- f) Los rollos.

a) Los jugadores.—Se les llama también "calveros". Lo forman dos equipos de 2-3 ó 4 jugadores cada uno; lo más frecuente es el equipo de 3.

Pueden jugarlo sólo dos individuos.

b) El calvero.—Es la persona considerada como el árbitro, nombrada de acuerdo por ambos equipos y tiene por misión cuanto consigamos seguidamente:

1.º Colocar la calva derribada por los jugadores; tiene que hacerlo siempre en el mismo sitio.

2.º Medir los 18 pasos (16 m. aproximadamente), en línea recta y sentido longitudinal de la calva, que es la distancia mínima que debe mediar entre el extremo base de la calva y el punto desde donde han de lanzar el rollo.

En el punto de los 18 pasos, el calvero traza una línea recta transversal y los jugadores pueden tirar el rollo, más hacia la derecha, izquierda o detrás de ella; pero nunca delante de la misma, salvo previo acuerdo entre ambos equipos, de dispensar a algún jugador de tal circunstancia.

3.º En presencia de ambos equipos, realizar el sorteo, determinante de cuál de los dos equipos es el que haga la primera tirada del rollo o empiece el partido. Se realiza lanzando una moneda al aire, eligiendo suerte cualquiera de los equipos.

4.º Última, principal y delicada misión del calvero, que es decidir, qué calva ha de ser válida o no. Su decisión es inapelable. El calvero indica a los jugadores, si es válida la calva cuando al ponerla por haber sido derribada hace delante o por encima de ella un movimiento oscilatorio con la mano. A esto se dice específicamente "dar con la mano".

c) El rayador.—Persona también elegida por ambos equipos. Su papel consiste en anotar o contabilizar las calvas que el calvero ha dado como buenas para cada equipo.

Cuando uno de los equipos consigue la penúltima calva del juego, que es 8, tiene que decirlo en voz alta, indicando, a la vez, el número de ellas que tiene el equipo contrario. A esto se llama en término calveril "cantar".

d) El terreno de juego.—Lo constituye el sitio donde se ha de colocar la calva, con un metro, aproximadamente, a cada lado de ella, de anchura y de longitud, lo que se quiera, siempre que sean más de 18 los pasos que midió el calvero. El terreno de juego, en expresión calveril, se denomina patio. Puede cambiarse, en conformidad de los jugadores, durante el partido.

e) La calva.—Es un trozo de madera de encina, de una sola pieza, en forma de ángulo más o menos obtuso (120-135º), cuanto más próximo en ángulo recto la calva es más alta, y más baja cuando es lo contrario.

Los lados de la calva están formados por dos paralelepípedos rectangulares, de dimensiones variables (20-25 cm. de longitud, 6-8 de an-

chura y 3-4 de grosor por término medio), el paralelepípedo que sirve de base, es algo mayor que el que sirve de altura o está al aire.

f) Los rollos.—Cada jugador tiene el suyo, puede cambiarse cuantas veces quiera durante el partido. Es una piedra (canto rodado de río) muy dura, de color gris pizarra, que se halla en las cuencas o márgenes de los ríos Alagón o Jerte. Los jugadores las pican y pulimentan, hasta convertirlas en cilindros de bases redondeadas, de peso y dimensiones conforme a sus gustos y posibilidades (más o menos fuertes), suelen tener por término medio 2,250 Kgs., 20 centímetros de longitud y 6-8 de diámetro.

PRACTICA DEL JUEGO

Este juego-deporte no tiene reglamento; pero sí reglas conocidas por todos y que se cumplen taxativamente.

Se dice "partido de calva" y lo practican dos equipos o también pueden jugarlo sólo dos jugadores.

Casi siempre suele jugarse el valor de bebidas o comidas, pocas veces dinero; las bebidas suelen consumirse durante el partido y las comidas al término del mismo, siempre conjuntamente en unión del calvero y rayador. Puede —rara vez— jugarse a "jumo" y, entonces, el equipo perdedor, paga lo jugado; pero no participa en la consumición.

Los partidos se conciertan a un determinado número de juegos, y, cuando el número de ellos es más de 5, se juegan dos partidas de 3-4-5 juegos cada una si son 6-8-10 los juegos acordados realizar.

Cada juego se termina y gana por el equipo que haga primero 9 calvas.

El partido empieza colocando el calvero la calva en su sitio y lanza el rollo el primer jugador del equipo que, en suerte, le correspondió ser el primero en lanzar; si este jugador logra calva válida, tira el segundo jugador de su mismo equipo, si éste hace lo mismo, tira el tercero y así correlativamente, hasta que alguno de ellos falla y, entonces, empiezan a lanzar el jugador primero del equipo contrario, siguiendo las mismas normas que el anterior.

En la primera calva del partido o "partida" se coloca la calva con el ángulo abierto hacia la dirección de los jugadores.



Como puede verse, la calva y su posición en el ángulo abierto, su valor es uno.

Al empezar el juego segundo y siguientes del partido o "partida", la calva se pone con el ángulo cerrado en dirección de los jugadores; en esta posición se llama "burro".



Posición de la calva en ángulo cerrado o "BURRU", su valor es de 2 calvas.

Terminado un juego, empieza el juego siguiente el equipo que perdió el anterior. Cuando el equipo que inició un juego lo pierde, se dice que perdió la "mano".

Como es natural, será ganador el equipo que logre primero las partidas, los juegos o las calvas concertadas. Cuando empatan a partidas, juegos o calvas, suelen concertar el desempate a un número determinado de calvas.

Se consideran calvas válidas o buenas: 1.º Cuando el rollo pega todo él en cualquiera de los dos lados de la calva sin tocar en el suelo. 2.º Cuando más de la mitad del rollo pega en cualquiera de los lados de la calva antes de pegar en el suelo. 3.º Cuando el rollo pega en el lado superior a la calva antes de tocar en el suelo, aunque sea menos de la mitad del rollo. Entonces llaman calvas de "orejera"; y 4.º Son buenas las calvas que aun sin tirarlas pasa el rollo rozando la parte superior de la misma.

Son calvas malas las que el rollo pega antes en el suelo que en ella y las que pegando a la calva, toca a la vez más de la mitad del rollo en el suelo.

Por ello, la misión del calvero es muy delicada y comprometida; pues son muchas las ocasiones en que es difícil apreciar si es o no la

mitad del rollo la que ha pegado en la calva (aunque el calvero está siempre colocado a menos de un metro de la calva y pendiente de la jugada). Si ha pegado antes en el suelo que en la calva, etc.

Por eso, como en cualquier deporte, se producen jugadas dudosas, en las que la decisión del calvero puede interpretarse como más o menos subjetiva, originando fuertes polémicas entre los jugadores o entre los espectadores que tiene en mayor o menor número su equipo favorito, llegándose en ocasiones hasta suspenderse el partido.

Esta es la causa de que el calvero, tenga que nombrarse de completo acuerdo entre los equipos. Conociéndose en la localidad las personas que son buenos o malos calveros, recusándose en algunas ocasiones a individuos para tal cometido, por alguno de los equipos.

Este juego-deporte se practica en Galisteo, desde tiempo inmemorial, que, sin precisar fecha fija, bien puede remontarse a los siglos XIV o XV, época del apogeo de La Mesta o trashumancia del ganado lanar, importándolo los pastores, ya que, su origen, parece indiscutible es castellano-leonés, especialmente salmantino, donde estimamos que aún se juega en la misma capital de Salamanca, la ciudad dorada, por el Paseo del Rollo o cercanías.

Se practicaba en los domingos de Cuaresma, días de Semana Santa y Pascua de Resurrección o fiestas de primavera, época en que los pastores se hallaban con sus ganados en las dehesas del término municipal y aprovechando que venían a la localidad por diversos motivos o necesidades, se concertaban partidos con los mozos, de una gran rivalidad y competencia, pues los castellanos tenían fama de bue-

nos calveros y la mayoría de las veces era justa; pero, también es verdad que algunas veces perdían, ya que, no en vano, se dice que en deporte el público es un jugador más del equipo favorito y, en este caso, ni que decir tiene que era el de la localidad.

Hasta los años 1952-1954, el juego se practicaba en la Plaza Mayor, habiendo días de Semana Santa y Pascua en que se organizaban (todos a las mismas horas) ocho o diez partidos hallándose a esas horas, por las mañanas, prácticamente toda la población masculina de la localidad en la plaza, siendo casi imposible circular por ella sin peligro de ser alcanzado por algún rollo de los cuarenta o cincuenta jugadores-calveros que actuaban.

Al pavimentarse la plaza, dejó casi de practicarse este juego en la localidad y, entonces, resurgió en Madrid y en otras poblaciones (San Sebastián, Barcelona, Holanda), llevado por nuestros emigrantes, que eran los buenos calveros del pueblo y que, cuando venían en vacaciones, acostumbraban a llevarse los rollos y calvas para ellos practicarlos en sus lugares de residencia.

Hay que hacer constar que hace seis u ocho años la Hermandad de "Amigos de San Isidro" y el Ayuntamiento, con motivo de la fiesta del 15 de mayo y 15 de agosto, entre otras atracciones y concursos organizan partidos de calva, inscribiéndose cada año más equipos, resurgiendo este juego-deporte con tanto entusiasmo y afición como en los mejores tiempos que registran sus anales.

En la actualidad el juego se practica en "patios" ubicados en la dehesa boyal, el día de San Isidro y en el egido municipal el día 15 de agosto.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID