

Revista de **FOLKLORE**

Nº 59



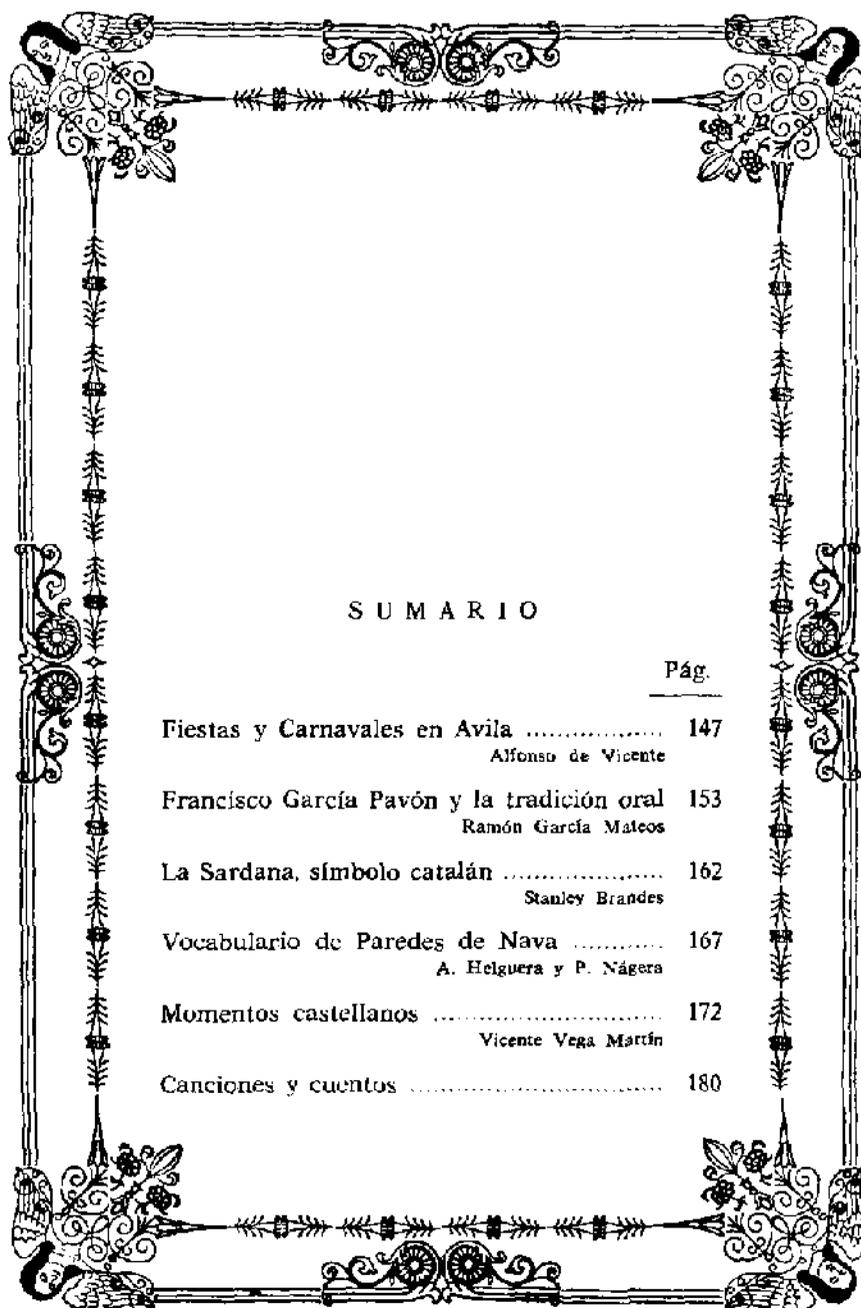
Vendedor de bircochas

Stanley Brandes ■ Alfonso de Vicente ■ Ramón
García Mateos ■ Angeles Helguera Castro
Paz Nágera Salas ■ Vicente Vega Martín

Editorial

Constantin Brailoiu, el musicólogo rumano, descubrió en sus trabajos de campo la existencia de dos tipos de canción —popular y tradicional podríamos llamarles—, cuya memorización pasaba por diferentes fases; mientras que los temas tradicionales ya viejos solían ser recordados sin ninguna ayuda escrita, las canciones más modernas se escribían en unos cuadernos de los que se hacía uso cada vez que se iba a interpretar una de esas tonadas. Brailoiu ideó un modelo de ficha en la que anotaba, arriba la canción transcrita y abajo los nombres de quienes habían sido sus informantes en el pueblo que estaba visitando; esos nombres estaban ordenados por edades y situación social (niños, jóvenes, casados y viejos) y a su lado se apuntaba cuidadosamente si cada uno de ellos conocía (en cuyo caso se marcaba con el signo +) o no (entonces se indicaba con un 0) la canción transcrita; en caso de respuesta ambigua Brailoiu utilizaba el signo (o). Tal recurso permitió al musicólogo avanzar en un terreno francamente poco estudiado: hasta qué punto las melodías de un repertorio, fuera individual o comunitario, pertenecían a un supuesto pasado glorioso o estaban simplemente basadas en tonadas de moda que se habían ido acomodando con el uso a un estilo musical e interpretativo al que también, sin duda, habrían marcado de algún modo. Brailoiu descubrió que, junto a cánticos valiosísimos que recordaban sin variación viejos y jóvenes, había sones que eran patrimonio exclusivo de estos últimos y temas que seguramente habían venido de algún otro lado al ser recordados sólo por una persona. Llegaba así a establecer un repertorio de consenso que era la base de una verdadera cultura tradicional.





SUMARIO

| | Pág. |
|--|------|
| Fiestas y Carnavales en Avila | 147 |
| Alfonso de Vicente | |
| Francisco García Pavón y la tradición oral | 153 |
| Ramón García Mateos | |
| La Sardana, símbolo catalán | 162 |
| Stanley Brandes | |
| Vocabulario de Paredes de Nava | 167 |
| A. Helguera y P. Nájera | |
| Momentos castellanos | 172 |
| Vicente Vega Martín | |
| Canciones y cuentos | 180 |

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

DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.

ASESORA: Centro Etnográfico de Documentación.

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

IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1985.

Los archivos eclesiásticos nos sirven de información sobre las diversiones de otras épocas por una doble vía: bien porque se trate de diversiones y fiestas religiosas, bien porque se intente "santificar" o evitar costumbres más licenciosas. Son, pues, unas interesantes fuentes que complementan la investigación de campo y las fuentes literarias, iconográficas, etc. Aquí vamos a ver algunos ejemplos de la Diócesis de Avila entre los siglos XVI y XVIII.

FIESTAS Y DANZAS RELIGIOSAS

En las fiestas religiosas era costumbre la presencia de danzas, independientes o en las procesiones, de comedias y de toros. M. Ayúcar publicó una interesante relación de danzas que salían en las procesiones del Corpus Christi en la ciudad de Avila en los años 1542, 1549 y 1632; danza de espadas, de serranos, de los judíos, de moros y cristianos, de los portugueses, de los convertidos, de los monteros, folías (1). Este tipo de manifestaciones ha permanecido hasta hoy, como puede verse en las danzas que ejecutan los seises de la Catedral de Sevilla.

En casi todas las fiestas de los pueblos los mayordomos de las cofradías tenían obligación de organizar danzas en las procesiones y sarao, ya a cargo de "profesionales", ya para que bailasen las gentes del pueblo. Así, en las constituciones de 1564 de la Cofradía de los Santos Mártires San Fabián y San Sebastián de La Horcajada (Avila) encargan al prior de la cofradía "que ponga diligencia en procurar para la procesión de la dicha fiesta algún regocijo de autos o danzas" (2).

En Cardeñosa (Avila), el alcalde de la Cofradía del Santísimo Sacramento debía nombrar ocho personas que, bajo multa, estaban obligadas a bailar en la procesión del Corpus, ese día por la tarde y la "dominica infraoctava" (3).

También en Cardeñosa se celebraba con danzas la fiesta del Cristo de la ermita de Nuestra Señora del Berrocal, para la que se hacían unos capotillos, que a veces eran dados de limosna, y otras veces debían ser pagados por los administradores de la ermita (3 bis). Este último aspecto sirve, en ocasiones, para prohi-

bir los festejos: "otrosi, informado su merced del estilo que suele aver en este lugar (Gimialcón) de hazer fiestas gravosas y costosas para los vezinos, respecto del mucho concurso que suele concurrir a ella, entre los quales suele ser el hazer comedias en que los maiordomos tienen crecidos gastos en refrescos, vestidos alquilados, sin que se acuerden de dejar ni reservar cosa alguna para adorno de la Yglesia y obsequio del Sacramento, sino que todo se gasta vana y profanamente", sobre todo "quando, por lo regular, redundan en ofensas repetidas de su Magestad" (4).

En Gallegos de Sobrinos (Avila), había la costumbre en la fiesta de Nuestra Señora del Espino de organizar una comedia, danza, y un toro "y con este motivo aumenta la Ymagen muchas limosnas que dan todos los debottos que concurren a dicha funzión" (5).

También en la ciudad se celebraban fiestas parecidas, como las que organizaba la Cofradía del Santo Cristo, de la iglesia de Santo Tomás, en que participaba la capilla de música de la Catedral y había danza y, por la tarde, sarao (6).

Lo más interesante sería poder determinar los tipos de danzas que tenían lugar en cada sitio. Ya hemos visto las que se llevaban a cabo en las procesiones del Corpus en Avila, que se contrataban con compañías que se encargaban también de los trajes, a veces también comedias y autos sacramentales; o en Cardeñosa, la presencia de ocho hombres. También podemos datar en 1702 la sustitución de la gaita gallega por un *tamborittero* en la procesión del Corpus y su octava en Avila, que tocaba delante de los gigantes, tarasca y "Ana Bolena" (7). En Oropesa (Toledo), en 26-5-1755 conocemos un pedimento de licencia para un auto sacramental y sarao por una compañía de comediantes, licencia que concede el Provisor del Obispado, pero especifica que en la danza que se hiciese en la iglesia "no entre muger alguna" (8).

Un dato interesante sobre la expansión de este tipo de manifestaciones nos lo proporciona el pueblo de Ventosa de la Cuesta (Avila) en 1768, en que un vecino "que en culto y beneración del señor San Blas Obispo tiene formado un festejo, con otros compañeros de la primera

distinzi3n del pueblo, para danzar, que llaman por señas y paloteo, en la prozesi3n y aun en la misma Yglesia, como se acostumbra en los lugares vezinoss de este obispado, de lo qual no se sigue yrreberenzia ni cosa contra nuestra santa fee y buenas costumbres, s3lo se encamina a la mayor devoci3n del Santo M3rtir y alegr3a del pueblo; a cuyo fin tiene prebenido vestidos, con lo dem3s neesario. Y porque no se le ympida dicha danza, por ser la primera vez que se establece en dicha villa" pide que se le d3 licencia para hacer la dicha danza, que el Previsor no la da para danzar dentro de la iglesia (9).

PROHIBICIONES DE FIESTAS

M3s inter3s para el estudio de las tradiciones tienen las manifestaciones anticlericales o herodoxas, ya que, quienes se oponen a ellas, nos las describen para que no quede lugar a error en la interpretaci3n de los mandatos o las prohibiciones. A veces, la oposici3n viene por la inoportunidad del lugar o del momento en que se realizan (ya hemos visto algunas prohibiciones de danzar dentro de la iglesia). Por ejemplo, en Cardeñosa (Avila) en 1562 el Visitador "mand3, sopena de excomuni3n mayor, que desde adelante no se juegue ni bayle el tiempo que se digan misa y b3speras en la yglesia de dicho lugar ni menos se tañan atambores ni otros ynstrumentoss" (10).

Otras veces son las cl3sicas manifestaciones anticlericales y l3dicas: en Navatalgordo (Avila)



en las noches de la v3spera y del d3a de la fiesta de la Virgen de Septiembre, se producian, en opini3n del p3rroco de 1758, "abusos de los mozos que salen a desoras por las calles juntos, con pandero, sart3n y otro instrumento de que ellos husan, con el titulo y nombre que ellos dan, de rondar a las mozas del pueblo, cantando a las puertas cantares y coplas bastante nocivas", aunque, claro est3, el fondo de la queja del cura no era esta costumbre que exist3a en casi todos los pueblos, sino que en su calle cantaban la siguiente coplilla: "Ya no se llama calle, que es gallinero, porque tiene, padre, mucho dinero" (11).

Las fiestas de Santa Agueda tambi3n eran prohibidas, por suponer una clara inversi3n de valores, y se censuraban muchas comedias por los gastos que se hac3an, que "en caso de hacerlos seria m3s del agrado de Dios se aplicasen para m3s aumento del culto divino". Todo esto se lo proh3be el Visitador a los vecinos de Gimialc3n (Avila) en 1728, que deb3an ser demasiado festivos, adelant3ndose en 250 a3os a *Els Comediants*, pues "assimismo ha sido ynformado Su Ilustr3sima que los mozos, con motivo de festexo y pasatiempo, el d3a segundo de Pasqua de Navidad hazen se vista uno de Diabliño, que llaman, y 3ste se pone a la puerta de la Yglesia, y executa algunas acciones de burla con las que entran a Missa; y asimismo, que coge en una espada algunos bodigos, y con uno y otro da que reir y divertir a los que se hallan en Missa", por lo que lo prohibir3 tanto en la iglesia como en el p3rtico o cualquier otro lugar (12).

A veces son los propios curas los que se divierten o los que protagonizan esc3ndalos. Por algo, ante el Carnaval de 1768, el Obispo de Avila hab3a insinuado al De3n de la Catedral "que ten3a noticia de que se intentaba tener divers3n p3blica de m3scaras en esta Ciudad, y contemplando que es perjudicial al pueblo, as3 por la com3n enfermedad que se padece, como la necesidad que se experimenta en la mayor parte de los vecinos, hav3a dado orden a los Curas P3rrochos de que prebiniesen a todos los eclesi3sticos y sus familias no concurran a dicho festejo", aunque el Cabildo en seguida se justifica diciendo que "ninguno de sus individuos jams ha concurrido a semejante festejo" (13). Tambi3n es de se3alar que al principio de cada a3o el Cabildo Catedral sol3a dar una ayuda a los seises para los gastos de "regocijos y fiesta de gallos" que ten3an lugar durante el Carnaval, aunque fue suprimida en las primeras d3cadas del siglo XVIII, siendo sustituido primero por una limosna, y luego por bulas de la Santa Cruzada.

En 1813 don Joaquín Manzanero, presbítero cura de Puente del Congosto (Salamanca) es denunciado porque *"handa en el pueblo con medias blancas, bota entera, pantalón de color, chaleco blanco, levita también de color, y sombrero de tres picos, de modo que ocasiona mucha nota y por ningún término manifiesta ser cura, ni aun sacerdote, por ser opuesto aquel trage a la decencia y modestia que prescriben los cánones a los eclesiásticos"* (14).

ATAQUINES 1754: DOS CURAS Y UN CARNAVAL

Pero el caso más jocosos, que en algunos aspectos pasa de la anécdota para ser categoría, es una pelea en 1754 entre dos curas de Ataquines (Valladolid), que voy a resumir para terminar (15). Se trata de la respuesta que da don Félix del Río al decreto del señor Visitador, sobre sus relaciones con el párroco don Justo de Cossío. No importa la objetividad de la respuesta ni las exageraciones que haya, sino los términos en que se expresan y las acciones que relatan, que dan buena idea sobre algunos aspectos de la vida cotidiana en la Castilla rural del siglo XVIII.

Los cariños que se tenían ambos curas no debían ser muy grandes, pues don Félix le acusa a don Justo de *"querer aplaudirse i dorarse"*, de ser *"insufrible su genio"* y de tirar *"a desonrarme y echarme del mundo"*. Le acusa de tener fines demasiado lucrativos y pretender criados de balde a costa del Beneficio y de las capellanías (*"es bueno que porque don Justo quiere tener criados lo a de pagar el pobre don Félix del Río"*), y, ante propuesta de don Félix de que fuesen para el párroco los derechos de entierros, bodas y bautizos, y los demás de misas y responsos se dividiesen entre el cura y los dos beneficiados, don Justo exclamó: *"¡Eso, no! El derecho del cura ha de estar siempre entero"*, con lo que, al final, el 26-8-1741 el otro cura, don Francisco, tras reyerta, se despidió en estos términos: *"Busque usted un negro que le sirva, que io no doi más picada en el Beneficio"*. Don Félix, en cambio, siguió haciéndole todo, bautizos, entierros, en días de aguas, nieves y hielos, pero si eran entierros mayores, don Justo se llevaba los intereses. (Creo que está claro el reflejo de la formación social en una comunidad tan mínima como es la formada por tres presbíteros.)

Más grave es la acusación de estar haciéndose una casa desde hace dieciséis años, que dice que es para la iglesia, pero que en reali-

dad, sirve para "bosque y mezquita de cosas que no son justas: los que son de su ebra encierran en ella cada año ciento o doscientas fanegas de pan; si se ofrece una orden del Rei que pida trigo o cebada, a los demás se los sacan, y a ellos, aunque les registren los sobrados, no lo encuentran", y ahora está añadiendo un lagar, cuando la iglesia no tiene viñas. En ello se ha gastado más de 24.000 reales, mientras la iglesia *"está echa un establo"*.

A una vecina del pueblo le quitó maderas y tejas de su casa para hacer unos establos, sólo porque llevaba ciertos atrasos en la paga de unos aniversarios.

En el Cabildo de San Lázaro de 1754 excomulgó allí mismo a todos los que le debían algo como mayordomo, y les absolvía si se lo pagaban en el momento.

En opinión de don Félix, tampoco don Justo cumplía con sus deberes de párroco, mientras don Félix tenía que hacer casi todas las funciones, le correspondiesen a él o no. Ni confiesa, ni ha explicado el evangelio un domingo desde hace seis años. En lugar de examinar de doctrina a los feligreses, aprovechó la fiesta de Nuestra Señora del 25 de marzo, en que estaba la iglesia llena, para darlos a todos por aprobados, ya que eran suficientemente *"debotos"* por haber asistido ese día a la iglesia. En vista de esto, los días siguientes fueron a la iglesia *"tropas de mujeres"*, y preguntaba a dos o tres, y aprobaba a cincuenta.

Un domingo, que don Félix le tuvo que decir otra misa *"perdí aquel día ocho reales, y el peardo de estar en ayunas asta las doce del medio día"*.

Para lo poco que hace, lo hace mal. Don Justo le acusa a don Félix de tardar en asistir a la iglesia, y éste se defiende diciendo que es para que dé tiempo a la gente a ir, pues a las misas de don Justo hay algunos que llegan al *lte missa est*, ya que *"¡Señor, si parece duende!, que antes de ser de día le ven muchos a la ventana, y apenas sale el sol, quando va a la Yglesia, que ai mañanas que tienen que sacar a los sacristanes de la cama"*, mientras don Félix opina que la misa debería ser a las ocho de la mañana en invierno, a las siete en primavera y otoño, y a las seis en verano.

El Sábado Santo de 1753 don Justo tocó a la Saive del Aleluya a la una de la tarde y don Félix no fue porque la costumbre era que se tocase ya puesto el sol: *"vino un monacillo i dijo: dice el Señor Cura que le llebe a usted de una oreja"*, y al preguntarle don Justo por qué

no iba y responder que porque no era hora "me sacudió un pescozón tras de una oreja que me agatillo i dijo: No ai más ora que la que io quiero". Cantaron la Salve y se volvieron a la sacristía. "Dije: ¿No rezamos el rosario?; dijo: "La Virgen con el Aleluia tiene bastante".

Prueba de su genio la dio uno de los pocos días que acudió a Completas en la Cuaresma, en que, al ver que algunos se iban después del rosario sin quedarse a oír un poco de doctrina, don Justo, desde la tribuna, "con una voz terrible y espantosa, lebantándose en buelo de la silla dijo: ¡iros con once mill demooooooooosios!" (sic).

Su soberbia y testarudez tuvo ocasión de mostrarlas con motivo del mandato del Provisor en 1745, quien, como don Justo había cambiado de sitio algunas laudas de la Iglesia, mandó embaldosarla con ladrillos de barro. Pero, al día siguiente, don Justo "dio una palmada sobre la mesa del cuarto i dijo con voz mui encendida: Juro y voto que en lo que fuese este Provisor, Provisor, no se a de embaldosar la Yglesia". Como consecuencia de ello "e visto hazares en ella; pues en el año pasado de cincuenta y tres, un perrón (sic) de don Justo sacó un pedazo de un hombro con quasi todo el brazo de un difunto... Otro día poco después, un cerdo sacó de la sepultura a un niño entero".

También le acusa a don Justo de auténticas gamberradas, "excesos y tropelias". "Yrrisión causó el tercer día de Pasqua de Resurrección, quando hizo el muerto en casa de Orduña, que le cantó el responso Bernabé Crespo". "Yrrisión causó quando en los días de maio del año pasado de 53 entró en un caballo atropellando en la casa del Concejo, alborotando el baile, que los mozos bailaban alrededor de él y el caballo".

Durante la Cuaresma sólo fue a Completas diez noches: "las noches que iba de sobrepeñiz, a los monacillos i acólitos que llevaban los ciriales, a unos los lebantaba en quajo de las orejas, a otros les llenaba las narices de tabaco... Las noches que iba de cape y bastón a unos daba garrotes en las costillas y hombros, a otros les daba unos coscorrones tan recios, que o lloraban o arrancaban a correr".

Sus modales, ya se ve, tampoco eran muy finos. Quiso predicar a los hermanos de disciplina de la Cofradía de la Vera Cruz, y como sólo había seis o siete en la iglesia, de los casi ochenta que eran, le pidieron que esperase. Se puso a la puerta, y al primero que llegó "le dio tan fuerte pescozón, que le hizo ir trompicando i caiendo, que a no ser mozo tan fuerte y ro-

busto ubiera dado de ozicos", y a otro que estaba de rodillas en medio de la iglesia "le quitó el capuchón i le dio un capuchonazo". Por fin, comenzó a predicar, pero al poco tiempo dijo: "Dénse, que me e perdido".

A veces, era lógico, tenían que terminar a farolazos. Así ocurrió la noche del Jueves Santo de 1754, en que quiso excomulgar a un cofrade que se había confesado esa mañana, y que le dijo "por seis cuartos usted me excomulga". Al atreverse otro de la cofradía a decir "esta noche no se excomulga a ninguno, le dio un pechugón tan fuerte don Justo a Marcos, diciendo qué le importa a él". El final era previsible: "A uno quebraron la vara de la Cruz, a otro el rosario, el cordón ceñidor y asta la abugeta". Luego, en la procesión, quiso don Justo cambiar el itinerario, y, ante la oposición de los cofrades, "arranca a correr don Justo vestido con la capa plubial, y con soberbia y brotando beneno cortó por la mitad la procesión".

Ya se ha visto que las relaciones entre ambos curas no eran demasiado buenas, y las "bromas" que se gastaban eran de cuidado. Al parecer de don Félix, el sacristán estaba aliado con el párroco (sería uno de los "cuatro o seis que comen y beben en su casa, que son los cardillos que le laban los cascós"). Pues bien, "el sacristán, aunque le diga: Hombre, no me sonrojes a el Altar, saca los registros adredemente y con malicia tapa todas las voces del órgano". "No me acuerdo aia tenido más falta (en el canto) que un día que el muchacho que enpinaba



el fuelle era chico. Quando el sacristán estaba tocando a el medio del Gloria faltó el aire a el órgano y se paró. lo sentí parado el órgano y me volví a el pueblo, i dije: Dominus vobiscum; a el estar io diciendo el dominus vº, volbió el sacristán a proseguir la Gloria tocando el órgano. Yo me quedé achinado”.

En un entierro iban cantando los dos curas, “se perdió en el verso, como io quedé solo le-
banté un poco más la voz, i mui Inchado dijo con voz terrible: No lebante la voz, o calle; es señal de poca prudencia i máxime estando en los oficios divinos”.

También había gracias de muy mal gusto. El Sábado Santo de 1753 se reunieron en casa del párroco, don Félix y otros dos vecinos, y don Justo les enseñó una ayuda nueva que había comprado; “saliose al el portal don Justo, previno el instrumento, llenola de agua, entró en el cuarto, yo estaba mirando acia Joseph Cermeño, asiome del brazo izquierdo, i a espetación me echó un geringazo en el ojo derecho que en ocho días no le pude abrir bien i se me inchó mucho”. “Otro día me echó un vaso de bino en los ojos que me escocieron mucho”. El Domingo Gordo de 1754 “sacó una palancana de peltre en presencia del alcalde, regidores y escribano, y con el asta de venado mándame hiciesen la barba” (16).

La culminación de esta narración está en lo acaecido el martes de Carnaval de 1754, en que las virtudes de don Justo y las fraternales relaciones entre ambos alcanzan el máximo:

“Más yrrisión causó él a el pueblo (y) pasajeros el martes de carnestolendas de este presente año de cincuenta y quatro; pues siendo él Párrocho salió en una mogiganga, como a la una de la tarde. Llevaban unos mozos un hombre de pajas en un cuezo por andas, con pendones en barafes largos, las telas eran costales o mantas viejas y las borlas unas astas de buel. Acompañose con toda la mogiganga don Justo nuestro Párrocho. Preguntó: ‘¿Cómo se llama este Santo?’; le respondieron: ‘San Geringote’. Entonces dijo él: ‘Pues aquí viene conmigo San Cornelio’; i era que un mozo que se llama Joseph Yagüe, sobrino de su ama, venía vestido con capuchón de traile, y traía en las manos un asta de venado, que es alaja que don Justo tiene por adorno en su casa. Encorporose don Justo con la tropa de la mogiganga, i por la plaza y calles públicas, y la Calzada Real, que pasaron entonces algunos pasajeros, decía en voz mui enpinada: ‘¡Viva san Gerigonte!, ¡Viva san Cornelio!’, y en un asta de buel metida en

un palo, dijo a Thomás González que venía hombreando con él: Pon esa vela a la punta del asta’, que en término feo (pidiendo a S. M. licencia) decía: ‘Pon esa vela en la punta del cuerno para que alumbre a san Geringote’; y a otro cuerno más grande que llevaba otro en otro baral decía: ‘Vaía alante la manga de la Parroquia’. Ai sugetos que dicen venía con el pañal de fuera. Vino acia mi casa, que está en la Calzada Real. Mi madre, Ana Sanz, que es muger de sesenta y siete años, advertida, viendo que el cura venía con la tropa, que dicen vendrían doscientas personas, criados, mozos, muchachos y niños, todos disfrizados de arina, ceniza y agua con diferentes disfraces, y el cura en medio, cerró la puerta de la calle, temiendo que no se podría averiguar con tanta gente, y por dar gusto a el cura la ablan de beber tres o quatro cántaras de vino. lo estaba en quieta durmiendo la siesta, que avía comido tarde. Viendo el cura la puerta cerrada dijo a Manuel de Cosío, su sobrino, y a Matías Yagüe, hermano de su ama, que venían en caballos con trabucos y pistolas: ‘Habrir por quatro costados este castillo, descerrarar la puerta’. Tiraron dos trabucazos a la puerta de la calle, i después se empezaron a tirar más, i dicen que el cura tiró uno o dos pistoletazos, i le cargaba i cebaba la pistola Antonio González, el notario y maestro de niños de esta villa. Yo, que estaba durmiendo, desperté algo a los dos primeros trabucazos, a los que tiraron a la ventana de mi cuarto (que dicen fueron tres); me levanté asustado diciendo ‘Señor mío Jesuchristo, Señor mío Jesuchristo’; dije a mi madre: ‘Qué alboroto a abido, que io me levanto asustado’. Me contó lo que abía sucedido del cura.

Y para marcharse de mi puerta, dicen que a el que traía el asta de venado le dijo dos veces: ‘Sácate ese pañal’; i porque el mozo se resistió, se le sacó el mismo cura a el mozo de la bragueta. Prosiguió así su procesión acia la plaza a casa del sacristán, diciendo él y todos: ‘¡Viva san Geringote! ¡Viva san Cornelio! ¡Vaía alante la manga de la Parroquia!’, y era un quer-
no. Quando llegó a la puerta del sacristán, dijo: ‘Entierren a san Geringote en la bodega, que san Cornelio yrá a mi casa’. Se encontró en la calle a don Gerbasio: ‘Vese la reliquia’, i era el asta del venado; don Gerbasio puede deponer lo que vio. Después que io me incorporé algo salí por otra calle a ver los azares y ¿alardes? de nuestro Párrocho. Me dío lástima y me fui al campo.

Lo restante de la tarde la tuvo el señor cura

en casa del sacristán echando tragos, diciendo i ofendo disparates a los mozos, que dicen que él decía maior disparate y desbergüenza desonesta, se vañaba con una carcajada de risa mui grande. A mi se me trizó la sangre, que miércoles y jueves primeros de Quaresma fui con calentura a la yglesia, que si no fuera la obligación no ubiera ido (...).

El miércoles de ceniza vino a mi casa don Justo echo un basilisco, i ojos envenenados. Se dio con la mano en el pecho i dijo: 'Los protes-to que se an de acordar de mí'. A mí me dijo me daría un trabucazo; a mi madre dijo: 'Aunque le vea a la rastra, i llegue a mi puerta a pedir una limosna no se la e de dar, porque cerró la puerta quando venía la mogiganga'.

(1) M. AYUCAR: "Anecdotario abulense: La Silla del Corpus", en *El Diario de Avila*, 5-6-1985, pág. 2.

(2) F. LOPEZ HERNANDEZ: *Ermita y Cofradía de los Santos Mártires. La Horcajada (Avila)*. Avila, 1980, pág. 88.

(3) Archivo Diocesano de Avila (ADA), Legajo Corto n.º 283, fecha 4-6-1766.

(3 bis) ADA, Legajo Corto n.º 288. Recados de justificación de las cuentas del Cristo de la Villa de Cardenosa. Recibo de 19-10-1766.

(4) ADA, *Libro de Fábrica de Gimialcón de 1645-1739* (n.º 25) s. f. Santa Visita de 1720.

(5) ADA, Legajo Corto n.º 279. Fecha 17-9-1764.

(6) Archivo de la parroquia de San Pedro de Avila, *Cofradía del Santo Cristo de Santo Tomás*. Fiestas de 1651.

(7) Archivo de la Catedral de Avila, *Cuentas de Fábrica* de los años 1701 y 1702, en que se produce el cambio.

(8) ADA, Legajo Corto n.º 265. Fecha 26-5-1755.

(9) ADA, Legajo Corto n.º 283. Fecha 30-1-1768.

(10) ADA, *Libro de Fábrica de Cardenosa de 1560-1598* (n.º 36), f. 107 v. Santa Visita de 1562.

(11) ADA, Legajo Corto n.º 268. Fecha 9-9-1758.

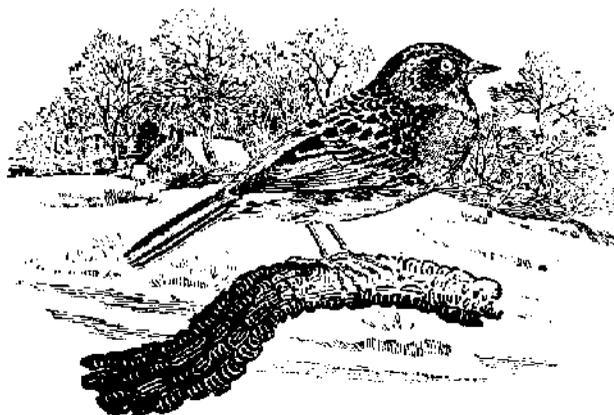
(12) ADA, *Libro de Fábrica de Gimialcón de 1645-1739* (n.º 25), s. f. Santa Visita de 1728.

(13) Archivo de la Catedral de Avila, *Actas Capitulares de 1768*, f. 3. Fecha 20-1-1768.

(14) ADA, Legajo Corto n.º 289. Hechos parecidos habían surgido medio siglo antes en todas partes, con motivo del motín de Esquilache.

(15) ADA, Legajo Corto n.º 279. "Contraposición a los capítulos que fulmina contra mí don Justo de Cossío". Ataqui-nes, 3-5-1754.

(16) Diversiones de este tipo eran propias de las fiestas de Carnaval. Vid. J. CARO BAROJA: *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, págs. 58, 65-67.



La poesía de tradición oral en la novela española contemporánea: FRANCISCO GARCIA PAVON

Ramón García Mateos

Francisco García Pavón (Tomelloso, 1919) es uno de los narradores españoles contemporáneos de más agradable lectura por su prosa ágil, desenvuelta, y su estilo libre de inútiles oscurantismos y pedanterías. Inicia su actividad literaria con una primera novela, *Cerca de Oviedo* (1), 1946, finalista del Premio Nadal 1945; tendríamos que esperar hasta el año 1976 para ver publicada su segunda novela —dejando a un lado las novelas de la serie de *Plinio* (2), entre las que hallamos, también, auténticas piezas maestras—, *Ya no es ayer* (3), 1976. Ven la luz mientras tanto, además de las historias del famoso policía de Tomelloso, cuatro libros de relatos —*Cuentos de mamá* (1952), *Cuentos republicanos* (1962), *Los liberales* (1965) y *La guerra de los dos mil años* (1967)— a los que se sumará en 1977 *Los nacionales*, obras (4) éstas que algunos críticos consideran la cima de su labor narrativa, y en las que, sin ninguna duda, logra algunos de los momentos más felices de nuestra prosa literaria del siglo XX.

Todos sus libros están impregnados de experiencias autobiográficas, o mejor, como el propio escritor señala, *vivenciales*, tamizadas y reelaboradas, que nutren sus fabulaciones y nos las hacen cercanas y entrañables; desde sus cuentos, reflejo de la infancia y adolescencia (*Cuentos de mamá*: «Casi todas las narraciones que componen este libro fueron escritas bajo la impresión que me produjo la muerte de mi madre en 1949. Y son algo así como un manojo de vividuras infantiles, verdadero cemento sensitivo de mi historia de escritor y de hombre» (5)). *Cuentos republicanos*: «...en la misma línea reflejan el final de mi infancia, llegada a la pubertad y primera adolescencia» (6). *Los liberales*: «...evoco lo que fue para mí —ya en plena adolescencia— la guerra civil, en la que no combatí, y vi desde mi pueblo, donde afortunadamente ocurrió muy poca cosa» (7). *Los nacionales*: «son políticamente más conscientes, por la edad que yo tenía cuando los viví, y referirse a mis heridas personales, aunque leves, que, por razones políticas, pocos liberales pudieron evitar» (8), hasta las novelas de Plinio, de asunto ficticio aunque cuajadas de situaciones y personajes bien reales, todo un peso vivencial reposa entre cada línea y cada capítulo; de la misma forma que García Pavón emplea hechos conocidos, circunstancias vividas, personajes evocados desde el túnel de la memoria... va a evocar también las canciones antiguas oídas en su niñez, los romances de ciego cantados en cualquier plaza o recogidos en algún pliego que

tal vez guardase la tía o la criada o no se sabe quién, las seguidillas cantadas por la ronda, las jaculatorias contra el pedrisco y la tormenta, las cancioncillas de intención política de la guerra civil... Y nacerán, desde el recuerdo consciente del escritor, para volver a vivir en su presente otra existencia distinta a la de la memoria. Será su infancia en Tomelloso la que se alzará para nosotros, infancia lejana y revivida, también, en antiguas canciones y viejos romances.

El Romancero, tanto los romances *viejos* como los que nacen a raíz de un hecho relativamente cercano —bien desde la imaginación popular o como *romances de ciego*—, e incluso algunos de creación personal, del propio García Pavón, aparece en muchos pasajes de sus novelas; el escritor, o alguno de sus personajes, acercan a nosotros los versos tradicionales:

«Manuel, casi a tientas encendió un «celta» —no estaba la cosa para liar «caldos»— y apoyado en el muro se puso de espera. La plática debía ser laboriosa. Se le enfriaban los pies y por un momento tuvo la impresión de que no



iba a salir jamás de aquella tumba de don Rodrigo. Y se rió acordándose de los versos del romance de la penitencia de don Rodrigo (9) que gustaba deformar don Rosendo, el profesor de historia del Colegio, cuando estaba de humor:

*Ya me comen, ya me comen
por do más pecado había,
a una cuarta del ombligo
y a un jeme de la rodilla* (10).

Aburrido echó otro «celta» (11).»

La ironía, el humor a veces socarrón, es una de las características de la prosa del novelista manchego; ironía presente en el texto anterior y humor que palpita entre líneas en el siguiente párrafo, que plantea —con toda la ingenuidad— lo que durante mucho tiempo fue la crítica literaria en nuestro país:

«—Ustedes, señores, ¿son de por acá?

—Algo... de Tomelloso.

—¿Y cómo consienten que en aquella escayola pegada al muro hayan puesto los primeros versos de un romance que nada tiene que ver con este castillo (12), habiendo, como hay, un romance precioso que canta Rocafriada?

—Mire usted, nosotros no...

—¡Es el colmo! —dijo la extranjera a modo de despedida—, se lo voy a decir a don Dámaso en cuanto llegue a Madrid... Han debido creer que todas las fuentes frías de España son la de este castillo.

—Qué barbaridad y cómo se ha puesto la señora.

—Debe ser por aquellos versos que se ven allí.

—Vamos a ver. ¿Y quién es ese don Dámaso?

—Uno de la Academia.

En la lápida de escayola estaban escritos cuatro versos del romance de Fontefriada (13).

—¿Y qué versos deben de haber puesto?

—Unos que empiezan:

*En Castilla hay un castillo
que le llaman Rocafriada,
al castillo llaman Rocha
y a la fuente llaman friada...* (14)

—Pero tampoco es para ponerse así.

—Ea, si la mujer se lo ha estudiado bien y ahora ve esto... Y es que hay por ahí cada erudito en equivocaciones» (15).

Y de la confusión de fuentes y castillos al recuerdo presente de las canciones como testimonio político de un tiempo anhelante por un futuro mejor. Ahora es el propio García Pavón quien se detiene —en uno de los relatos basados en sus experiencias infantiles— en el famoso *Romance de Mariana Pineda*, sobre el cual crecería la célebre tragedia lorquiana:

«Empezó a oírse una guitarra y la gente fue hacia allá. El veterinario miró con gesto despidado hacia el viejo que tocaba. A poco, una niña que había junto al viejo empezó a cantar con una voz muy aguda:

*Marianita salió de paseo
y al encuentro salió un militar,
y le dijo vuélvase a su casa,
que un peligro la puede matar.*

Conforme oía, el ceño del veterinario se fue frunciendo. Ya no nos hacía caso.

*Marianita volvióse a su casa,
y al momento se puso a pensar
si Pedrosa la viera bordando (16)
la bandera de la libertad...*

—¡Uf! —gritó el señor veterinario—. República, republicanos... ¡Marianita Pineda de los...!

Y se volvió hacia nosotros con gesto furibundo y me miró a mí, que era de familia republicana (estoy seguro), y dijo:

—Os aseguro, niños, que como venga la República se acaba todo, hasta las sandías» (17).

Entre todos los recuerdos de su niñez y adolescencia los cantares y coplas, los romances y seguidillas, ocupan un importante lugar, como se infiere de la lectura de cualquiera de los libros de cuentos mencionados. El relato titulado «La frescachona» se inicia así:

«Salvadorcito nos llevó de merienda a todos sus amigos a su finca «La Corneja», porque cumplía doce años. Fuimos en tartanas, una tarde de aire y sol friolento, cantando el «¡Ay!, chíbiri, chíbiri, chíbiri; ¡ay!, chíbiri, chíbiri, cho» (...)

Cuando nos cansamos del coro, el viejo que llevaba la tartana tomó la palabra, con voz rota y antigua, y nos cantó el romance de cuando se cayó un cable de alta tensión y mató dos mulas en los Charcones, arrabal de Tomelloso, que decía así:

*Las siete y media «serien»
cuando Faustino llegó
en casa Avelino Ortega.*

—Buenas noches nos dé Dios.



—*Aséntate y ven a cenar.*

—*De lo «mesmo» tengo yo...*

Y seguía con aquel lamento que hicieron las mujeres sobre los dos animalicos muertos (...) En los versos postreros se pedía que todos los gañanes, caporales, zagales y temporeros fueran llorando al alcalde «honra de la población», para que pidiese a «la Reina virtuosa» que mandase quitar del pueblo la «Hidroeléctrica de Buenamesón», del «avaro Romanones» y «volvieran los candiles y las linternas de antaño», porque:

*más valía andar en tinieblas
que ocurriesen tantos daños (18).*

El verdadero propósito de nuestra excursión (...)» (19).

En este fragmento cabe destacar la consideración del novelista cuando el viejo empieza a cantar el romance: «con voz rota y antigua», escribe Pavón, haciéndonos sentir ya, independientemente del resultado posterior —poco afortunado, desde el punto de vista literario— una sensación de respeto hacia la figura de ese viejo, cantor de romances. Romances que no sólo se incluyen directamente en el texto narrativo sino que también aparecen como referencia en algunos comentarios que quiero anotar. Ante un suceso —con muerte de una actriz de revista— se dice:

«—*La Flor de Montmaitre... Coño, coño. ¿No se acuerda usted, don Lotario, de La Flor de Montmaitre, aquella animadora que vino*

con la orquesta de negros, la primera animadora que vino al pueblo, que apareció ahogada en su camerino del teatro Cervantes?»

—*Ahora caigo, sí señor... le hicieron romances y todo (20).* Por cierto que fue uno de los pocos casos que te quedaron sin solución...» (21).

O cuando, los inseparables «Plinio» y don Lotario, comentan mientras siguen las pesquisas de uno de sus casos policíacos:

«—Siga usted despacio. Hasta que estemos a tiro de la casa. Quiero rondar un poco por el «hastial de la finca», como decía el «Romance de la nube malvada» —dijo Plinio sonriendo.

—Yo el de «La nube malvada» no lo sé. Pero sí me acuerdo de aquel que empezaba:

*Todos van con sus mulejas,
todos van en sus carretes;
todos van en sus viñejas
más derechos que cobetes.*

—Pare, pare usted por aquí en esta espesurilla... También era bueno ese romance. Y bien que me acuerdo...» (22).

Para terminar con los romances que se dan cita en los libros del narrador de Tomceloso quiero reseñar aquí un último ejemplo, que aparece en una de las historias de «Plinio», del que nos será muy difícil discernir —sin conocer la existencia de un romance tra-

dicional idéntico o parecido, como es mi caso— su condición de canción popular o de romance creado por el escritor, siguiendo las líneas maestras de composiciones hermanas, para ilustrar un pasaje de su obra; yo me inclino por esta segunda posibilidad, dado que se refiere directamente a uno de los personajes de la novela y no es una referencia general, como en otras ocasiones. Creo que el fragmento, por su fino humor y sutileza, es realmente antológico:

«—Desde luego es que los *Faraones* habéis sido de lo más tirao del pueblo en eso de la carne —le atacó el Jefe.

—Tirados, no; echados, Jefe. Echados... Buena raza. Mi padre, el pobre, a los ochenta años, apenas lo sentábamos a tomar el sol se ponía cachondo y no dejaba parar a las vecinas a fuerza de barbaridades. Y mi abuelo murió como un hombre en una casa del Canto Grande. Después del coito se quedó traspuesto y no volvió en sí. ¡Qué gusto no le daría!

—Pero tu abuelo murió muy joven, según tengo entendido —dijo *Plinio*.

—Pero eso no quita... Le sacaron un romance. Empezaba:

*Sebastián «El Faraón»
murió en pecado mortal,
al tercer golpe de manta
se quedó sin respirar.*

*La Jeroma le decía:
«Despierta, que ya es de día,
¿no oyes que pasan los carros
que se van al melonar?»
Por más que lo meneaba,
Sebastián sin contestar...*

—Luego, no me acuerdo cómo sigue... pero acababa así:

*La Jeroma desde entonces
no la quieren contratar;
dicen que mata a los hombres
con su parte reservá...*

—Qué animalada —comentó el médico.

—Cada uno con su ejecutoria, doctor. Unos nobles, otros ricos, otros listos y nosotros, los *Faraones*, fieles al ramo de la inglé, como dicen aquí» (28).

También pone García Pavón en boca de sus personajes antiguas canciones, coplas —la mayoría de ellas de intención satírica y burlesca—, letrillas... entresacadas de la tradición manchega —donde discurren la casi totalidad de sus novelas y cuentos—; recurso literario que logra avivar el fuego del desarrollo narrativo y animar el espíritu del lector.

En otro de los relatos del libro *Cuentos republicanos*, «Dibujo al aire libre», aparece, en dos fragmentos, una muy conocida canción popular:

«Cara al sol, en grupos familiares, subimos por la calle de San Luis, tras la señorita, que nos enseñaba canciones populares:

*Eres buena moza, sí,
cuando por la calle vas.
Eres buena moza, sí,
pero no te casarás;
pero no te casarás,
carita de serafín,
pero no te casarás,
porque me lo han dicho a mí» (29).*

«Volvimos a solespones, cantando aquello de:

*El carbonero
por las esquinas
va pregonando...
carbón de encina.
Carbón de encina,
cisco de roble,
la confianza
no está en los hombres (25).*

Un crepúsculo cárdeno, larguísimo y estrecho quedaba allí, tras las altas chimeneas del alcohol» (26).

También las canciones que tienen como centro temático el vino —no olvidemos que Tomelloso, y toda la Mancha, es tierra de buenos caldos— se dan cita en la obra de Pavón. Entresaco dos ejemplos, uno de ellos de sus vivencias infantiles —siempre con la relatividad que imprime la recreación literaria— y el otro apareció en uno de los primeros casos del Jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso:

«Jerónimo, sin hacerse de rogar, tomó entre sus manos la bota casi vacía, que batimos mientras el aperitivo, y mirándola con mucha tristeza comenzó a decir:

*Bota mía de mi vida,
dulcísima compañera,
a quien doy toda mi vida,
mis sentidos y potencias.*

(Y la abrazó como si fuera un niño pequeño.)

*Bota, ya te vas quedando
como barriga de vieja:
floja, seca y arrugada,
sin sangre ni fortaleza.*

(Y la palpaba casi llorando, metiendo los dedos gordos entre los pliegues del cuero.)

*Estó es mejor que toros,
que títeres y comedias.*



(Ahora la alzaba riéndose, con los ojos entornados.)

*El vino se va a acabar.
Ya murió. Requiem eterna (27).*

(Y apuró unas gotas con desespero. Luego la apretó y acabó tirándola sobre la mesa con cara muy triste.)» (28).

Siguiendo todo un ritual muy propio de las canciones de taberna (29), hemos visto cómo se ha desgranado el anterior «elogio». De carácter semejante es la «alabanza del vino» que transcribo a continuación:

«Confiado y contento, sintiendo los diez duros de *el Quaque* en la faja, junto al ombligo, venía cantandillo aquello de:

*De la uva sale el vino,
¡qué rico vino!,
plin, pliriplin...
De la uva va a la cuba,
¡qué rica cuba!,
plin, pliriplin...
¡qué rico está en la cuba!...*

Cantaba bajo el embozo de la capa (...). Ya iba por aquello de:

*...de la copa va a la panza,
¡qué rica panza!,
plin, pliriplin...» (30).*

Son canciones lúdicas, sin un asomo de preocupación de cualquier tipo en sus versos; letras propias para la diversión, para alegría y regocijo del cuerpo y

del alma, muy lejos de los cantares combativos, de intención política, que también reseña en los relatos ubicados durante el tiempo de la Segunda República, sobre todo— García Pavón:

«—Fijaos qué cantar he inventado —y cantó con voz ronquilla cierto soniquete de moda:

*Después de las elecciones
el rey tuvo que marchar,
por... que los republicanos
siempre tienen que triunfar» (31).*

Son coplas de circunstancias, nacidas —unas— al compás de los acontecimientos políticos y sociales y recuperadas —otras— de tiempos anteriores, sobre todo, como escribe Luis Díaz Viana (32), de los «himnos de combate» de los liberales. Y son también canciones gozosas, plenas de esperanza ante un tiempo que se abría y que creían distinto:

«Cada vez se veía más gente. Y asomada a los balcones y ventanas. Por una calle transversal se oyó música de bandurrias y guitarras. Doña Natí hizo oídos.

—¡Dios Santo! —exclamó—. ¡Si es el «Himno de Riego»! Y desembocó en la calle de la Feria una rondallita de barberos que con paso bailarín y las caras sonrientes se abrían paso con una bandera tricolor.

Que si Riego murió fusilado
no murió por ser un traidor,
que murió con la espada en la mano
defendiendo la Constitución (33).

—¡Venga, niños —gritó doña Nati—, aprended conmigo el nuevo himno nacional!

Que si Riego...

Y nosotros, medio tímidos, sonriendo la seguíamos.

También nos cruzamos con un grupo de chicos mayores del colegio que iba cantando:

Hoy somos pequeñitos,
mañana creceremos,
República queremos
y viva la libertad» (34).

Independientemente de su valor literario estos fragmentos son el testimonio vivo de una época concreta de nuestra historia, vivida bien de cerca por el novelista manchego, testimonio que tuvo claros antecedentes en los enfrentamientos entre absolutistas y liberales y que tendría, desde otra perspectiva, su continuación en tiempos bien cercanos para nosotros (35).

Vamos anotando, sin pretender realizar un vaciado íntegro de la obra de García Pavón, pues esto requeriría un espacio excesivamente amplio, no siendo, además, necesario para conseguir una visión global, la presencia de elementos poéticos y literarios de la tradición oral en las páginas del creador de *Plinio*. Es importante ver la facilidad enorme con que intercala los textos populares entre su propia creación narrativa; la copla, el romance nace natural, con la seguridad de que ese es el momento justo para brotar de la garganta.

Hay un caudal impresionante de sabiduría popular (36) en las obras de Pavón, un caudal fresco que nace de un profundo arraigo a la tierra y del conocimiento real del entorno y sus gentes (una manera de entender la vida, en conexión lo mágico y lo práctico, se nos ofrece en estas jaculatorias: «Santa Bárbara, manda tus luces a un jatal sin nadie; / Santa Bárbara, líbralo de todo mal, / quita el rayo del aprisco y del candéal; / mándalo con los infieles / a la otra orilla del mar» (37). «San Isidro, ampara a mi Gumersindo; / que el agua moje la tierra / y no arrocje el temporal; / la nieve venga en domingo, / en lunes llegue el granizo / a poco de amanajar; / San Isidro, a los podriscos / ordénales jubilar...» (38).

El saber dar el tono justo en cada momento es otra de las características del autor de *Ya no es ayer*, tono al que se adecuan los recursos expresivos utilizados:

«Cantaban grillos inocentes. Las viñas harbudas de oro trepaban los modestos oteros trazando paralelas infinitas.

*Gañanes de Peñalosa,
no diréis que no os aviso,
he de quitarle a la Rosa
—debajo de los parrales—
el virgo.*

Recitó don Lotario con aire muy enfático al pasar ante la finca de ese nombre.

—Coño, ¿qué es eso? —preguntó Plinio, que nunca le había oído aquel recitado.

—Son unos versos antiguos que decían en Carriosa y que yo ahora, al leer Peñalosa, se me ha ocurrido trasladar.

—Está bien eso... «Caseros de Peñalosa...». Yo lo que recuerdo es un cantar de aquí que decía, pizca más o menos:

*En Peñalosa un pastor
comía gachas tan despacio
que la gente le decía:
gacha-paso, gachapaso.*

—También es ésta buena:

*El moño tienes tan gordão
que tengo la presunción
que debajo dél escondes
lo que sólo he visto yo.*

Muy cerca de la presa y bajo unos árboles los esperaba el de Zumárraga que, sin quitarse el casco y con las gafas alzadas sobre él, parecía un marciano con cachimba.

Don Lotario, al verlo mientras frenaba, dijo, siguiendo el aire cancionero:

*Abi tienes al de Zumárraga
con el casco encasquetao,
que en el caso de la Hormiga
nos vino pintiparao» (39).*

La copla popular, esta sucesión de letras de distinto tema, da pie a la invención de una nueva copla, alusiva a la situación que viven los personajes de la novela; coplas creadas por el narrador son también las que entona uno de los seres novelescos de *El reinado de Witiza*, quien intenta vender las caretas extraídas de una mascarilla mortuoria —el cadáver no podía ser otro que el centro del misterio que Plinio deberá resolver—; estos versos nos recuerdan los pregones de los antiguos vendedores ambulantes:

«Muy cerca de la churrería estaba Alcañices con su puesto de caretas. El hombre no se daba abasto a vocear y a vender:

*Compren, compren, por favor
por dos duritos tan sólo
la careta del traidor.*

—Venga, a dos duritos. Otra por aquí... Sí, señor, para usted dos más.

*Señoras y señores
no pierdan la ocasión,
de tener en sus casas
del muerto el mascarón.*

Cuando se hizo un claro se acercaron:

—Hombre, señor Jefe y la compañía —gritó Alcañices—. Aquí tengo las de ustedes. Es un obsequio de la casa. (...)

—Pero, oye —le vocéó *Plinio*—. ¿Por qué le llamas «traidor»?

—Algo hay que decirle.

—Llámale *Witiza* —dijo *Plinio* eufórico.

—¿*Witiza*?

—Sí, hombre.

—Pero no me cuadra el verso del pregón:

*Compren, compren por favor
por dos duritos tan sólo
la careta de «Witiza»...*

—No pega ni con cola, Jefe.

—No seas lerdo —gritó un barbero redicho que había por allí—. Tú di:

*Compren, compren por favor
por sólo diez pesetitas
la careta de Witiza
el muerto sin redención.*

—Eso está bien, Jardiel. Pero que muy bien. Toma, te regalo una por la ocurrencia.

Y empezó a cantar muy contento:

*Compren, compren por favor
por sólo diez pesetitas...»* (40).

Estas coplas no son capricho alguno del autor, ni figuran porque sí en sus libros, es la exposición directa del entorno que envuelve a sus personajes, a sus historias... Los *ramos*, con tanta tradición en muchas zonas de nuestra geografía, tienen también aquí su presencia:

«Como estaba recién pasada la Semana Santa, se veían en las fachadas enjalbegadas dibujones del Domingo de Ramos hechos con pintura verde. Debieron ser obra del mismo «equipo» de artistas y poetas, por la tintura, el tipo de letra y la sinrazón de los versos. Sólo pudieron leer uno:

*Cada vez que te sientas
das un respingo.
...Yo sé lo que te duele
desde el domingo»* (41).

«—Ella no contaba nada ni hacía caso. El último Domingo de Ramos puso uno en la tapia del corralón este versete:

*Porque me digas que no,
Sabina, yo no me enojo.
que un conejo como el tuyo
en cualquier monte lo cojo»* (47).

Y junto a los *ramos* no podían faltar, en este autor que ha centrado la casi totalidad de su creación literaria en las tierras de don Quijote, algunas de las más populares coplas de la Mancha: la seguidilla y la jota manchega.

«Me quedé dormido oyendo cantar a la Pepa seguidillas manchegas con aires de fandangos de Huelva:

A la panza me tiras,
matarme quieres.
Apunta más abajo,
que está Gutiérrez.

—¡Pepa!

—Diga, señora.

—Hija mía, no cantes esas cosas.

—Pero, señora, ¿quién sabe lo que es Gutiérrez?

Y al poco volvía:

Al llegar a Tomelloso
lo primero que se ve
es a todos los señores
sentados en el café.

—Señora, ¿le gustan éstas?

—Eso ya es otra cosa» (43).

.....

«...y el revolco ingenuo de la jota de la Mancha, seca: *Yo la quiero mu grande / mu grande mi Blas / que pa que se te arrugue / hay tiempo de más... / Cuando voy por su calle / doy un saltete / pa que diga tu madre / qué buen mocete*. Ni por las noches, ya un poco frías de la vendimia, dejaban de pasar carros de vendimiadores. Las cuadrillas que se trasladaban de corte, alzaban sus cantares al llegar al centro: *Venimos de vendimiar / de la viña de mi abuelo / y no nos quieren pagar / porque hemos roto un puchero»* (44).

Derengámonos ahora en esta primera observación de la narrativa de García Pavón —podríamos extendernos anotando muchas más letras, situaciones, reflexiones personales del escritor acerca de elementos propios de la cultura popular...— desde la óptica de la poesía de tradición oral. Nunca el lector podrá encontrar en estas páginas la viveza y la frescura literaria que adquieren los ejemplos reseñados en el seno de la obra de Pavón, a pesar de que he intentado no aislar en ningún caso la muestra propia de la poesía popular del contexto en el que el novelista la incluye; de todas formas creo que puede ser un buen indicio para observar la fusión de dos mundos —*popular* y *culto*— y dos géneros literarios —poesía y prosa— enriquecidos por el mutuo contacto.

(1) Francisco G.^a PAVON: *Cercu de Oviedo*, Ed. Destino, Barcelona, 1946.

(2) Entre las numerosas novelas y libros de relatos que tienen como protagonista al jefe de la Guardia Municipal de Tomelloso reseño aquí aquellas que utilizó en este trabajo: *El reinado de Wúiza*, Ed. Destino, Barcelona, 1968; *El rapto de las Sabinas*, Ed. Destino, Barcelona, 1969; *Las hermanas coloradas*, Ed. Destino, Barcelona, 1970 (Premio Nadal 1969); *Nuevas historias de Plinio*, Ed. Destino, Barcelona, 1970; *Voces en Rúidera*, Ed. Destino, Barcelona, 1975 (2). En adelante citaré por estas ediciones.

(3) Francisco G.^a PAVON: *Ya no es ayer*, Ed. Destino, Barcelona, 1976. En adelante citaré por esta edición.

(4) Libros de cuentos que ha reunido en dos volúmenes: *Cuentos completos* (II vol.), Alianza Editorial (L. B.), Madrid, 1981. En adelante citaré por esta edición.

(5) Francisco G.^a PAVON: "Prólogo" a *Cuentos completos* (vol. I), pág. I.

(6) *Ibidem*, pág. I.

(7) *Ibidem*, pág. II.

(8) *Ibidem*, pág. II.

(9) El romance de *La penitencia del rey Rodrigo* es un romance viejo —de carácter juglaresco—, encuadrado dentro del ciclo de "Romances de don Rodrigo y la pérdida de España", de amplísima tradicionalidad, sobre todo en yuxtaposición con el romance de *El enamorado y la muerte* (véase Ramón MENÉNDEZ PIDAL: *Romancero Tradicional* (vol. I), Gredos, Madrid, 1957, págs. 77-86; y Diego CATALAN: "El enamorado y la muerte. De romance trovadoresco a romance novelesco", en *Por campus del Romancero*, Gredos, Madrid, 1970, págs. 13-14). La penitencia de Rodrigo se conoce a partir de 1390 con la *Crónica General de España* de Eugui, penitencia ampliada más tarde en la obra de Corral (1430) —de la que según Michelle Debax (*Romancero*, Ed. Alhambra, Madrid 1982), basándose en Menéndez Pidal, sería resumen el romance—, en el *Arreglo Toledano* (h. 1460) y en el *Sumari de Espanya* (fines del siglo XV). Reproducido en numerosos cancioneros, entre ellos el *Cancionero de Amberes* (mediados del siglo XVI) y *Silva de Romances* (Zaragoza, 1550-1551), y pliegos sueltos. Se conserva en la tradición oral moderna, aunque sin la numerosa variedad de versiones que ofrecen otros textos romancísticos; Luis DIAZ, Joaquín DIAZ y José DELFIN VAL publican una versión recogida recientemente en Valladolid (Valladolid) en "Romances Tradicionales" (vol. II) del *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1939, págs. 140-141.

(10) Estos cuatro versos que recuerda Manuel González, alias "Plinio" —el famoso policía de García Pavón— parodian la parte final del romance citado: "cómo ya por la parte / que todo lo merecía, / por donde fue el principio / de la muy gran desdicha." (Michelle DEBAX: *Op. cit.*, pág. 164. Utiliza el texto del *Cancionero de Amberes*).

(11) Francisco G.^a PAVON: *Las hermanas coloradas*, pág. 81.

(12) Los personajes novelescos de Pavón se encuentran junto al castillo de Rocafriada, en el Campo de Montiel.

(13) "Fontefrida, Fontefrida, / Fontefrida y con amor, / do todas las avecidas / van tomar consolación, / si no es la tortolica, / que está viuda y con dolor. / Por allí fuera a pasar / el traidor del Ruiseñor, / las palabras que le dice / llenas son de traición: / —Si tú quisieses, señora, / yo sería tu servidor. / —Vete de ahí, enemigo, / malo, falso, engañador, / que ni poso en ramo verde / ni en prado que tenga flor; / que si el agua halla clara, / turbia la bebía yo; / que no quiero haber marido / porque hijos no haya, no; / no quiero placer con ellos, / ni menos consolación. / ¡Déjame, triste enemigo, / malo, falso, ruín, traidor, / que no quiero ser tu amiga / ni casar contigo, no!" (R. R. MENÉNDEZ PIDAL: *Flor Nueva de Romances Viejos*, Espasa-Calpe (Col. Austral), Madrid, 1973

(19), pág. 65). Romance de un lirismo enternecedor que funde varios motivos poéticos: la fidelidad de la rítorica viuda, celebrada por los autores de la antigüedad y la Edad Media, el ruiseñor donjuanesco de las canciones amorosas y el símbolo de la fuente fría, tan arraigado en la poesía popular. E. ASENSIO analiza todos estos aspectos en "Fontefrida o encuentro del romance con la canción de mayo", en *Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970 (2), págs. 230-262. De las varias versiones conservadas en cancioneros tan sólo una, la del *Cancionero musical de palacio*, es una versión melódica; como indica Menéndez Pidal, debió pasar de moda entre los cantores de palacio después de haber sido muy aplaudido durante el reinado de los Reyes Católicos y los primeros años de Carlos V.

(14) En el término de Osa de Montiel y sobre el río Guadiana se conservan las ruinas del castillo de Rocafriada —junto al cual se encuentran los personajes del texto de García Pavón transcrito—, al lado de quien brota la fuente llamada Fontefrida, muy cercana de la famosa cueva de Montesinos, escenario del *Romance de Rosafriada*: "En Castilla está un castillo / que se llama Rocafriada; / al castillo llaman Roca / y a la fuente llaman Frida. / Almenas tiene de oro, / paredes de plata fina; / entre almena y almena / está una piedra zafira, / tanto relumbra de noche / como el Sol a medindía. / Dentro estaba una doncella / que llaman Rosafriada; / siete condes la demandan, / tres duques de Lombardias; / a todos los desdénaba, / ¡tanta es su lozanía. / Prendese de Montesinos, / de oídas, que no de vista; / a eso de la medianoche / gritos da Rosafriada. / Oyérala un camarero / que ella por ayo tenía: / ¿Qué es aquesto, mi señora, / qué es esto, Rosafriada? / O tenedes mal de amores, / o estades loca perdida. / Ruégote, mi camarero, / que de mi tengas mancilla; / lleváseme aquestas cartas / a Francia la bien guarnida, / diéselas a Montesinos, / prenda que yo más quería; / que me venga presto a ver, / para la Pascua florida. / Si no quisiera venir, / bien pagaré su venida: / vestiré sus escuderos / de una escarlata broslida; / daréle siete castillos, / los mejores de Castilla, / y si de mí más quisiere, / yo mucho más le daría... / Daréle yo este mi cuerpo, / que más lindo no lo había, / si no es el de una mi hermana, / ¡de mal fuego sea ardidal; / si ella me lleva en lindeza / y yo a ella galanía." (R. MENÉNDEZ PIDAL: *Flor Nueva de Romances Viejos*, op. cit., págs. 92-93.) La primera versión conocida es la del Manuscrito de Londres de Rodríguez del Padrón —reproducida por Menéndez Pelayo en *Antología de poetas líricos castellanos* (vol. IX de la *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*), Santander, 1944, pág. 454—, aunque Menéndez Pidal afirma una mayor antigüedad para el romance, que permanece arraigado entre los judíos de Marruecos mientras en la península, a excepción de Cataluña, se halla prácticamente extinguido en la tradición oral.

(15) Francisco G.^a PAVON: *Voces en Rúidera*, págs. 120-121.

(16) El *Romance de Mariana Pineda*, basado en la trágica muerte de una joven granadina ajusticiada en tiempos de Fernando VII por bordar una bandera liberal, es un romance ampliamente difundido y conocido en casi toda la geografía española; gran parte de esta difusión se debe al haber sido utilizado como canción infantil de corro. Federico García Lorca inicia su *Mariana Pineda* con un coro de niñas entonando el romance: "¡Oh, qué día tan triste en Granada, / que a las piedras hacía llorar / al ver que Marianita se muere / en cadaíso por no declarar! / Marianita sentada en su cuarto / no paraba de considerar: / "Si Pedrosa me viera bordando / la bandera de la libertad." / ¡Oh, qué día tan triste en Granada, / las campanas doblar y doblar!" (Federico GARCÍA LORCA: *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1954). Joaquín DIAZ, DELFIN VAL y DIAZ VIANA publican una versión incompleta, recopilada en Vasdestillas (Valladolid), en el *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid* (vol. IV): "Cancionero musical", op. cit., pág. 231.

(17) Francisco G.^a PAVON: "La Sandía", en *Cuentos Republicanos. Cuentos Completos* (vol. I), pág. 233.

(18) Romance vulgar, de los muchos que existen en los pueblos de España sobre hechos concretos de mayor o menor resonancia entre la población, con escaso acierto expresivo y dramático. Lo cierto es que el suceso que origina el romance no facilita las cosas...

(19) Francisco G.^a PAVON: "La frescachona", en *Cuentos Republicanos. Cuentos completos* (vol. I), págs. 157-158.

(20) La expresión "le hicieron romances y todo" indica muy bien la situación ante la que puede nacer un texto romancístico, sobre todo de origen último. Viene a representar un paralelismo con otro dicho popular: "andar en coplas". El subrayado es mío.

(21) Francisco G.^a PAVON: "El huésped de la habitación número cinco", en *Nuevas historias de Plinio*, pág. 140.

(22) Francisco G.^a PAVON: *El reinado de Witiza*, pág. 172.

(23) Francisco G.^a PAVON: *El reinado de Witiza*, págs. 31-32.

(24) Francisco G.^a PAVON: "Dibujo al aire libre", en *Cuentos republicanos. Cuentos completos* (vol. I), pág. 225.

(25) En estos dos fragmentos aparece el estribillo ("Eres buena moza, sí", / cuando por la calle vas. / Eres buena...") y una de las estrofas ("El carbonero / por las esquinas / va preguntando / carbón...") de una canción popular castellana que yo conozco como *Los cordones*, título tomado de una de sus glosas: "Los cordones / que tú me dabas / no eran de seda / ni eran de lana; / ni eran de lana / ni eran de seda, / todos me dicen / que no te quiera". Como es habitual en este tipo de composiciones puede contar con infinidad de estrofas, entre las cuales se intercala el mencionado estribillo.

(26) Francisco G.^a PAVON: "Dibujo al aire libre", en *Cuentos republicanos. Cuentos completos* (vol. I), pág. 228.

(27) Estas canciones o recitados como preludeo, o acompañando la bebida, son usuales y ciertamente semejantes entre sí. Son muy numerosas las distintas formas que pueden tomar, desde: "Estamos en una taberna. / Y vamos a beber. / —¿El que bebe? / —Se emborracha / —¿El que se emborracha? / —Duermo / —¿El que duerme? / —Sueña / —¿El que sueña? / —No hace nada / —¿El que no hace nada? / —Va al cielo / —Puesto que al cielo vamos / bebamos.", hasta aquello de: "Vosotras, las hermosas. / Vosotras, las más bellas. / No las mujeres, / las botellas."

(28) Francisco G.^a PAVON: "El jamón", en *Cuentos republicanos. Cuentos completos* (vol. I), págs. 155-156.

(29) Ver mi artículo: "Canciones y juegos de taberna en dos pueblos salmanticos: Cerralbo y Lumbrales", en *Revista de Folklore*, n.º 34, Valladolid, 1983, págs. 135-137.

(30) Francisco G.^a PAVON: "De cómo El Quaque mató al hermano Follón y del curioso ardid que tuvo el guardia Plinio para atraparlo", en *Nuevas historias de Plinio*, págs. 20-21.

(31) Francisco G.^a PAVON: "La adhesión a la República en el colegio de don Bartolomé", en *Cuentos republicanos. Cuentos completos* (vol. I), pág. 204.

(32) Luis DIAZ VIANA: "Las canciones populares y nues-

tra historia (Absolutistas y Liberales)", en *Revista de Folklore*, n.º 4, Valladolid, págs. 28-32.

(33) Luis Díaz Viana, en el citado artículo, escribe refiriéndose al "Himno de Riego": "Cuenta la historia que el general Rafael de Riego se "pronunció" —según un término que se haría tristemente célebre por lo repetido— en Cabeza de San Juan para proclamar de nuevo la Constitución de 1812 que el nefasto Fernando VII había abolido, llevado de su mentalidad entre autocrática y cobarde. El himno que lleva su nombre, fue creado, según algunas opiniones, por un oficial de las tropas sublevadas llamado Miranda y, en un principio, se interpretaba sólo musicalmente, sin texto, hasta que Evaristo S. Miguel le puso una letra que haría fortuna. (...) José María de Reart creó una nueva música para el "Himno de Riego" y ésta es la que prevalecería, quedando la originaria prácticamente olvidada. V. Blasco Ibáñez en la *Historia de la Revolución Española* ofrece una versión de nuestro himno muy semejante a la que antes he comentado, pero en cuanto a la melodía atribuye ésta a Salvador Gomis, quizá simple arreglista.

El pueblo no debía encontrarse muy a gusto cantando un texto tan retórico como el de Evaristo San Miguel y en la época de la exaltación republicana nacieron nuevas letras menos artificiosas y mucho más intencionadas" (Luis DIAZ VIANA: *Op. cit.*, pág. 29). A esta segunda fase, que comenta Díaz Viana, corresponde el fragmento del "Himno de Riego" que comentamos.

(34) Francisco G.^a PAVON: "Aquí para subrayar la utilidad y regocijo del carrillo de doña Nati, se describe la memorable excursión que hicimos al "Atajadero", el mismísimo día de la República", en *Los liberales. Cuentos completos* (vol. II), págs. 57-58.

(35) Ver Manuel BARRIOS: *Rimas de la oposición popular*, Plaza-Janés (Col. Rotativa), Barcelona, 1979.

(36) Sería interesantísimo —ya que escapa ahora a mis propósitos— realizar un estudio completo de los muchos elementos de la cultura popular que aparecen en la obra de Francisco García Pavón; artesanía, gastronomía, técnicas y elementos de labranza... podrían ser analizados partiendo de su presencia en las novelas y cuentos de Pavón.

(37) Francisco G.^a PAVON: "Paulina y Gumersindo", en *Cuentos republicanos. Cuentos completos* (vol. I), pág. 190.

(38) *Ibidem*, pág. 190.

(39) Francisco G.^a PAVON: *El rapto de las Sabinas*, págs. 158-159.

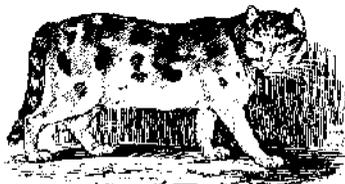
(40) Francisco G.^a PAVON: *El reinado de Witiza*, págs. 164-165.

(41) Francisco G.^a PAVON: *Voces en Ruidera*, pág. 39.

(42) Francisco G.^a PAVON: *El rapto de las Sabinas*, pág. 26.

(43) Francisco G.^a PAVON: "De la descampanación de la Parroquia, de la quema de los santos, de la grotesca procesión de los incendiarios y catilinaria final de doña Nati", en *Los liberales. Cuentos completos* (vol. II), págs. 144-145.

(44) Francisco G.^a PAVON: *Ya no es ayer*, págs. 194-195.



En su breve, pero incisiva obra titulada *Estructura Social de Cataluña*, Salvador Giner (1) anota que el pueblo catalán, en ausencia de estado oficial, ha manifestado su identidad común a través de lo que el autor denomina «actos simbólicos de afirmación étnico-cultural». Entre estos actos simbólicos, Giner cita específicamente la sardana que define con expresividad como «la danza nacional, en la cual ricos y pobres, viejos y jóvenes, hombres y mujeres, participan en un corro cerrado...» (2). Esta definición, que el autor presenta con toda naturalidad y espontaneidad, es en realidad extraordinariamente penetrante. En unas pocas palabras, resume tres observaciones importantes: primero, que la sardana es la danza nacional; segundo, que todos sin distinción participan en ella; y finalmente, que la danza consiste en un corro cerrado. Para cualquiera que conozca la sardana, cada uno de estos componentes de la definición expresa un mundo de significación.

Mi propósito en este artículo (3) es comentar sucesivamente estos componentes como método de exploración del significado de la sardana para el pueblo catalán. La sardana no es ninguna pintoresca supervivencia folklórica. Incluso hoy en día, se baila pública y frecuentemente en las poblaciones y pueblos de toda Cataluña, así como donde quiera que se congreguen catalanes (incluso en California, como

he podido comprobar). Tal como lo ilustra el famoso monumento de hormigón a la sardana que domina Barcelona desde la colina de Montjuich, es probablemente el único símbolo catalán tan destacado. Sirve para representar la identidad étnica catalana y para comunicar un peculiar reflejo de sí mismos a los catalanes y no-catalanes. En gran parte, la danza refleja ideales culturales. Sin lugar a dudas, también actúa para propagarlos. Aplicando los términos del antropólogo Clifford Geertz (4), podríamos decir que la danza sirve a la vez de modelo de y modelo para la sociedad y los valores catalanes.

Antes de desarrollar estas afirmaciones, es preciso hacer una breve descripción de la sardana. Aquí me remito a Esteve Fàbregas i Barri que ha dado la definición más completa de la danza que yo conozca:

La sardana es la danza nacional de Cataluña... Un conjunto de once instrumentos, casi todos de viento, denominado «cobla», interpreta sardanas de gran calidad... Es una danza clásica y matemática. Los sardanistas se agrupan libremente en «rotllanes», es decir, formando anillo cogidos de las manos. Los danzantes han de contar los compases de la música y traducirlos a pasos, de manera que, repartidos estos últimos, girando ora a la derecha, ora a la izquierda, la danza se desarrolle y acabe exactamente de acuerdo con las normas tradicionales que la rigen (5).

Además de esta definición, Fàbregas i Barri, al igual que Salvador Giner, subraya el carácter igualitario de la danza así como otros valores que comentaremos, brevemente, más adelante.

Pero volvamos primero a los tres elementos básicos de la propia definición de Giner. Al principio, como recordarán, Giner cree que la sardana es «la danza nacional» de Cataluña. Desde mi punto de vista, esta afirmación es correcta. Si entendemos por nación el pueblo que comparte una historia común, un territorio, una religión y una lengua común —en una palabra, una identidad étnica— no hay cierta-



mente otra nación que la catalana que pueda identificarse con la sardana. Intenten, simplemente imaginar una fiesta gallega, castellana o vasca en la que la música de sardana y la danza formasen parte íntegra de los actos. Lo absurdo de esta imagen en sí prueba la opinión de Giner.

Pero no sólo debemos plantear la pregunta de saber si la sardana puede identificarse con otros grupos, sino también hasta qué punto puede representar al pueblo catalán en su totalidad. Esta es una cuestión mucho más delicada. ¿Qué decir de los cantantes de ópera como Montserrat Caballé o Josep Carreras o, en el extremo opuesto del espectro musical, los jóvenes que bailan sobre música disco en un pub de Figueras? ¿Puede decirse que les representa la sardana a ellos o a muchísimos otros que se llaman catalanes, pero que probablemente nunca han aprendido a bailar la sardana en su vida?

La respuesta es sí, tanto por lo que la sardana no es como por lo que es. Por ejemplo, la sardana no puede entrar en la clasificación de folklore. Sin duda, mucha gente, tanto catalanes como no-catalanes, la consideran como una danza folklórica. Pero las danzas folklóricas propiamente dichas se aprenden y se transmiten de modo informal, no a través de clases organizadas, no gratuitas, patrocinadas por docenas de asociaciones de voluntarios, como ocurre con la sardana. Asimismo las danzas folklóricas experimentan un proceso de evolución indudable, aunque a menudo imperceptible, de una forma a otra, normalmente en respuesta a los cambios sociales que se producen. En cambio, la sardana ha quedado fosilizada desde hace casi un siglo en diversas variantes de una secuencia invariable, idealmente perfecta de movimientos. Ciertamente este tipo de estandarización no es característico de ningún tipo de folklore, ni siquiera de la danza (6).

Tampoco puede calificarse la sardana de cultura popular. A diferencia del folklore, la cultura popular empieza generalmente con algún creador fácilmente identificable: un compositor de canciones, un director de cine o quien sea. Es cierto que la sardana tal y como la conocemos actualmente adquirió su forma principalmente a través de los esfuerzos creativos de un músico destacado. «Pep» Ventura (7). Del mismo modo, la música de las sardanas fue obra durante mucho tiempo de compositores perfectamente conocidos que habían recibido una formación académica. Pero las raíces históricas de esta música y de la propia danza son indudablemente anónimas hasta un

punto que no es característico de la mayor parte de la cultura popular. Asimismo la cultura popular suele tener sólo una existencia efímera y desaparece con las circunstancias socio-económicas o políticas específicas que dieron lugar a su aparición. Al contrario, la sardana ha permanecido durante más de un siglo en una forma esencialmente inalterada, trascendiendo los cambios radicales ocurridos en el ámbito material y político.

De hecho, es esta cualidad duradera, previsible de la danza lo que la distingue también de la cultura «superior» y elitista. Normalmente la cultura «superior» está tan elaborada que sólo una ínfima proporción de la población puede crearla, interpretarla y ejecutarla. No ocurre así con la sardana que, en su forma actual, puede ser aprendida por casi cualquier persona que se lo proponga, si bien la composición y ejecución de la música requieren ciertamente una formación de tipo académico. Recuerden que las sardanas son interpretadas por una cobla de once músicos o banda de sardana que en muchos aspectos funciona como una pequeña orquesta.

Así pues, la sardana comparte rasgos del folklore, de la cultura popular y de la cultura «superior» o de élite, sin entrar exactamente en ninguna de estas categorías. En realidad, la sardana corresponde a otro campo, el que los historiadores Eric Hobsbawm y Terence Ranger han denominado recientemente «tradicción inventada». Según estos historiadores, una tradición inventada es «un conjunto de prácticas, normalmente regidas por una regla abierta o tácitamente aceptadas y de tipo ritual o simbólico... que implica automáticamente la continuidad con el pasado» (8). Hobsbawm y Ranger piensan que la necesidad de tradiciones que tiene la sociedad es lo que provoca su invención en las épocas de rápidas mutaciones socio-económicas o políticas. De ahí que las tradiciones inventadas hayan sido particularmente características de la Revolución Industrial (9).

Este modelo corresponde exactamente al caso de la sardana. Hasta mediados del siglo XIX, existía en formas altamente localizadas en el Alt y Baix Empordà, la Selva, el Gironès y otras comarcas una variante simple de la sardana, asociada a las fiestas religiosas. A partir de 1850, la danza se hizo popular en Barcelona. De allí se difundió en una versión estandarizada con la cobla de once músicos por todas las ciudades y los pueblos de Cataluña donde acabó secularizándose (10). En realidad, en algunos casos adoptaba el carácter

de una religión secular, evidente incluso ahora. Son muchos los catalanes que nunca supieron bailar la danza y menos aún la interpretaron realmente. Pero a lo largo de un siglo, la danza de Cataluña, igual que su lengua, fue elevándose a un rango simbólico particular. Representa algo que todos poseen, una herencia común de un pasado mítico mal definido (11). Como la lengua, ha florecido o ha sido sofocada según las circunstancias políticas. En muchos aspectos, el destino de la sardana ha reflejado al del pueblo catalán. Por eso puede llamarse legítimamente la danza nacional catalana o, como dice Francesc Roura, el «verdadero himno de la región» (1949: 58) (12).

Es lógico suponer que, para que un pueblo considere una danza como suya propia, es preciso que ésta encarne principios entrañables. Esto nos lleva al segundo elemento de la definición de Salvador Giner, es decir, la danza «en la cual ricos y pobres, viejos y jóvenes, hombres y mujeres, participan». Aquí Giner, al igual que otros muchos observadores catalanes, insiste en el carácter igualitario de la danza. En 1929, por ejemplo, Josep Miracle declaró que la sardana era «la democracia viva..., la realització d'aquell programa que ha trasbalsat l'univers amb la trilogia setcentista: Llibertat, Igualtat, Fraternalitat... el marc de la Sardana no es format per una fracció sino per una totalitat: el poble. El poble amb tots els estaments, amb totes les diferències, amb tots les manifestacions. La Sardana a Catalunya es de tots, com es de tots el sol que ens ilumina cada dia...» (13). Más tarde, Oriol Martorell y Manuel Valls declararon que la sardana «es quasi un ritu; la sardana no s'ha de contemplar, s'ha de ballar, i s'ha de ballar en una anella formada espontaniament, unini sense distinció d'edats ni de classes, balladors i balladores» (14). En resumen, los especialistas catalanes describen la sardana como un gran elemento nivelador de la humanidad que borra todas las distinciones.

Es esta característica la principal explicación del sentimiento predominante de que la sardana fomenta la «harmonía», simbólica del germanor, es decir, de la fraternidad. De ahí un folleto distribuido en Solsona en mayo de 1983 con motivo de un aplec, es decir, un festival de sardanas, que declaraba que «Ballar sardanes hauria d'esser un sacrament de germanor». También un folleto de instrucciones distribuido en Vic por el Departament de Cultura de la Generalitat en 1982 definía un aplec como «Tot un conjunt de persones arribades de diferents contrades, que es reuneixen per

tal de dansar i escoltar les sardanes; tot plegat dona alhora un caire de festa i germanor». En agosto de 1983, durante una de las acostumbradas balladas dominicales en la Plaça Sant Jaume donde se encuentra la sede de la Generalitat en Barcelona, pregunté el significado del grito «Visca!» (¡Viva!) lanzado por los danzantes en el compás final de la última sardana de una ballada. Una mujer de unos cincuenta años me contestó espontáneamente, sin reflexionar: «Visca el poble nostre, Catalunya, la sardana, el germanor; tot plegat!», es decir, «Viva nuestro pueblo, Catalunya, la sardana, la fraternidad, todos juntos!». Sin duda, es con el fin de disipar el inevitable sentimiento de rivalidad existente en las competiciones de sardanas que estos actos tradicionalmente finalizan con la famosa Sardana de Germanor. Durante dicha pieza, todos los participantes forman un gran corro y bailan como un grupo único, como para borrar de esta forma las diferencias de talento y destreza que pudiesen existir entre ellos.

Esto nos lleva finalmente al componente último de la definición de Salvador Giner, el corro cerrado, conocido con el nombre de rotllana o rodona. Si, como hemos dicho, la sardana representa la democracia, la fraternidad y la anulación de las distinciones, también simboliza paradójicamente una especie de insularismo hermético y exclusivista. Una vez que empieza la danza, cada círculo se transforma en anillo homogéneo, idealmente compuesto por hombres y mujeres alternados, sin diferenciación de papel perceptible. Siempre existe un director, es decir, el hombre o la mujer que se encarga del complejo recuento de compases en el que se basa el cambio de pasos. Pero este director comunica sus instrucciones con un movimiento de los ojos o de la cabeza tan imperceptible que apenas si puede distinguirse de los demás sardanistas, los cuales en todo caso tienen que seguir la música por sí mis-



mos. Cada grupo se esfuerza por lograr la unisonancia perfecta. Las manos deben alzarse a cierta altura, los pies deben extenderse a una distancia precisa, calculando todos los sardanistas el último compás como si fuesen guiados por un reloj único. Cada sardanista juzga la actuación tanto por la uniformidad del círculo como por su observancia personal de las numerosas reglas complejas por las que pueden medirse las cualidades de un bailaror. Dicho de otra forma, el círculo impone una interdependencia mutua a los sardanistas. No hay motivo, y escasa libertad, para exhibiciones de expresividad o virtuosidad individual como ocurre por ejemplo con tanta frecuencia en el baile flamenco. La necesidad de uniformidad del movimiento significa que cada corro está centrado sobre sí mismo, prácticamente inconsciente de todo lo que no sea la música. Bailar juntos en círculo implica también la confianza mutua, la seguridad de que la actuación de cada uno redundará en beneficio del placer de todos. La interdependencia y la confianza mutua que caracterizan cada círculo acaso hallan su representación más concreta en el montón de abrigos, carteras y otros objetos personales que los sardanistas depositan en el centro del corro. Al formar los bailarores un corro cerrado, homogéneo alrededor de estas posesiones, sólo ellos tienen acceso a las mismas.

Por lo tanto, los sardanistas de cualquier círculo forman casi una pequeña sociedad temporal propia. La admisión es teóricamente abierta a todos. Pero existen reglas que deben cumplirse estrictamente. Un poeta catalán captó esta situación, con precisión y concisión a la vez, en una de las innumerables odas que se han compuesto en honor a la sardana:

*Dansa numerada, le teva mesura
és franca penyora de cordialitat;
ens aculls a tots, però restes pura
perquè saps els límits de la llibertat* (15)

El único criterio importante para ser admitido en la pequeña sociedad representada por el círculo es pues el saber, la destreza, conocimiento de los pasos. Los sardanistas presumen de lo difícil que es su danza, cuánto cuesta aprenderla y cuán necesaria es en la práctica para conservarse en forma. Y sin embargo, nadie pretendería que no todos son capaces de aprender a bailar la sardana. En teoría, todos están capacitados para bailar la sardana; el ser admitido en el corro cerrado es simplemente una cuestión de aprendizaje de las reglas y observancia de las mismas.

A este respecto, bailar la sardana no es fundamentalmente distinto de hablar catalán. De hecho, uno de mis informantes, un miembro de la Agrupació Cultural Folklorista de Barcelona, proclamaba de paso, pero profundamente convencido de ello, que «la sardana es com una llengua». Igual que puede bailar la sardana cualquiera que se lo proponga, del mismo modo todos son capaces de aprender y hablar el catalán. Ser catalán realmente requiere poco más que identificarse con la cultura catalana y adoptar su sistema simbólico como propio. Como lo afirmaba Kathryn Woolard (16), la marca étnica catalana más destacada es con mucho la lengua. No obstante, la sardana posee un importante significado general para amplios sectores de la población catalana, incluso para los inmigrantes de origen andaluz u otro, que junto con sus hijos se han valido tanto de la lengua como de la danza para afirmar su nueva identidad.

Además, la sardana tiene una historia no muy distinta de la de la lengua catalana. A principios del siglo XIX, se difundieron por Cataluña variantes locales de lo que se ha venido en llamar sardana. Ni la danza ni la música asociada a la misma se estandarizaron hasta 1850 —un logro, como mencioné anteriormente, que suele atribuirse al inmigrante andaluz Pep Ventura el cual, junto con el gran músico catalán Josep Anselm Clavé, inventó prácticamente la sardana como símbolo nacional catalán—. A diferencia de la sardana, la lengua catalana predominaba por toda Cataluña a principios del siglo XIX. Sin embargo, se encontraba en una situación comparable a la de la danza en tanto que no había intervenido ningún proceso de estandarización. Los múltiples dialectos sólo se unificaron en una sola lengua codificada después de que el famoso lingüista Pompeu Fabra publicara a partir de 1881 su serie de gramáticas que tanto influyeron en la evolución del catalán. La difusión de la lengua y de la danza catalanas estandarizadas en la segunda mitad del siglo XIX formaron parte del mismo movimiento romántico que se extendió por todo el mundo catalán de la época, en plena urbanización e industrialización. Ambas pasaron a ser unos pilares culturales importantes, símbolos de la continuidad y de los valores perpetuos frente a las mutaciones sociales tan radicales. La sardana representó y sigue representando un valor catalán por encima de todos: la identidad étnica como un estatuto que ha sido alcanzado más que atribuido. Para entrar en el círculo cerrado de la danza, igual que para hacerse catalán, uno sólo tiene que aprender las reglas y seguir-

las. Ni la herencia genética, ni el lugar de residencia capacitan a una persona, por lo menos desde el punto de vista cultural, para entrar en estos campos distintos, aunque interconectados. Gracias a ella, los catalanes esperan asimilar a sus inmigrantes y de hecho, la asimilación de un gran número de éstos se produce efectivamente. Una función latente de la sardana es, en realidad, proporcionar a los inmigrantes y a sus hijos un medio simbólico de demostrar su nueva identidad étnica. Ante todo, la sardana pone de relieve y reconcilia dos tendencias catalanas aparentemente contradictorias: la democracia profundamente arraigada y la exclusividad de grupo. Es la materialización del carácter nacional en forma de danza.

(1) Salvador GINER: *The Social Structure of Catalonia*, Sheffield, England, 1980, pág. 10.

(2) *Ibid.*

(3) La información a partir de la cual se redactó este artículo fue recogida en 1980-81 y durante el verano de 1983. Deseo expresar mi agradecimiento a los bibliotecarios del Institut Municipal d'Història de la Ciutat y de la Biblioteca de Catalunya, ambos situados en Barcelona, por su amable y generosa ayuda. Asimismo deseo dar las gracias al Comité Conjunto Hispano-Norteamericano por una bolsa de viaje que se me concedió en 1983 y que me permitió asistir a unos *aplec* y realizar estudios "in situ" sobre la sardana. Algunos responsables del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, en particular Pere Balà y Antoni Sabat, me ofrecieron un apoyo y un estímulo inapreciables para la realización de este proyecto.

(4) Clifford GEERTZ: "Deep play: notes on the Balinese cockfight", in *The Interpretation of Cultures*, New York, 1933, págs. 412-453.

(5) Esteve FABREGAS I BARRI: "La Sardana, Dansa Catalana", *Missatge de Pau i de Germanor*. Lloret de Mar (Girona), 1979, pág. 7.

(6) Para varias de las definiciones del folklore, véase Luis DIAZ VIANA: "El estudio del folklore en España", Actos del II Congreso Iberoamericano de Antropología, Las Palmas de Gran Canaria, 1983; Alan DUNDES: *The Study of Folklore*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1965; Alan DUNDES y Carl PAGTER: *Urban Folklore from the Paperwork Empire*, Austin, Texas, 1975.

(7) Se considera generalmente a Josep ("Pep") Ventura como el creador y promotor de la llamada *sardana llarga*, que introdujo complejidades y variaciones en la danza mucho más allá de las que existía en la *sardana curta* anterior. La cuestión de saber si el maestro Ventura merece realmente su reputación popular de "padre de la sardana" aún no se ha resuelto de forma definitiva. La bibliografía relativa a este tema es amplia. Para empezar, véase Aureli CAPMANY: *La Sardana a Cata-*

lunya, Barcelona, 1953; Josep MAINER y Jaume VILALTA: *La Sardana*, vol. I: *El Fet Històric*, Barcelona, 1970; Francesc SALVAT: *Pep Ventura*, Barcelona, 1927.

(8) Eric HOBSBAWM and Terence RANGER, eds.: *The Invention of Tradition*, Cambridge, England, 1983, pág. 1.

(9) *Ibid.*, págs. 4-5.

(10) Para ser más preciso, dos versiones estandarizadas aparecieron durante el período de formación en la segunda mitad del siglo XIX: la *selvatana* y la *empordanesa*. Para más detalles sobre el proceso de difusión, véase CAPMANY, *op. cit.*, págs. 136-147, y MAINER y VILALTA, *op. cit.*, págs. 24-62.

(11) La mayoría de los historiadores catalanes de la *sardana* intentan encontrar su origen en las danzas del antiguo mundo mediterráneo, particularmente de Grecia. Véase por ejemplo Nolasco REBULLI: *Als Orígens de la Sardana*, Barcelona, 1976. Sin ahondar demasiado en el tema, deseo simplemente decir que, en mi opinión, estos intentos de reconstrucción histórica son fútiles. La danza en corro es tan difundida, y la forma circular tan universal que sería sorprendente que no se hubiesen inventado danzas en corro independientemente en muchos lugares y en numerosas épocas. En la actualidad, no disponemos de pruebas documentales ininterrumpidas que permitan remontar la sardana a la Grecia antigua. Por tanto, estas especulaciones deberían cesar probablemente.

(12) Francesc ROURA I ALCINA: "Contribució a la història de la sardana", en Biblioteca Guia del Sardanista, *Al Vole de la Sardana*, vol. IV, Barcelona, 1949, pág. 58.

(13) Citado en CAPMANY, *op. cit.*, pág. 180.

(14) Citado en Josep Maria MAS I SOLENCH: *Diccionari Breu de la Sardana*, Santa Coloma de Farners, 1981, pág. 12.

(15) Josep Maria LOPEZ PICO, citado en MAS I SOLENCH, *op. cit.*, pág. 12.

(16) Kathryn Ann WOOLARD: *The Politics of Language and Ethnicity in Barcelona, Spain*. Tesis de doctorado no publicada, Universidad de California, Berkeley.



Una cala en el vocabulario hondo de Tierra de Campos: Paredes de Nava

Angeles Helguera Castro y Paz Nágera Salas

«A la auténtica España habrá
que buscarla en «la sutil trama
de la vida cotidiana», en
la lengua o las costumbres del
pueblo.»

AZORIN

INTRODUCCION

No escapan a la percepción de cualquiera los esfuerzos de estos últimos años en la búsqueda de las raíces de los pueblos de España. Aunque pudiera calificarse de moda, habrá que estar presente en este movimiento desde todas las comarcas de nuestra Castilla, contribuyendo al esfuerzo de cuantos estudiosos se afanan en conocer la ontogenia de nuestro idioma. Por ello, deseáramos grabar profundamente en el ánimo colectivo estas palabras, hoy todavía vivas, para que los vientos de la dejadez no sepulten quizás imprescindibles eslabones para la construcción de la filogenia de la lengua que hablan 300 millones de seres.

No hubiera sido posible nuestro modesto trabajo, sin las innumerables tardes de charla en el campo y en el pueblo, en nuestros largos inviernos con tantos paisanos, los queridos hombres y mujeres de Paredes de Nava. De ellos es el mérito, ellos han conservado la llama en la lámpara del tiempo. De los pellejeros, que en su léxico nos reviven el antiguo oficio de curtidor. Del labrador, al que el tractor no le hace olvidar que ha de esperar que la helada le desmorone los tabones y preparen el tempero. Del ganadero, que en sus voces ha cuidado conservar modos de decir en sus cabañas tan antiguos como la Mesta.

Aunque nuestra recopilación se circunscribe a Paredes y sus pueblos vecinos, es tan copiosa la lista de palabras, muchas de las cuales no figuran en los diccionarios que reseñamos en la bibliografía o figuran con un significado diferente, que no nos cabe en el espacio que tan amablemente nos ha concedido la *Revista de Folklore*, y no obstante haber seleccionado algunas de las más interesantes sólo hemos llegado a la letra «E». Al agradecer la oportunidad esperamos otras, que nos permitan llegar hasta la «Z».

ABREVIATURAS UTILIZADAS

| | |
|-------------|--|
| adj. | adjetivo |
| adv. | adverbio |
| f. | sustantivo femenino |
| intr. | verbo intransitivo |
| gr. | griego |
| lat. | latín |
| loc. | locución |
| m. | sustantivo masculino |
| p. p. | participio pasivo |
| pronom. ... | verbo pronominal |
| tr. | verbo transitivo |
| D. R. A. E. | Diccionario de la Real Academia Española |



ajopío. f. Planta lilácea silvestre con olor a ajos y comestible.

Puede ser una palabra formada por composición propia endocéntrica al yuxtaponerse dos sustantivos: *ajo*+*apio*. Quizá una contracción de las vocales haya dado el resultado actual. Ambas palabras son de origen latino: *ALIUM* y *APIUM* respectivamente. Popularmente, al recogerla en el campo, se guarda silencio, pues existe una superstición de que la planta no es de buena calidad si se coge hablando.

amargacenas. m. Nombre que se da al viento

cierzo que se presenta en las noches de verano.

Composición impropia endocéntrica por yuxtaposición de un adjetivo y un sustantivo: *amarga+cenas*.

Puede considerarse como una expresión popular creada para denominar al viento septentrional, fresco que aparece en las noches de verano cuando la gente solía estar cenando a la intemperie en Castilla.

«Cenaremos fuera si no viene el *amargacenas*».

amecal. m. Molde de madera para hacer adobes. 2. También es utilizado como adj. 'tozudo, bruto'. Muy frecuente en Paredes de Nava. «Eres más bruto que un amecal».

Según Corominas, Cespadosa recoge *mencal* 'molde para hacer adobes'. En Cuenca *mencal* empleado como insulto.

La palabra *metical*, de donde procede *amecal* es de origen árabe *mitqal* 'pesa para pesar', 'cierta moneda de oro', de la raíz *táqal* 'pesar, ser pesado'.

En las primeras documentaciones aparece *metcal*, 915, y *mencal* en 1216.

En el mismo diccionario se considera *mencal* como la forma más corriente en castellano y también *metcal*, *mizcal*.

El significado principal de la palabra quedó anticuado ya desde fines de la Edad Media.

ánchico. Voz para llamar a los conejos.

Quizá pueda tener cierta relación con la palabra vasca *antzi* 'suspiro, gemido' y el sufijo localizador *-ko*. «Anchico, áchico».

apubar. tr. Sacar punta a un objeto.

Esta palabra podría tener relación con *púa*, teniendo en cuenta que Corominas ha recogido el salmantino *puba* 'púa', 'sarmiento, rama', con una *b* epentética. A partir de *púa* se habría creado el verbo derivado *apubar*. *Púa* es vocablo de origen incierto.

arrondriar. intr. Trabajar más de lo normal.

Probablemente es un verbo compuesto de *a+rondar*, con diptongo analógico.

Rondar es derivado del árabe *rábat* 'rebato' y significa 'dedicarse con celo a un asunto'. *Arrondriar* puede ser una forma anticuada, ya que en la Edad Media era muy frecuente añadir prefijos, muchos de los cuales más tarde se perdieron.

Se dice: «Tu padre *arrondria* mucho».

«Me *arrondria* la labor».

atacán. adj. Persona tacaña.

Puede tratarse de un compuesto de *a+ta-cán*. El prefijo *a-* ha podido añadirse por analogía a otras palabras o bien para reforzar la intensidad de la expresión. En el habla popular española la *a-* protética se usa con mucha frecuencia.

Tacán es una forma derivada quizás del hebreo *taqanáh*, según indica Corominas.

«No suelta una perra. Es un *atacán*».



betán. adj. Bobalicón, torpe. Con valor despectivo frecuentemente.

En germánico hay una palabra, *bítan* 'morder' y en italiano *betón* 'hormigón' con las que creemos no parece tener relación. Sin embargo nos inclinamos por considerarla como una variante de *patán*, nombre masculino familiar 'aldeano, rústico' y figuradamente 'hombre zafio y tosco'.

Se trataría de una sonorización de la consonante bilabial inicial *p-* y un cambio o disimilación de *la-e-*.

«No hagas caso de lo que te dice Juan que es un *betán*».

Podría relacionarse con las palabras francesas *beta* 'bruto, animal' y *betail* 'ganado'.

betoldino. adj. Persona muy retraída.

Quizá podría estar relacionada con *betán*: *betol+d+ino*.

«Este chiguito es un *betoldino*».

boilas. f. Se usa principalmente en plural. Mentiras.

En el D. R. A. E. en la acepción II aparece como figurada y familiar de la palabra *bola* 'mentira, embuste'. En lo que también coincide Moliner considerando este significado como informal.

Se ha podido producir una diptongación de la vocal *o* > *oi*.

Hay una expresión muy corriente que dice el interlocutor cuando se da cuenta que le están mintiendo y quiere cortar la conversación: «Boilas, tío pigazo, que van bajas» (1).



cagazadillo. adj. Adormilado, sin fuerza.

Es un derivado también de *cagar*, con matiz afectivo frecuentemente y formado con un infijo y un sufijo diminutivo: *cag*+*azad*+*illo*.

«¡Pobre niño, está *cagazadillo*!».

caguín. adj. Persona anodina que no sirve para mucho.

Es asimismo una palabra de la misma familia que la anterior, formada con un sufijo diminutivo y quizá bajo el modelo de *cagachín*.

«Es un *caguín*».

canibú. m. Denominación despectiva del río Retortillo que pasa por Paredes de Nava y no suele traer agua. 2. Cauce por donde pasa dicho río. 3. Un albañal sin cubrir.

Podría ser una variante de *canijo*. Corominas recoge en asturiano una forma muy similar: *encaniau*, que significa 'entumecido, raquítico'.

Canijo quiere decir 'débil y enfermizo'; probablemente del lat. CANICULA 'perrita'.

Cuando se estaban llevando a cabo las obras del río Retortillo surgió en Paredes de Nava este cantar:

«Con esto del *canibú*,
ya nadie quiere ir a arar
y aunque sean amos,
quieren ganar un jornal.»

cara y bobo. adj. Utilizado frecuentemente como insulto.

También se usa *caribobo*.

Puede considerarse como una composición propia endocéntrica por coordinación de un sustantivo y un adjetivo. Se ha podido formar tomando como modelo *cara dura* o

caradura. Moliner dice que esta expresión no es propia del lenguaje esmerado.

Dicen: «Eres un *cara y bobo*».

cariterio. m. Aspecto que presenta una persona, el día, el campo. «Este año el campo tiene buen *cariterio*».

Se trata de un derivado de *cara*, formado con un infijo *-il*, que también podría interpretarse como sufijo diminutivo y el sufijo *-erio*; muy frecuente en la formación de derivados: *car*+*it*+*erio*.

«El enfermo no tenía buen *cariterio*. Parece que pronto las va a pinar».

cinchaos. m. Utilizado principalmente en plural. Grupo de cigarros sujetos con una cinta de papel.

Puede ser un participio sustantivado de *cinchar*, verbo derivado de *cincha* 'faja de cáñamo, lana, cerda, cuero o esparto, con que se asegura la silla o albarda sobre la cabalgadura, ciñéndola ya por detrás de los codillos o ya por debajo de la barriga y apretándola con una o más hebillas'.

Se ha podido aplicar este nombre por estar los cigarros sujetos o amarrados con una cinta.

La *-de-* intervocálica se pierde en la pronunciación rústica.

Cincha procede del lat. CINGULA.

«Voy al estanco por un *cinchao*».

corruto. m. Noticia ya divulgada.

Podemos suponer un cruce entre *corrído* y *corrupto*, participios de *correr* y *corromper* respectivamente.

«Eso que me cuentas está *corruto*».

cortatijeras. m. Cortapicos, tijereta. Insecto ortóptero en cuyo abdomen aparecen dos piezas que recuerdan a unos alicates.

Puede ser un nombre formado por composición propia exocéntrica en subordinación de un verbo y un sustantivo: *corta*+*tijeras* por la semejanza que tienen las dos piezas de este insecto situadas en el abdomen con unas tijeras; 'corta como unas tijeras'.

«Al pinar la piedra salieron muchos *cortatijeras*».

coscorito. m. Extremo de pan candéal. 2. Persona torpe. Se utiliza con matiz despectivo. Sería un diminutivo: *coscor*+*ito*. Variante

de la palabra *coscurro* que aparece en el D. R. A. E. y en Moliner.

Según Corominas, en vasco *kosko*, *kasko*, *koskor* 'corteza de pan'. En este mismo diccionario se recoge también *kuzkur* 'troncho de col', *couscourro* 'piña de abeto', *coscarana* 'torta muy delgada y seca que cruje al mascarse', etc., nombres que, como podemos observar, tienen acepciones muy semejantes.

El radical onomatopéyico (de golpe dado a un objeto duro) sería CUESCO, el familiar *cosque*, es el que emplea Azkue en su diccionario al definir *kaskarreko* y varias palabras que designan objetos duros y endurecidos.

«Dejaron el pan sin *coscorito*». «¡Qué *coscorito* estás hecho, todo lo has estrozaó!».

coscorón. adj. Persona poco razonable. Se utiliza como insulto.

Puede ser un cruce entre *coscón* y *coscorón*. *Coscón*, aragonesismo 'hombre entrado en días, viejo marrullero', derivado del cascar del lat. vulgar QUASSICARE del lat. QUASSARE 'sacudir', 'blandir', 'golpear', 'quebrantar'.

En el D. R. A. E. aparece *coscón* como adj. familiar 'socarrón, hábil para lograr lo que le acomoda o evitar lo que le disgusta'.

Coscorrón 'golpe en la cabeza, que no saca sangre y duele', del radical KOSK, onomatopeya del golpe dado a un objeto duro.

«¡Anda, *coscorón*, que no se puede hablar contigo!».

costrollo. m. Escuerzo, sapo. Se utiliza en sentido figurado para insultar.

En el D. R. A. E. sólo aparece la palabra *costro* como forma burgalesa.

Podría ser un derivado despectivo de la misma raíz que *costra* del lat. CRUSTA.

«Está como un *costrollo* de gordo».

cuartocarro. m. Cobertizo junto a los portones de la casa donde se guardan los carros y aperos de labranza. Portalón.

Es un nombre formado por composición propia de dos sustantivos en subordinación: *cuarto*+*carro* ('cuarto para carros'). Cuarto está tomado como sustantivo y con el significado de 'parte o pieza de una casa'. «Dejó los aperos en el *cuartocarro*».

cuquete. m. Jornalero del campo.

Podría ser un derivado diminutivo de *cuquear* 'azuzar', procedente a su vez de *cuco*, voz expresiva u onomatopéyica.

cutrala. f. Convenio o arreglo entre cuatro familias para tener siempre carne fresca, turnándose en la matanza de un animal.

Tanto en el D. R. A. E. como en Moliner aparece *cutral* (del lat. CULTER, TRI, adj.) 'dícese del buey cansado y viejo, y de la vaca que ha dejado de parir, que se destinan ordinariamente a la carnicería'.

Sería un derivado: *cutral*+*a*.

«Hemos hecho la *cutrala* con los vecinos».

conterón. adj. Hombre chismoso.

Puede tratarse de un derivado de *contar* 'referir un suceso' con sufixo de matiz despectivo: *cont*+*e*+*rón*.

«Eres un *conterón*, no se te puede decir nada».

chupitel. m. Carámbano de hielo, que se forma en los días de mucha helada y cuelga en los tejados.

Puede interpretarse como una acepción figurada de *chupitel* por su semejanza en la forma.

Chupitel 'remate en punta de una torre en forma piramidal', del ant. fr. *chupitel*, y éste del lat. CAPITELLUM, de CAPUT, -ITIS. El cambio de las vocales *a/u* puede ser debido a una confusión o analogía con otras palabras, como por ej. *chupete*.

«Con este frío me estoy quedando como un *chupitel*».



deseguido. adv. Enseguida.

El D. R. A. E. recoge el verbo *deseguir* (de+seguir) 'seguir la parcialidad de una persona'. Moliner lo califica de anticuado.

«Cuando termine aquí el trabajo *deseguido* voy a casa».

desgabanao. adj. Persona muy cansada, después de haber realizado un trabajo muy duro.

Podríamos pensar en un cruce entre *desganado* y *desgarbado*, pero predominando el sentido del primero.

Desganado, es un derivado de *gana*, palabra de origen germánico 'deseo, apetito, propensión natural, voluntad de una cosa'.

Desgarbado, derivado de *garbo*, palabra italiana, posiblemente de origen árabe qâlib 'molde, modelo'.

Se habría producido además la pérdida de la -d- intervocálica como es frecuente en el habla rústica.

«Me he quedado *desgabanao* trabajando el majuelo».



engarlitár. intr. Engañar con astucia.

La acepción 2 del D. R. A.E. del verbo *engañar* 'engañar con astucia'.

Parece claro que esta palabra lleva una «I» epentética que podría ser analógica: *engarlitár*.

«Compré las ovejas porque me *engarlitó*».

enterón. adj. Curioso.

Puede ser un derivado con sufijo despectivo del verbo *enterar* con la acepción moderna 'conocer una noticia', y éste de *entero*, del lat. INTEGER, -EGRA, -EGRUM.

«No digas nada que éste es un *enterón*».

(1) Esta frase procede del juego de las chapas. Es un juego de azar, sobre todo los días de Jueves y Viernes Santo. Consiste en tirar las chapas, monedas de cobre o bronce, las antiguas perras gordas, al aire y apostar a cara o cruz. El hecho de jugarse en estos días parece que está relacionado con la Pasión de Cristo, cuando los soldados judíos se sorteaban la túnica de Jesús, según el Evangelio de San Juan. Los jugadores tienen que permanecer en silencio durante su desarrollo. La frase se refiere a que han de tirar las chapas lo más alto posible para que no se vea cómo va a caer la moneda.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Manuel y POTIER, Bernard: *Morfología histórica del español*. Ed. Gredos, Madrid, 1983.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Ed. Gredos, 1.ª ed. 2.ª reimpresión, Madrid, 1984.
- Diccionario de la lengua española*. Ed. Espasa Calpe, 19.ª ed., Madrid, 1970 (para algunas palabras también la ed. 20.ª, 1984).
- Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1974.
- GARCIA DE DIEGO, Vicente: *Gramática histórica española*. Ed. Gredos, 3.ª ed. corregida, Madrid, 1970.
- LAPESA, Rafael: *Historia de la lengua española*. Ed. Gredos, 3.ª ed., Madrid, 1980.
- LAZARO CARRFTER, Fernando: *Diccionario de términos filológicos*. Ed. Gredos, 3.ª ed., 4.ª reimpresión, Madrid, 1977.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Manual de Gramática Histórica Española*. Ed. Espasa Calpe, 13.ª ed., Madrid, 1968.
- MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*. Ed. Gredos, Madrid, 1975.
- NAVARRO TOMAS, T.: *Manual de pronunciación española*. C.S.I.C., 15.ª ed., Madrid, 1970.



Creer o no en el destino, es cuestión a discernir. Lo cierto es que, a veces, nos juega alguna agradable sorpresa que ni pretendíamos o predecíamos.

El hombre desde que nace emprende continuas empresas, que van configurando un camino lleno de alegrías y sinsabores, donde a su vez le llegan senderos y veredas para complementarle y enriquecerlo.

Ese hombre pudo llamarse Francisco Mendizábal García (1885-1976). ¡Cien años ha...! Alcarreño por un casual, años mozos madrileños, norteño por sangre paterna, y castellano por la materna.

Estudia, se licencia, oposita y llega a Valladolid. Allí se entrega de por vida a la tarea de catalogar y ordenar el Archivo de la Real Chancillería, ese era el camino. Al tiempo, escribía, conferenciaba—, esos eran los senderos y veredas.

Creo que sin pretenderlo nos dejó esas huellas y entrañables «páginas castellanas», componiendo artículos periodísticos de fino y elegante estilo relacionado con las raíces, la tradición del pueblo castellano; facilitados por su trabajo de investigación archivística y de observador por todo cuanto oía a mundo rural.

Labor ésta desconocida e importante, que hoy les vamos a descubrir. Presten atención.

CANTOS DE AMOR

Corría el año 1910, Mendizábal, por vez primera y tras el casorio, llega a la localidad vallisoletana de Mojados, cuna de su esposa, y, hoy, panteón del erudito, cuando caía del calendario abril. Vióse sorprendido por una costumbre del lugar sobre la cual medio siglo después diría: «Me encantó y no la olvidaré en mi vida» (1).

Se trataba de «Las Mayas»: celebración que daba entrada al mes de las fragancias, luz y colores, que él nos describe con pluma de maestro: «Canto de primavera, canto de fecundidad, canto de ronda, canto moceril y amoroso que enrama puerta y ventana de la mocita juncal, y saca a flor de labios los más hondos sentires del mozo rondador en la copla, suspiro del alma alegre, triste, desdeñado o retador...» (2).

En mayo, cuando el trigo se va haciendo espiga, por unas horas se deja la faena, los mozos, con novia o sin ella, se preparan para la ronda.

*Mes de mayo, mes de mayo,
qué deseos te he tenido,
para venir a cantar
a ese pimpollo florido.*

Fiesta mitad profana, mitad religiosa. Comienza con misa grande en la vieja iglesia parroquial de Santa María, los mozos espabilan el cuerpo con un riego de aguardiente, comenzando el ascenso al palo (mayo o maya) que está en la plaza «coronado de lindos pañuelos de colores —banderitas de amor—, uno por cada moza del lugar». Los mozos deben apoderarse de la pequeña prenda, que bordada por la moza viene a significar un asentimiento a sus proposiciones amorosas o de simple galanteo.

Al atardecer comienza la ronda, integrada por mozos, fiesta nocturna llena de poesía, de amor, de pleno lirismo:

*Este es el portallillo,
este es el portal,
este es el portallillo,
que vengo a rondar.*



El «mandamás» de la cuadrilla, toma la iniciativa; el primer portal a rondar ha de ser el de su novia, por eso dirá:

*Compañeros, cantad bien,
que es mi novia la doncella,
y estoy en la obligación
de volver siempre con ella.*

Si el mozo va de listo, y no tiene novia, puede sufrir una réplica de la moza a quien pretende enamorar:

*Tengo las calabazas
puestas al humo;
al primero que llegue
se las emplumo.*

El mozo entonces se sincera, pues la copla que él cantó era puro galanteo, la «obligada» para abrir ronda en el barrio del Chorrero; por eso responde con otra, y no de «turno»:

*Aunque tus padres me den
el carro y la mula cana,
no me he de casar contigo
porque no me da la gana.*

Están ahora en San Benito, barriada donde vive la moza más juncal del lugar. Allí un mozo «bien plantao» guitarra en mano, rasga las cuerdas, suelta este cantar:

*Ya me quitaron el verte
y también hablar contigo,
pero no me quitarán
los ojos con que te miro.*

Y la moza le salta:

*A mí no me gustan plantas,
mozo guapo, escuche usted;
lo que me gustan son obras,
y ésas no las tiene usted.*

Pugnan los novios, y se enredan en el cantar. Sus corazones quedan partidos. Alardean ambos de ser firmes en lo suyo:

*Puse al cielo una querella
y respondieron los aires
que mi querer no le ponga
donde firmeza no halle.*

Grave acusación del mozo, que con energía y desdén ella responde:

*Tengo que hacer un castillo,
encima de un altiler,
y ha de tener más firmeza
que ha tenido tu querer.*

Sigue el disparo cantador; él no quiere perder la batalla estando los mozos presentes, lanza esta última «que cierra el asunto» con gesto altivo:

*Si me quieres escribir
yo te diré donde vivo:
en la calle de Firmeza,
donde tú nunca has vivido.*

Guitarras, bandurrias y panderetas componen el instrumental de la ronda, que marcha a otros barrios del pueblo, y acaban junto al palo de la «Maya»; allí reparten las rosquillas que recogieron en el trayecto.

Antes de disolverse en la plaza, lanzan al aire la última copla:

*Más vale robar dinero
que el honor de una mujer;
el dinero rueda y vuelve,
y el honor no puede ser.*

¡Algo pasa! Todos ya están en casa, menos uno. Es el mozo solitario, y tímido, con el corazón destrozado, que el pie de una reja llora más que canta:

*Olvidé a Dios por quererte,
la gloria perdí por ti.
Y hoy me he venido a quedar
sin Dios, sin gloria y sin ti.*

Amarga copla, para ser oído en la noche, sin testigos de burla, por una cruel mocita.

Hoy, aquellas «Mayas», han desaparecido en este lugar, con ellas la poesía y el amor, la ternura y el encanto, que rodeaban a los campos inundados de espigas doradas por el sol.

SANTO PATRON CASADERO

Seguimos en el caserío, es junio y las fiestas van a comenzar.

La actividad laboral queda paralizada un día antes; los mozos que en mayo rondaron, vuelven ahora a la carga con sus coplas, que lanzarán al aire en plena noche, víspera de San Antonio. Noche para la jarana y el bullicio, que comienza al caer la tarde (3):

*Me está matando una pena
y nadie ve que me muero
ni que me puede curar
la luz de tus ojos negros.*

*Los ojos de mi morena
tienen un mirar extraño,
que cuando miran a un hombre
le quitan de vida un año.*

*Dama de los veinte novios
y conmigo veintiuno,
si «taos» fueran como yo
te quedabas sin «ninguno»...*

Tras copla y copla la noche cae, hasta dar paso

al alba, mientras la ronda moceril da por terminada la primera parte de «su» fiesta.

Las campanas enloquecen a la vecindad, hoy es el día grande y en las primeras horas de la mañana todo preparado está; la iglesia limpia y a punto para la misa mayor; el monaguillo extrae la roja sotana y el albo roquete del cajón de la sacristía; mientras el misal, vinajeras y campanillas de cuatro badajitos listas para el acto litúrgico; el sacristán, dejando por un día su cotidiano mal humor, se viste con ropa de fiesta.

Momentos antes del acto sagrado, siguen entrando al recinto parroquial los feligreses, mientras otros contemplan o juegan a la pelota en el lateral de la iglesia que da a la plaza. Las mozas se han ataviado con lo mejor, y con gran ilusión esperan el transcurrir del día, quizá pensando en que la gracia del «santo casadero» les conceda un novio, futuro marido:

*La niña que a los veinte
no tenga novio,
que le haga una novena
a San Antonio:
hice yo tres novenas,
me dio tres novios.
Y ahora le digo:
cámbiame los tres novios
por un marido.*



Durante la fiesta, un buen mozo puede saltar con esta otra:

*Desde mi casa a la iglesia
voy a poner un tablado,
para cuando vaya a misa
no se le manche el calzado.*

Acabada la misa, la procesión por las principales calles transcurre. Los danzantes marchan, acompasados por la charambita y el tambor, delante del santo portado en andas por los más devotos. El recorrido parece interminable. Tres, cuatro... horas es lo corriente. Allí permanece impassible el cura párroco al que acercan un sillón, de cuando en cuando, para descansar. Familias enteras marchan unidas, acompañadas de amigos invitados a la fiesta, cerrando el cortejo.

La tarde se solemniza con el baile en la plaza, como el pueblo no tiene fluido eléctrico, se hace una enorme hoguera que alguien cuidará a instancias de los ediles. Llegan forasteros de lugares cercanos, por las calles que confluyen a la plaza de Santa María, generalmente en grupos o cuadrillas. La música empieza temprano, como previamente se concertó; allí se pueden oír y bailar «Las habas verdes», «Las cartrasquillas», «Pingo Chumarro»... Se forma una «rueda» —que Mendizábal describe—: «arriba los brazos y garboso el cuerpo, los bailarores, sin agarramientos, muestra cada uno su habilidad». Cantan o recitan coplas los mozos enamorados celosos ante la llegada de forasteros garbosos que atraen a las hembras del lugar:

*Majito, si vas al baile,
saca primero a tu hermana;
y la segunda, a tu prima;
y la tercera, a otra dama.*

*No te enamores, mi niña,
del mocito forastero,
que, en volviendo las espaldas,
si te he visto no me acuerdo.*

*La novia de mi novio
es muy bonita,
que aunque somos contrarias
eso no quita.*

Otros, ajenos al baile y al cantar, juegan a la brisca junto a la tenada, utilizan una criba por mesa; otros pasean por las calles o bajan atravesando el puente medieval camino de los «paseos»; los hay que charlan o ven cómo pasa la fiesta. No hay capeas en el programa.

Acabó la fiesta de 1925; los lugareños, tras el paréntesis sabático, siguen con la faena, esperando una buena cosecha.

CANTOS DE TRABAJO

Nos toca hablar del ciclo agrario y sus connotaciones.

Tras las canículas del estío, el otoño sobreviene con el equinoccio. El campesino sabe que es momento de siembra:

*Sol temprano.
Mañana buena.
¡Ay qué bien se prepara
la sementera! (4)*

Junto a su yunta, marcha camino del labrantío. Mientras, los rayos solares dan luminosidad a la mañana y sigue curtiendo un arrugado rostro. Puede que mientras llega recuerde a la amada, como lo hiciera por mayo y por junio :

*Siempre que voy a sembrar
al pago de los Robledales
hablo con la mi morena,
que vive en los arrabales.*

Canta y canta hasta que el gañán termina de esparcir la simiente en el predio, cuando la moza, sola, está en su casa:

*Hoy me ha dicho mi mocita
que no vaya a sembrar,
que ella se queda solita
y se entristece el lugar.*

*Echa surcos derechos
a mi ventana.
Labrador de mis padres
serás mañana.*

Puede que recuerde alguna, que siendo menos mozo, su padre le transmitió:

*De poco me serviría
la siembra que yo extendiera
si Dios no la «bendiciera»
a reo todos los días.*

Colores y olores inundan los campos. La primavera llegó, las cuadrillas de escardadoras marchan «carretera adelante, terciado el hocino y el cantarillo bajo el brazo...» a la pieza que deben rematar (5).

Abierta la mañana desbrozan las mieses de cardos, magarzas, amapolas... Puede oírse:

*Las malas yerbitas
las arranco yo.
¡Si pudiera arrancarlas
del corazón!*

Puede que el galán no esté muy lejos:

*Mocita, si tu novio
no es todo tuyo,*

*dáselo a tu amiga
que sea suyo.*

A mediodía se oye el tañer de las campanas, toca a descanso. El agua del cantarillo reseca las bocas, que acompaña al torrezno, cebolla y chorizo. Es momento de bromas, alegrías y cantos:

*A esos ojillos negros
échales llave,
que me matas con ellos
cuando los abres.*

Proviene la copla de Juan, el mulero más enamorado del pueblo, que ara en terreno cercano.

Entre las escardadoras, está su amada, que aludida enlaza:

*A Juan quiero, a Juan amo,
y a Juan tengo en la memoria,
y con Juan me he de casar
si «alguna» no me lo estorba.*

Esa «alguna» puede que esté entre la cuadrilla, y no ha de por menos saltar:

*Amores en el lugar,
ni los tengo ni los quiero,
que el que a mí me ha de llevar
ha de ser un forastero.*

Con el crepúsculo vespertino acaba la jornada, las escardadoras regresan al pueblo. Ya se divisa la torre de la iglesia; en su copa como coronándola están los nidos de las zancudas que puede ser tema para volver al canto:

*Dicen que no me quieres
porque soy pobre.
Más pobre es la cigüeña
que está en la torre.*

Vinedos de buena calidad y pinares de buena sombra y aroma circundan al pueblo:

—A tomillo y romero
me hueles, niña.
—Como vengo del campo
no es maravilla.

Cruzan la plaza, allí el mozo más presumido e indeseable, espera al grupo, donde está «su» moza ciega de amor:

*Dicen que si te quiero,
pierdo la vida.
La pierdo por mi gusto,
va bien perdida.*

Con la escarda, los campos quedan «aseados»; la cosecha está cerca.

A finales de julio, cuando las espigas están en sazón, para Mendizábal llega «el momento de máxima grandeza» para Castilla: la recolección.

Llegaron los agosteros, acordaron los jornales con los propietarios o arrendatarios; la hoz bien afilada segará la dorada mies, unida en haces que, acarreados a la era, serán esparcidos formando la parva. Se trilla se aventá a mano o con máquina cuando falta viento. Ya está el trigo listo, separado de la paja, es momento de los cuentas. Hay que pagar la semilla, los jornales, los créditos, los nuevos aperos, los impuestos..., si queda después de todo «pa» tirar el año el abnegado campesino quedará satisfecho. Lo contrario significará acrecentar su deuda. ¡Que no es poca!

Acabó todo. Comienza de nuevo, como si de noria se tratara, el ciclo agrario.

COSTUMBRES PINARIEGAS

Castilla y sus estereotipos físicos, ignoran con frecuencia la existencia de manchones que forman oasis en las planicies cerealísticas, donde la vida parece tener mayor fundamento.

El pinar, con unas determinadas características geográficas se constituye en comarcas. En el mismo epicentro de Castilla tenemos a «Tierra de Pinares», que forma parte de las provincias de Segovia, Avila, Soria y Valladolid, donde el pino (piñonero o albar) forma un conjunto unitario con su propio ecosistema.

Seguimos en Mojados (Valladolid), al que escogemos como prototipo para hablar de una vieja tradición de estos pinares, hoy en desuso por diversos factores. Benignos en frutos y aprovechamientos: leña, madera, nízcalos, pastos, caza, resina y, como si del rey se tratara: el piñón.

¡Al rico piñón de Valladolid!

Ha de pasar mucho tiempo hasta llegar hasta nosotros ese rico fruto pucelano, blanco y recién mondado.

El proceso empieza, en este lugar, formándose una o dos cuadrillas de piñeros, que se constituyen en agrupación o cofradía. En cada una de ellas se eligen los cargos de trabajo y «justicia», veladores de la buena marcha de la campaña.

Está el corregidor o alcalde: cuyas órdenes eran asumidas por el resto de la cuadrilla. El secretario controla el número e importe de las cargas. El lumbrero encargado de poner fuego al llegar de mañana al pinar. El alguacil era una especie de recadero para todo. El pregonero daba las novedades del día (si se mataba una liebre o si se encontraban ramos de piñas, que por ser tan artísticos y llamativos, se subastaba entre ellos). El caracolero tocaba la caracola en diferentes momentos del día.

Comenzaba todo por noviembre, y se prolongaba

hasta marzo. A las cuatro de la mañana se deja oír la caracola por el lugar, al tiempo que se oye una voz: ¡levántate!, ¡levántate!

Los piñeros sumisos están de pie dando de comer al jumento, al tiempo que preparan los aparajos que van a necesitar durante la jornada.

Otra vez el caracol, son las cinco y media de la mañana y al saludo del «Ave María» se reúnen junto a la iglesia de San Juan. Parten todos juntos al pinar contratado: a tanto la bajada y a tanto la carga de piñas (7).

La lumbrería debe estar preparada, prestos acuden a calentarse y almorzar. Antes de que el sol salga comienza la faena, «nadie osará comenzar su labor a destiempo».

Desde abajo del pino unos provistos de un varal de avellano (15 metros de largo) dotado de un gancho en un extremo, intentan echar a tierra el fruto maduro, cuidándose de no dañar a las restantes. Otros suben a él con el gorguz (vara de 5 metros) provista de media luna y que utiliza sabiamente el piñero (adaptándola al pedúnculo de la piña), que sin brusquedad la desliga de la rama y cae al suelo. Abajo «unos vivarachos rapaces recogen, una a una, en cestos y serillos que vuelcan estrepitosamente en las angarillas de los pacientes asnos o en el ancho carro que unas amplias mallas de tomiza agrandan hasta insospechados límites» (8).

A mitad del día se come, todos, a la orden del corregidor: «A la mesa», forman un círculo, salvo los rapaces que están un poco alejados. Todos deben guar-



dar su sitio, para cualquier necesidad está disponible el Alguacil; hasta que el Corregidor diga: «Álabado sea Dios» no se reanuda el trabajo.

Durante el descanso, el levantarse y la blasfemia (decir culebra, chorizo por embutido, huevos por tutos...) eran castigados con multa leve. Lo más grave podía ser tocarse los pies o decir: ¡Matapozucos!, entonces en vez de perra chica se multaba con la gorda.

Los sábados, en la casa del señor corregidor de la agrupación había «Junta de dignidades», donde se resolvían todos los asuntos de cuentas y se llevaban a efecto las multas, cuyos dineros se convertían en cuartillos de vino.

Es la hora de cargar, y el caracolero sopla el instrumento; «a cargar», dice el corregidor. Las cargas se acarrean a la dehesa, allí se cubrirán con ramera a la espera del tiempo de estío.

El sol abtrirá las escamas y soltarán de su «prisión» al fruto. Los de mayor presencia, separados en una primera selección, servirán de semilla para futuros albares.

Están las piñas, formando una parva ordenada, en las eras. Los «casqueros» con el verano empiezan su función: «el viejo, rastrilla; la moza, barre; el mozalbete, apalea; el rapaz, disgrega las piñas; y el parvulito... trae los aperos, espuma la olla, enfresca el agua, aviva el fuego y... juega entre tanto» (9).

¡Qué gran conjunto y armonía!

Después el fruto aliviado de impurezas que aventa un pequeño mecanismo, en donde la moza vuelca el cestillo en la tolva (caja en forma de pirámide invertida, abierta en la parte inferior) y un mozalbete mueve la rueda, para que el viento a favor realice la función.

Otra máquina, más complicada que la anterior tritura la cáscara, sustituyendo a esas manos que hacían la labor causando grandes daños. Tras varios repasos quedan todos triturados, libres de cáscara y fáfula. Los hay rebeldes que pasarán obligatoriamente por la mesa de mujeres que mondan el fruto, hasta dejarlo blanco y limpio.

El «cogollo» (piña sin piñón), la cáscara del fruto y demás sobrantes serán quemados lentamente formando carboneras, cuyo resultado se venderá en poblaciones próximas, cuando no se utilizaba para el autoconsumo. Otras veces el carbón se hacía de piñotes (fruto del pino resinero o negral), no sin antes recoger las semillas para repoblar de nuevo.

El piñón listo para su venta ha costado cuatro años, tres de ellos madurando, y el último realizando el proceso contado, repleto de jornadas penosas, de frío y niebla, de riesgo y paz, que se interrumpía para honrar a San Antón, a cuya ermita peregrinaban, dando vueltas sobre ella con el ganado.

Acabó la recolección y es obligado ir a la otra ermita más distante que la anterior, donde está la patrona del pueblo, Nuestra Señora de Luguillas; se dice misa en acción de gracias por no haber ocurrido ninguna desgracia durante la campaña, y hasta lanzaban rogativas, de la que recordamos una de Pedrajas de San Esteban:

*Con el amparo divino,
proteged a los piñeros
pa que no caigan del pino... (10)*

La tarde está para el baile, el «Tío Puja», dulzainero de La Pedraja de Portillo, alegra la fiesta.

En el resto del año estos piñeros se dedicarán a otros menesteres: en el campo, venderán leña, recogerán piñuelos, harán carbón vegetal... Pero, a pesar de la dureza, esperarán con impaciencia la nueva temporada de las piñas, no en balde se consigue tres duros diarios por dos pesetas que dan por cavar en Megeces.

Pero no todas las cosechas eran buenas, las heladas, la procesionaria del pino... mermaba el fruto. Malo o bueno, todos los años se oía —hoy ya no— aquello:

*Por el camino del Pico
van los piñeros;
el que no tira piñas,
tirará piñuelos.*

CARNAVAL PERSEGUIDO

En el lugar se innova la fiesta con lo que aporta el Conde de Patilla de sus idas a Madrid. Disfraces y caretas para todos los gustos se ven por doquier. Mendizábal deja el aspecto localista, como antes lo hiciera, y da al asunto un sentido más universal.

Enemigo acérrimo de su celebración, apoyado en las investigaciones que realiza en la Real Chancillería, escribe con animadversión sobre el Carnaval, por «irreverente a cosas de la más digna reverencia, por inmoral, por canallería y cinismo que lleva aparejado consigo».

No fue así en su infancia cuando solicitaba antes de que llegara «entre tabarras y patalcos una carcta» que siempre conseguía asustar al personal y visitantes de su casa madrileña. A los once años viste de arquero holandés, más tarde de apuesto capitán de húsares, que un retratista plasmó, a encargo de los papás de otros niños.

En su juventud enloquece por el torbellino carnavalesco —diría él mismo— con un «vivir plácido y reidor» que lo llevó a cometer alguna imprudencia propia de la edad, descubriéndonos otra cara de su vida.

Los años le maduran. Gracias al trabajo y a su desposorio con una mujer muy virtuosa, la religión ocupará un importante lugar en su escala de valores, que hace serenar su espíritu, rechazando todo cuanto olfa a pagano, a burla religiosa, lanzando aquello: ¡El Carnaval, ese anatema!

Al disfraz lo definirá como «salvoconducto miserable de la persona ruin y villana para despotricar a mansalva, y lanzar al rostro de las personas honradas y decentes, infamantes calumnias y sucres insultos»; al antifaz lo califica de «holgada y vil manera de encubrir la propia personalidad».

Es reiterativo a la hora de descalificar esta fiesta: «¡Cuánta infamia prohija el Carnaval!». Se refiere a la burla o escarnio que surge ante lo religioso y moral, pasando como buenos «el rufián, la ramera, el criminal y el ladrón» que contaban con vía libre para sus fechorías y desaguizados.

Expurga en los archivos de la Real Chancillería, en los entresijos de la historia, encontrando varias disposiciones en contra del Carnaval, que se permitirá airear.

En 1523 en el convento de San Pablo de Valladolid estaban reunidas las Cortes, el emperador Carlos I a instancias de la reina doña Juana, su madre, promulga la siguiente orden:



«Porque del traer de las máscaras resultan grandes males, ofensas innumerables a Dios Nuestro Señor y no están bien con el genio y recato de la nación española, mandamos que por modo alguno pueda haber enmascarados en el Reino, pena de cien azotes en público, seis meses de destierro y quinientos ducados para la nuestra Cámara...» (11).

Parcida orden se produce el 3 de febrero de 1772, que estando el país sumido en profunda crisis económica, el Rey dicta, estando en Valladolid, el siguiente bando:

«Manda el Rey, nuestro Señor, que para evitar los excesos... ninguna persona ande disfrazada, ni en cuadrillas, con armas o sin ellas, ni cche agua, salvados, ceniza..., pena de diez ducados de multa y quince días de cárcel...» (12).

La prohibición se extendió a los bailes de máscaras, como se dispuso en el bando que se publicó en esa ciudad el 17 de febrero de 1716:

«Manda el Rey que de pocos años a esta parte se han introducido en esta Corte con el motivo de Carnestolendas, imitando los Carnavales de otras naciones diferentes bailes de máscaras... de que pueden resultar y han resultado gravísimos inconvenientes por no ser lo expresado conforme al genio natural y recato de la Nación española que nadie pueda tener, ni admitir en su casa personas algunas para que con título de Carnaval se diviertan danzando con máscaras..., pena de mil ducados» (13).

Es frecuente penas mayores a bailarines enmascarados, con la cárcel o el destierro; cosa que sucedía en 1745 a las personas que alquilasen su casa o cuarto para estos bailes «aunque alegue no haber sabido que era para ese fin».

La prohibición podría ser total, sin excepciones. En 1795 no se celebró el Carnaval en Valladolid, debido a los cuatro bandos que promulgaban dicha supresión, siendo leídos por diferentes zonas de la ciudad: puerta del Consistorio, en el Ochavo, esquina del convento de las Descalzas Reales, frente a la Chancillería:

«Manda el Rey, nuestro Señor y en su nombre el Gobernador y Alcaldes del Crimen de esta su Corte y Chancillería, que para evitar los excesos y graves inconvenientes, comúnmente ocasionados de las licencias y libertades usadas con pretexto del Carnaval, ninguna persona de cualquier estado, condición, edad, sexo, ande disfrazada sola o en cuadrillas...».

Estos bandos se repetían en años sucesivos, aunque no de forma continuada (14).

En 1828 la invasión francesa había alterado la marcha normal del país, al Carnaval le afectó, un bando de 21 de enero, ordena :

«...el Rey..., que ninguna persona..., ande con máscara u otro disfraz, pena de diez ducados de multa y quince días de cárcel» (15).

Tres personas contravinieron la orden, que tras ser detenidas en una ronda nocturna por los Alcaldes del Crimen, pasaron a la cárcel.

La orden se extendió a la Universidad por mor del señor Rector:

«...serían castigados con todo el rigor de las leyes y sería despedido de esta Real Universidad por incorregible».

A tal amenaza respondieron bien los estudiantes, que resignados no dieron motivos para tan severo castigo.

En 1921 es el Conde de Bugadall quien prohíbe tan «estúpida fiesta del Carnaval, reducida en nuestros días a la infeliz destrozona» y al «payaso sin gracia, las únicas máscaras que nos quedan» —dirá Mendizábal en su último artículo que le dedicó— (16).

Cerrojazo tras la contienda fratricida, revivificación con la Democracia, serán sus pasos hasta nuestros días.

Permisibilidad o prohibición del Carnaval, seguirá siendo tema a cuestionar por diferentes sectores de la sociedad española.

Mojados, 27 de septiembre de 1985

(1) "Costumbres de ayer olvidadas hoy", *Diario Regional*, 4-VI-1961.

(2) "Crece el Trigo en Castilla...", *Diario Regional*, 14-V-1934.

(3) MENDIZABAL, F.: *Páginas castellanas*, I. C. Simancas, Valladolid, 1983, págs. 414-417.

(4) *Idem*, págs. 387-390.

(5) *Idem*, págs. 391-395.

(6) *Idem*, págs. 396-398.

(7) Revista *Resina*, n.º 35, 1983, editada en Mojados (Valladolid). Testimonio del piñero mojadense Francisco Núñez Peón "Cantillana".

(8) *Páginas castellanas*, pág. 403.

(9) *Idem*, pág. 407.

(10) ARRANZ SANTOS, Carlos: "Los piñeros de Pedrajas", *El Norte de Castilla*, 27-VIII-1982, pág. 35.

(11) "El Carnaval", *Diario Regional*, 18-II-1917.

(12) *Archivo Chancillería*, Libros de gobiernos, leg. 1-33.

(13) "Tres bandos sobre el Carnaval", *Diario Regional*, 20-II-1922.

(14) *Idem*.

(15) "Suprimiendo el Carnaval", *Diario Regional*, 7-II-1978.

(16) "Tres bandos sobre el Carnaval", *Diario Regional*, 26-II-1922.



CANCIONES Y CUENTOS

Esto era una mujer que era muy rica. Y estaba enamorada del cura. Y el cura de ella. Y el hombre —dicen— que era un bendito. Y al criao le daba una verdadera pena de ver que estaba engañando al marido con el señor cura.

Y ella le dice al señor cura:

—¿Pa dónde vas mañana? —andaban sembrando.

—Pos voy pa... (como lo llamaran al sitio), a arar.

Y le dice al señor cura:

—Pues mañana va mi marido pa tal sitio a arar.

—También voy yo.

Y dice que le dice:

—Pues mira, voy a llevar buena comida y bajabas a comer con nosotros.

Dice que le dijo:

—Pero, ¿qué seña le pone usté a la vaca para conocerlo yo?, porque sí no, pues no sé.

(Yo siempre he creído que era en esta cortina del valle al pie de la mi tierra. Siempre he tenido metido que era ahí eso.)

Después fue a llevar la comida a la señora... y claro, vio que tenía aquel señor una sábana blanca. Le puso una sábana blanca pa que pareciera la vaca.

Y le dice la mujer al marido:

—Pues, ¿quién es aquél que anda allá arando con una vaca blanca?

—Pues es el señor cura.

—Pues, ¿tiene vaca blanca?

—Sí, tiene una vaca blanca.

—Vamos a llamarlo pa comer. Tengo una buena comida y tengo bastante.

—Coño, ¡pues llamarlo!

(Tenía mucha amistad... pero se la estaba pegándose con la mujer.)

Y dice que le dice al criado:

—¡Anda a llamarlo!

—Coño, yo no voy...

—Vamos, janda a llamarlo! Mira, coge unas pocas de nueces de ahí de la cesta, que llevaba pa postre, y dile que baje que le esperamos a comer.

Pues claro, el criao... —¡como ella fue con toda la maldad!—.

Aquí tiraba una nuez; más adelante, otra; más adelante, otra... y así iba tirándolas.

Llegó donde estaba el cura y después le dijo:

—Dijo mi amo que como viniera le rompía el alma (en vez de decirle: baje usted a comer).

Y claro, el cura no le contestó. El otro pensó que también lo sabía. Y no le contestó.

—¿Qué te dijo?

—Que ahora venía.

Y que no venía. Y que no venía. Y le dijo ella al marido:

—Anda tú a llamarlo. Pues mira que hace rato que estamos aquí sin comer. ¡Anda a llamarlo!

Claro, el bendito del hombre:

—Pues ahora voy.

Coño, como encontraba las nueces en el camino, se abajaba a apañar una; a apañar otra; a apañar otra...

El cura, cuando vio que se abajaba tanto, dio en correr.

—¡Pero aguárdese! ¡Pero aguárdese!

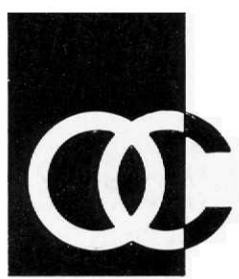
Sí, sí... aguárdese; que el hombre ya no aguardaba.

—Coño, si no ha querido... que se ha escapao... qué sé yo...

Por la maldad que había hecho el otro muchacho.

Versión de Corporario (Salamanca), narrada por Joaquina Milanés Martín, de 77 años.

Recogida por Antonio Lorenzo Vélez, el 14 de marzo de 1985.



Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID