

Revista de  
**FOLKLOR**

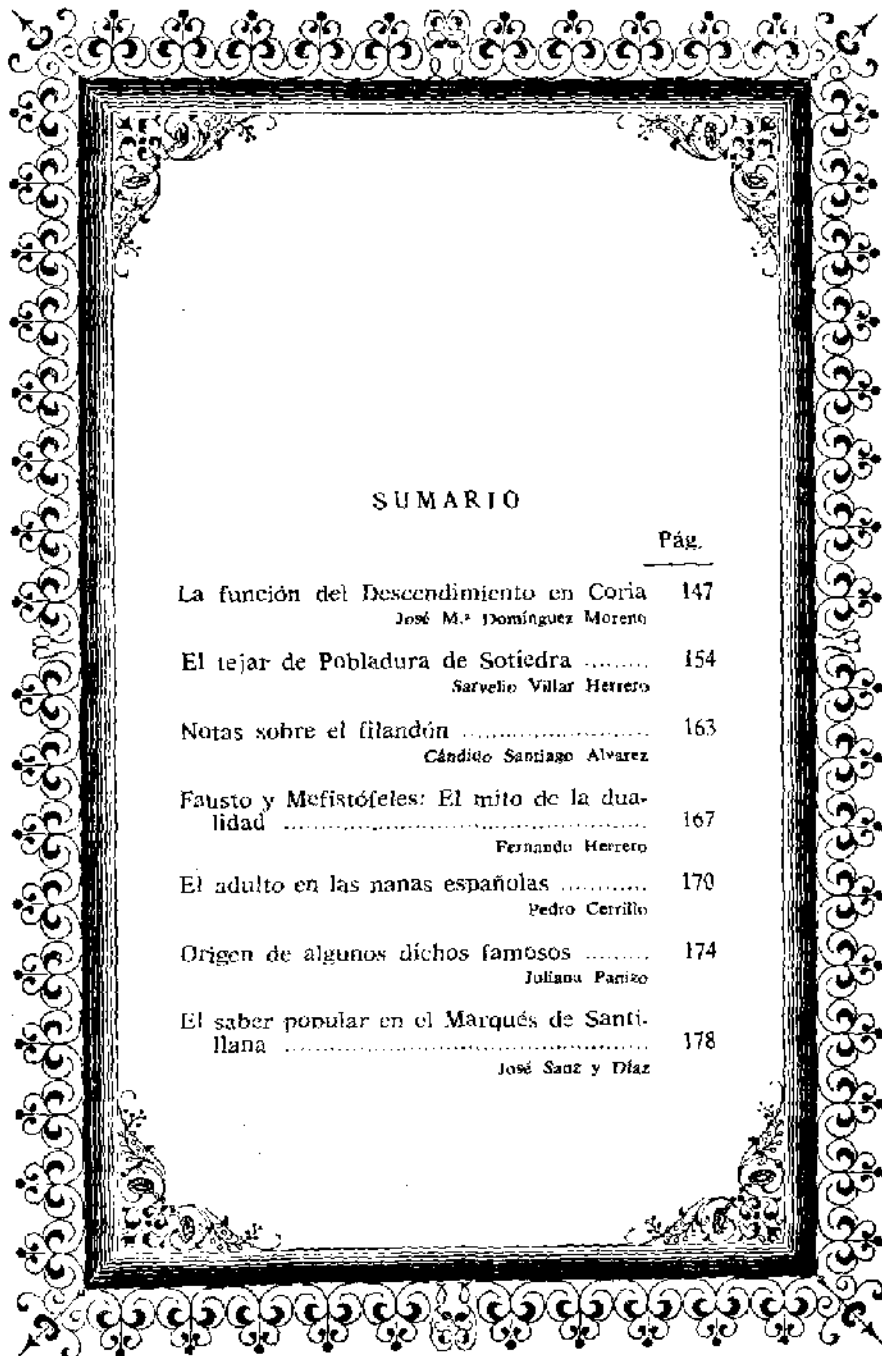
N.º 77



## Editorial

La hagiografía es, para los estudiosos de la cultura tradicional, una de esas fuentes paralelas que, por abundancia y riqueza de contenido, merecen ser tenidas en lugar preeminente. Junto al Magisterio de la Iglesia, que siempre buscó en las vidas de los Santos la ejemplaridad, se alinean las creaciones o invenciones de la piedad popular y los ribetes legendarios —a veces con resabios de otras religiones anteriores— que configuran finalmente la imagen deseada del santo o santa, plasmada después en grabados o dibujos para su reconocimiento y veneración. No es extraño, pues, que desde los primeros siglos los hechos documentados o históricos vayan acompañados de leyendas o creencias ingenuas, cuando no de narraciones fabulosas que dan origen, en ocasiones, a personajes apócrifos pero ejemplares que calan profundamente en el pueblo, justamente porque corresponden, punto por punto, a figuraciones o arquetipos de la mentalidad popular. Todas esas aportaciones, procedentes de diversas vías (históricas, literarias, creativas), aun sin haber sido contrastadas o comprobadas, acompañan a la hagiografía como bienes parafenales y son de gran utilidad para el etnólogo o el folklorista. La lectura atenta y cuidadosa de los Padres de la Iglesia, así como de obras de Rosthvita de Gandersheim, Jacobo de Vorágine, Juan Bolando, Ludolfo Cartujano o Juan Croisset será, desde esa perspectiva, un ejercicio enriquecedor. Asimismo, el conocimiento del caudal calcográfico existente y el repaso a un ingente corpus de novenas y gozos procedentes de la tradición oral y escrita, nos permitirá situarnos con conocimiento de causa ante un hecho tan complejo y rico como poco estudiado.





## SUMARIO

	Pág.
La función del Descendimiento en Coria José M. <sup>a</sup> Domínguez Moreno	147
El tejar de Pobladura de Sotiedra ..... Sarvelio Villar Herrero	154
Notas sobre el filandón ..... Cándido Santiago Álvarez	163
Fausto y Mefistófeles: El mito de la dualidad ..... Fernando Herrero	167
El adulto en las nanas españolas ..... Pedro Cerrillo	170
Origen de algunos dichos famosos ..... Julianna Pamizo	174
El saber popular en el Marqués de Santillana ..... José Saiz y Díaz	178

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.  
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1987

DIRIGE la Revista de Folklore Joaquín Díaz.

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

IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda de Gijón, 17 - Valladolid - 1987.

lladolid) compaginó hasta no hace muchos años el olvido y la recuperación de su peculiar Descendimiento. Los vecinos de Villavicencio de los Caballeros, en la misma provincia castellana, siguen desclavando al Cristo dentro de la iglesia parroquial (2). En Vivero (Lugo) es el atrio del templo de Santa María el marco que acoge la sagrada función (3). En Salamanca, el Descendimiento que antaño se ejecutaba junto a la puerta de San Bernardo o de San Francisco, sigue celebrándose en el Patio Chico, a los pies de la Catedral Vieja, el mediodía del Viernes Santo (4). El *devallament* o descendimiento de Pollensa continúa manifestándose como una ceremonia impresionante ante los ojos de los que asisten a la Semana Santa de esta población mallorquina (5). En Peraleda de la Mata (Cáceres) el *Descendimiento de la Cruz*, en la tarde del Viernes Santo, se efectúa en el interior del templo con una escenificación cargada de realismo.

Estas poblaciones señaladas, lógicamente, no son las únicas que acogen la Función del Descendimiento. Con todo, y ésta es la intencionalidad de la cita, pueden servirnos de puntos de referencia para la localización de la costumbre en amplias comarcas o demarcaciones diocesanas. La difusión de la misma desde centros específicos parece responder a un proceso de transculturación que se hace sensible por los datos que poseemos, sobre todo en tierras castellanoleonesas y de la Alta Extremadura. Esta progresión es rápida y en menos de doscientos años, los que van de finales del XVI a mediados del XVIII, la práctica del Descendimiento alcanza su mayor extensión. A partir de esa fecha la costumbre no sólo deja de extenderse, sino que, por motivos harto conocidos (prohibiciones, apatía, nuevas modas...), comienza un declive imparable que no ha cesado hasta las últimas décadas. Hoy se puede afirmar con seguridad que son varios cientos las localidades que, aun teniendo Cristos yacentes articulados, ignoran que el Descendimiento constituyó uno de los ritos populares más importantes de sus Semanas Santas. Tal es el caso de Serradilla (Cáceres), donde, a tenor de las informaciones recogidas *in situ*, casi nadie sabe que el Cristo de brazos articulados, entronizado en un retablo desde 1887 y venerado en la actualidad bajo la advocación de *Cristo de la Salud*, era crucificado y descendido por dos veces cada Viernes Santo hasta finales del siglo XVIII (6). Otras tallas han tenido peor fortuna y, haciendo gala a su título, yacen arrumbadas bajo altares al socaire de la humedad y de las carcomas.

## II. EL DESCENDIMIENTO EN EL OBISPADO DE CORIA

En la actual diócesis de Coria la ceremonia del Descendimiento parece tener su inicio en el siglo XVII. De esta época son la mayor parte de las imágenes de Cristos yacentes que se conservan en los pueblos dependientes del obispado cauriense. Sin embargo, las características escultóricas barrocas, en lo que a este tipo de tallas se refiere, se mantienen hasta mediados del siglo XVIII. Creo que es a partir de 1700 cuando se esculpen y llegan a la diócesis de Coria el casi medio centenar de Cristos articulados que sufrieron «martirio» cada final de Cuaresma. Y es entre esa fecha y la de 1770 cuando la Función del Descendimiento alcanza una mayor magnitud en todo este área de la provincia de Cáceres. Durante todo ese tiempo los talleres imagineros trabajan sobre un modelo establecido, con escasas variaciones, para servir a la creciente demanda de Cristos articulados que llega, sobre todo, de los pueblos cacereños y castellanoleoneses. Ello explica que tales esculturas no sean encargadas a plazo fijo de entrega, sino adquiridas de las existencias de un taller especializado. No ha de extrañar, por consiguiente, el mellizaje de Cristos tan alejados entre sí como los de Berzianos, Tordesillas y los de la diócesis de Coria.

La generalidad de los Cristos yacentes responde a unas características comunes. La altura supera los 160 centímetros, algo por encima de la de un español medio en el momento de su ejecución. El naturalismo es la tónica dominante, sin que le falte el peculiar paño o perizoma de acartonados pliegues y el nudo volandero por debajo del costado derecho.

Inseparable compañera del Cristo articulado es la Virgen Dolorosa, ya que la imagen es pieza fundamental en la ceremonia del Descendimiento. En su fabricación han seguido un fiel arquetipo. Suele ser talla de candelero, de madera policromada, ojos de cristal, pelo postizo natural y brazos articulados. Se presenta vestida con manto de luto y cubierto el rostro con velo negro. Sobre el pecho lleva prendido un corazón atravesado con siete espadas, y en la cabeza porta una corona en cúpula, casi siempre de plata. Estas tallas de la Dolorosa pueden datarse como del siglo XVIII, período en el que, según dije anteriormente, alcanza su auge en la diócesis de Coria la Función del Descendimiento.

### III. EL ANALISIS DE UN MODELO: AHIGAL.

Tres son los pueblos en el marco de la geografía diocesana en los que la dramatización del Descendimiento destaca sobre el resto, tanto por la vistosidad y esplendor de la ceremonia como por el que los asistentes a la Función terminarían cayendo en una especie de fervor místico tan propio del período de la Contrarreforma. Tales fueron Torrejoncillo, Robledillo de Gata y Ahigal.

En el primero de los lugares la ceremonia se efectuaba en el ábside de la iglesia parroquial de San Andrés, una vez finalizados los oficios vespertinos del Viernes Santo. El sacerdote había de predicar el «sermón del Descendimiento», que por obligación debía hacer caer a los asistentes en el paroxismo. Acto seguido se iniciaba la procesión del Santo Entierro. El control ejercido sobre este pueblo, distante diez kilómetros de la sede episcopal, por los visitantes diocesanos devino en una prohibición de la ya arraigada costumbre en 1780.

Robledillo de Gata representa un caso atípico. Había pertenecido a la diócesis salmantina de Ciudad Rodrigo, hasta que por un re-

ajuste efectuado en el presente siglo, pasó a ser sufragáneo de Coria. Este fue uno de los primeros pueblos cacereños, tal vez el primero, en aceptar la Función del Descendimiento, convirtiéndose así en un foco de irradiación de la ceremonia por una buena parte del área norte de la provincia. Al pertenecer a otro obispado en nada le afectarán las prohibiciones del metropolitano de Coria, que en 1788 ponen fin a los «abusos y corruptelas» de la práctica del Descendimiento. En consecuencia, la Función de Robledillo de Gata se ha venido celebrando ininterrumpidamente, convirtiéndose en los últimos años en uno de los acontecimientos de atracción turística más importante de la comarca de la Sierra de Gata.

Del tercero de los pueblos, Ahigal, poseemos una mayor documentación de la Función del Descendimiento. Sus orígenes se remontan a la segunda mitad del siglo XVIII. En el cabildo celebrado el día cinco de mayo de 1753 por la Cofradía de la Vera Cruz, se acuerda, por unanimidad, el solicitar al obispo de Coria la autorización para la compra de las imágenes del Cristo articulado y de la Virgen de la Soledad, así como para la instauración de la ceremonia del Descendimiento. Tras informarse del saneamiento de la cofradía y de los fondos de que dispone para la compra de las dos tallas, el obispo «Juan Joseph García Alvaro por la Gracia de Dios y de la Santa Sede Appca. obispo de Coria del Consexo de S. Mtd.» concede autorización en los mismos mes y año. La licencia responde en líneas generales a un modelo único con el que monseñor García Alvaro despacha las autorizaciones para la Función del Descendimiento en su diócesis. El valor del documento me obliga a reproducirlo íntegramente:

*«Por quanto por parte de la Justicia, Reximiento y Procurador Gral. de el Lugar de Hai-  
gul de este Nro. Obispado se Nos ha represen-  
tado el fervoroso zelo de todos sus vezinos a  
establezer la Función del Deszendimiento, co-  
mo se acostubra y practica en otros Pueblos  
de este dho Obispado el día de viernes santo,  
con la solemnidad y serie. que pide semejante  
acto, con él de construir y fabricar las Ymage-  
nes de el Santissimo Shristo y Nra. Señora de  
la Soledad y demás necesario a él, de la canti-  
dad de zerca de Doscientos Ducados que han  
importado las Limosnas qe. lo piadoso de dhos  
vezinos tienen destinados para tån santo fin  
y establecimto. de referida Función, la que  
deseaban se agregase ó incorporase a la Cofra-  
dia de la Santa Vera Cruz, sita en la Parrochial*



de referido Lugar, para su maior susistencia y que más bien se pudiese executar referida Funcion de Deszendimto., por hallarse la expresada Cofradia con caudales suficientes para los anuales gastos de sus Funciones de dho Deszendimto., siempre qe. llegase el caso de practicarse referida agregucion en la que asientian, desde luego, unanimes y conformes los individuos de referida Cofradia de la Santa Vera Cruz, suplicandonos fuesemos servidos de conzeder Nro. Permiso y Lizencia para que de los expresados Doscientos Ducados, importe de las Limosnas, se convirtiesen en la construcción de dhas Santas Ymagenes y se conceda para su Función de Deszendimto. a referida Cofradia de la Santa Vera Cruz, el que remitido á informe ál Cura Pr. de dha Parrochial sobre los Caudales existentes, Funciones y Gastos anuales de referida Cofradia, y Costo de dhas Santas Ymagenes, con lo demas qe. en ello se pudiese ofrezzer, él qual haviendose evacuado en bastante forma en su vista y por Derecho qe. provehimos oy dia de la fha. Acordamos expedir el presente por el qual y tenor Damos y Conzedemos Nro. Permiso en forma para qe. se hagan las Ymagenes de el Santissimo Christo y Nra. Sra. de la Soledad con las Limosnas que se han dado por los Fieles y lo demás que fuere necesario para qe. con la maior Veneración y decencia se pueda hazer dha Funcion de Deszendimto., la que por aora, y sin perjuicio de las Obligaciones y Funciones de la dha Cofradia de la Santa Vera Cruz y cuidado de la Ymagen de el Santissimo Christo de el Humilladero, se pague de el sobrante de sus Rentas, corriendo á el cargo de el mayordomo y Diputados de la expresada Cofradia a la que se agregan dhas Santas Ymagenes. llevando quenta y razon de los Gastos, Sermon, Zera, Procesion y demas necesario para darla al mismo tiempo que se da la de la expresada Cofradia, en la que acabadas sean referidas Santas Ymagenes de el Santissimo Christo y Nra. Señora, con todo lo demas conduzente a semejante Función de Deszendimiento, con interbención de el Cura Proprio de dho Lugar. Se pondrá en el Libro de Visita de la expresada Cofradia, para que siempre conste y de la distribución de dhas limosnas. Dada en la Ciudad de Coria y Santa Sede, a veinte y cinco dias de el mes de mayo de mill setecientos cinquenta y tres Años. Juan Joseph obispo de Coria» (7).

En el año siguiente, es decir, en 1754, ya adquiridas las imágenes del Cristo yacente y de la Virgen de la Soledad, daba comienzo la Función del Descendimiento. Hasta 1787 el ac-

to tenía lugar en el sitio conocido por el Calvario, al norte de la población, hasta donde se encaminaba la procesión en la tarde del Viernes Santo. Se llevaba en cabeza el Nazareno, al que seguían el Cristo de los Remedios o del Humilladero (sacado de la ermita al paso por ella de la comitiva procesional), el Cristo yacente colocado en la urna y la Dolorosa o Nuestra Señora de la Soledad. Llegados al «gólgota» local, los asistentes a la procesión hacían un amplio círculo y, tras sacar al Cristo de la urna, lo clavaban en la Cruz de la Salve, una cruz de madera considerada como la principal del Calvario (8), al tiempo que algunas mujeres movían los articulados brazos de la Dolorosa, colocada en el centro sobre una mesa o tarima, para que *enjugas* sus lágrimas con un pañuelo que aún luce en sus manos. Durante la «crucifixión» se entonaba el *Misere-re*. Seguidamente el sacerdote predicaba el «sermón del Descendimiento», tras lo cual los diputados de la Cofradía de la Vera Cruz desclavaban al Cristo y lo ponían en los brazos de la Virgen, estirados para recibir aquella imagen. Colocado de nuevo el Cristo Yacente en la artística urna de madera y cristales la procesión del Santo Entierro volvía a la iglesia para, ya anochecido, cantar las Tinieblas.

A lo largo de treinta y cuatro años en Ahigal se vino celebrando la Función del Descendimiento sin más interrupciones que las derivadas de la climatología y sin que en todo ese largo tiempo se refleje en los Libros de Visita de la Iglesia y de la Cofradía de la Vera Cruz, responsable directa de la ceremonia, ninguna amonestación sobre el anormal desarrollo de la misma.

En el año 1783 muere el obispo don Juan Joseph y queda la sede vacante durante dos años, ya que en 1785 la ocupa Fray Diego Martín y Rodríguez, que a su vez fallece en 1789. La labor pastoral de este prelado es escasa y las visitas a los pueblos es nula. Sin embargo, de sus manos sale la redacción del edicto que prohíbe la práctica del Descendimiento en toda la diócesis. Sus razones son la prohibición de que había sido objeto la ceremonia en otros obispados y la información que recibe de algunas personas sobre la degeneración y el artificio a que había llegado el Descendimiento en los pueblos puestos bajo su autoridad.

#### Edicto de Prohibición

Este veto es solamente uno más en la lista de prohibiciones del siglo XVIII, período en el que los ilustrados intentan borrar las prác-

ticas religiosas catalogadas con el rótulo de supersticiosas y en cuyo logro son parte fundamental los prelados extremeños. Es por esas fechas, en 1777, cuando el rey Carlos III, a instancias del obispo de Plasencia (Cáceres), ordena el cese en todo el reino de las procesiones de empalados y disciplinantes, amén de otras manifestaciones de esa índole arraigadas entre el pueblo (9). La circular de Fray Diego Martín y Rodríguez, la última de las redactadas en su obispado y una de las pocas que recoge el Libro de Visita de la parroquia de Ahigal, puso fin a la Función del Descendimiento en toda la geografía de la diócesis de Coria. Pero al margen de su misión condenatoria, el «hédicto» presenta un valor incalculable por cuanto nos permite el conocimiento bastante detallado de una popular costumbre, así como la opinión que la devota práctica merece a un obispo ilustrado de Coria. Todo ello es suficiente para obligarnos a presentar aquí este curioso e inédito documento de 1788:

*«Nos Dn. Frai Diego Martín y Rodríguez, Por la Gracia de Ds. y de la Santa Sede Appca. obispo de Coria, del Cosejo de Su Magtaz.*

*A todos los Curás Rectores o Sus tenientes, o Vicarios y de más fieles de este obispado Saluz y Paz en Nuro. Sr. Jesuchristo.*

*La corrupzion del Linaje humano i la astuzia de Nro. enemigo común que por todos los caminos pone lazos pra. nuestra perdicion, han introduzido en varios tpos. abusos y corrup-telas asta en lo mas sagrado de nuesira Religion. Vno de los Pasos mas tiernos y devotos qe. venera el Christianisimo es el Descindimiento del Cadaber de Nuesro. Redentor del Sacro Suto. Arbol de la Cruz. Quando tubo Supincipio la Representazion de este auto concurrían los fieles al templo, aunque como otro Josef y Nicodemos con la Mirra Aloe, el Sacro Santo Cuerpo difunto de el Sr., esto es, con lagrimas de un corazon contrito y humillado, con el olor y fruto de buenas hobras y con los sentimientos ynteriores de una devvozion y Piedad sólida. Pero abiendo degenerado de aquel espíritu y fervor los mas de los Chrisnos, de estos tiempos en aquella sagrada y dolorosa Representazion (especial mente quando se ejecuta en los campos). Vnos se ocupan en miradas lizinziosas, otros en conversaciones mundanias, otros en voces destempladas y otros (quando mas) en unos suspiros y lagrimas materiales que, como agua de tormenta, pasan luego sin umedezer y fecundar la tierra del corazon, sacadas maquinal mente de los ojos a fuerza de artificios y Esterioridades, como*

*son dar rezios golpes con el martillo para descenciavar el Cadáver del Sr. por la tramoia (asi se debe llama). Que se usa en algunos pueblos de subir y bajar con un cordel las manos de la Ymagn. de N.ª S.ª de la Soledad para limpiar los ojos y Recivir la corona y los clavos que le han a ofrezzer los minsas. y otras imbenziones ajenas a la seriedad con que se debe celebrar este tierno paso: que si las viese vn infiel ciertamente se burlaria de nuestro culto y religion; luego que llegamos a este obispado pensamos el suprimir la Funzion de el Deszendimiento, como se abia executado en otros. Pero por ziertos respetos que no debiamos atender (lo confesamos con ingnuidad) suspendimos esta providenzia asta ora. Mas aziendonos cargo del peso formidable de nuestro ministerio Pastoral y sus estrechas obligaciones principalmente en correjir y desterrar abusos y desordenes en las cosas sagradas, no podemos por más tiempo mirar con indiferenzia este punto, ia por las repetids. ynsinuaziones de Personas verdadera mente piadosas, qe. consideran afondo las cosas de la Religion, i ya mobidos de los Esímulos de nuestra propia conzienzia. Y asi proivimos para siempre la Representazion y Sermon de Deszendimiento no solo en campos, sino tambien en las Yglas. Surrogando en su lugar el Sermon de*



*Pasion en los Pueblos donde este no se predicaba y en el de Soledad en los que se predica Sermon de Pasion, y en el caso de estar dotado en algun Pueblo el Sermon de Deszendimto., comutamos y aplicamos esta Estazion para vno de dhos sermones, pues oiendo esto los fieles sin aquellas imbenziones exteriores y artificiosas que nada conduzen para el Espiritu de vna verdadera compunzion, podran sacar maiores utilidades espirituales en provecho de sus almas. Y mandamos a los Curas tenientes o Vicarios obserben en todo y por todo esta Nuestra. Providenzia sopena de Veinte Ducados de multa a los que permitiesen predicar el Sermon de el Deszendto. y a los que le predicasen les priuermos de la Lizenzia de predicar en todo nuestro. obispado y prozederemos contra ellos a lo que hubies lugar en derecho. Y este nuestro hadicto se leera en un dia festivo inter misarum solexnia y copiado en el Libro de Visita. Se despachara de vn Lugar a otro por el orden de la margen y desde el vltimo se remitira a Nuestra Secretaria de Camara para qe. nos conste de su intimazion. Dado en nuestro Palazio Episcopal de Coria a doze de Enero de mil setezientos ochenta y ocho.*

*Frai Diego obispo de Coria. Pr. mdo. de SS.Y. el opo. mi Sr. Lizdo. Dn. Juazhin Josef de Cazeres Villalobos. Vize Secrto.» (10).*

La nota prohibitiva surtió efecto en todos los pueblos de la diócesis. Los Cristos yacentes perdieron su finalidad, convirtiéndose en simples pasos en las procesiones del Santo Entierro. Las medidas coactivas de Fray Diego supusieron la muerte definitiva de la costumbre en la mayor parte de las parroquias de las que tengo conocimiento. En Ahigal una parada junto a la Cruz del Calvario y una pequeña plática cuando la procesión llegaba a aquel lugar en la tarde del Viernes Santo rememoraban la Función del Descendimiento. Pero el pueblo, siempre amante de las manifestaciones dramáticas, olvida pronto la enérgica prohibición y recupera la ceremonia en 1816, sin que exista la mínima oposición por parte de la jerarquía diocesana. La parroquia de Ahigal estaba regida por don José Corchero y Oliveros, y el obispo de Coria era a la sazón don Blas Jacobo Beltrán. Tal vez uno y otro ignoraban ya la circular condenatoria emitida veintiocho años atrás. Ahora la Crucifixión y el Desclavamiento mudarán de escenario y se efectuarán en la explanada del Humilladero o ermita del Cristo de los Remedios. Para su nueva instauración fue necesario el construir una gran cruz

de madera y una piana de granito para sujetarla en el ceremonial del Descendimiento. Ambas desaparecieron en 1967. El desarrollo de la Función no presenta variaciones respecto a como se hacía en el Calvario, recuperándose incluso el «sermón del Descendimiento» condenado por el edicto de Fray Diego.

Sin que tengamos conocimiento de las causas exactas, el Descendimiento dejó de llevarse a cabo a partir de 1878. La opinión más comúnmente aceptada es la de que faltaban ánimos para continuar con un ritual que hasta esa fecha habían mantenido los últimos supervivientes de la desaparecida cofradía de la Santa Vera Cruz. Habrían de pasar tres cuartos de siglo hasta que, ya en el año 1954, el párroco don Gonzalo Pradilla Marauri redescubriera la Función. En tal ocasión el Descendimiento fue sacado de su entorno y contexto primitivos, ya que se desarrolló en la plaza del Concejo y como un acto más de la procesión de la Soledad o del Silencio de la noche del Viernes Santo. Aquel intento de recuperación no tuvo continuidad. Tendría que llegar 1983 para que por iniciativa de la Agrupación «Amigos de Ahigal», una asociación de carácter cultural, volviera a celebrarse la Función del Descendimiento. El Calvario se ha convertido nuevamente en el escenario que acoge la ceremonia, si bien ésta presenta algunas peculiaridades que no se daban en la Función primitiva. En la mañana del Viernes Santo una procesión se dirige hasta aquel sitio para clavar al Cristo en la cruz, permaneciendo en ella hasta después de los oficios de la tarde, cuando todo el pueblo asiste al Descendimiento, que se ejecuta con la misma escenificación que antaño. La Función ha calado profundamente en el sentimiento de los ahigaleños, lo que, unido al auge experimentado en los últimos tiempos por las tradiciones, hace pensar que su instauración es ya definitiva.

En líneas generales, lo que hemos expuesto es cuanto cabe decirse de la Función del Descendimiento, una costumbre que en la mayor parte de los pueblos de la diócesis de Coria no supo o no pudo recuperarse tras la condenación de 1788. Mas, aun a pesar de su olvido, la ceremonia está pidiendo un estudio en profundidad, puesto que sin duda un análisis desde otras perspectivas distintas de las aquí tratadas aportarían datos significativos para la comprensión de la mentalidad, del ser y del sentir de los pueblos en un momento clave de la historia de España.



(1) Esta información me fue dada en 1977, cuando realizaba en la comarca de Sanabria (Zamora) un trabajo de campo.

(2) Blanco, Carlos: *Las fiestas de aquí*. Valladolid, 1983. Pág. 160.

(3) Sánchez, María Angeles: *Guía de fiestas populares de España*. Madrid, 1982. Pág. 40.

(4) Yuste, José Luis: *Tradiciones Urbanas Salmantinas*. Salamanca, 1986. Pág. 33.

(5) Sánchez, María Angeles: *Op. cit.*, pág. 34.

(6) Sánchez, Agustín: *Un año de vida serradillana*. Placencia, 1982. Págs. 89-90.

(7) *Libro de Visitas de la Cofradía de la Santa Vera Cruz*.

Folios sin numerar. Comienza a escribirse en él a partir de 1542.

(8) La cruz de madera fue sustituida por una de granito en 1909. Unos versos debidos a la inspiración del poeta local Basilio Galindo recuerdan el hecho.

“Y de mayo al sexto día,  
de mil novecientos nueve,  
vio el pueblo con alegría  
nueva cruz de cantería  
tan blanca como la nieve”.

(9) *Libro de Visitas de la Yglesia Parrochial de Abigal*. Folios 84-86. Comienza a escribirse en dicho libro a partir del año 1753.

(10) *Libro de Visitas de la Yglesia...* Folios 181-183.



Quizá sea el tejar de Pobladura de Sotiedra uno de los últimos de la provincia de Valladolid, donde la fabricación de tejas y ladrillos se sigue haciendo de la forma más tradicional.

Estos tejares tuvieron un gran auge en el medio rural, y muchos son los pueblos que han contado con uno o varios de ellos. Si recorremos nuestros pueblos encontraremos los restos derruidos de sus hornos, que evidencian un pasado artesanal muy rico.

Tejas, ladrillos y adobes son materiales básicos en las construcciones rurales tradicionales, constituyendo el principal material de edificación en la provincia, dentro de la llamada «arquitectura del barro».

La fabricación de tejas y ladrillos en las grandes cerámicas han llevado a este oficio tradicional de nuestro medio rural a su total extinción. La introducción de la maquinaria y la producción en serie han terminado con los tejares de tipo artesanal.

Miguel y Martín son quienes aún continúan fabricando tejas y ladrillos, aunque el segundo de ellos ya no puede hacerlo por estar jubilado para el oficio en este tejar. La artrosis de sus manos que el agua y el barro han producido, le impiden ayudar a su hermano en el oficio de toda su vida. Son la cuarta generación en el oficio, aprendido de su padre, que tras trabajar en varios tejares como obrero —Pinilla de Toro, Villarrín de Campos, Mansilla de las Mulas y nuevamente Pinilla— se instala como autónomo en Pobladura de Sotiedra, en el año 1934. Aún recuerdan en el pueblo a su padre, el señor Alonso, viniendo con su burro todos los días, desde Pinilla, a cavar el pozo del tejar. Todas las edificaciones que le rodean, incluida la vivienda familiar, han sido levantadas por su padre y por ellos.

La elaboración es totalmente manual, donde no hay ningún tipo de maquinaria y que incluso las herramientas son de fabricación propia. Las que no han podido confeccionar con sus manos, lo han sido por los herreros o carpinteros de los pueblos vecinos.

## 1. EL TEJAR.

Se encuentra situado en torno a la vivienda familiar. Podemos distinguir en él varias dependencias claramente diferenciadas.

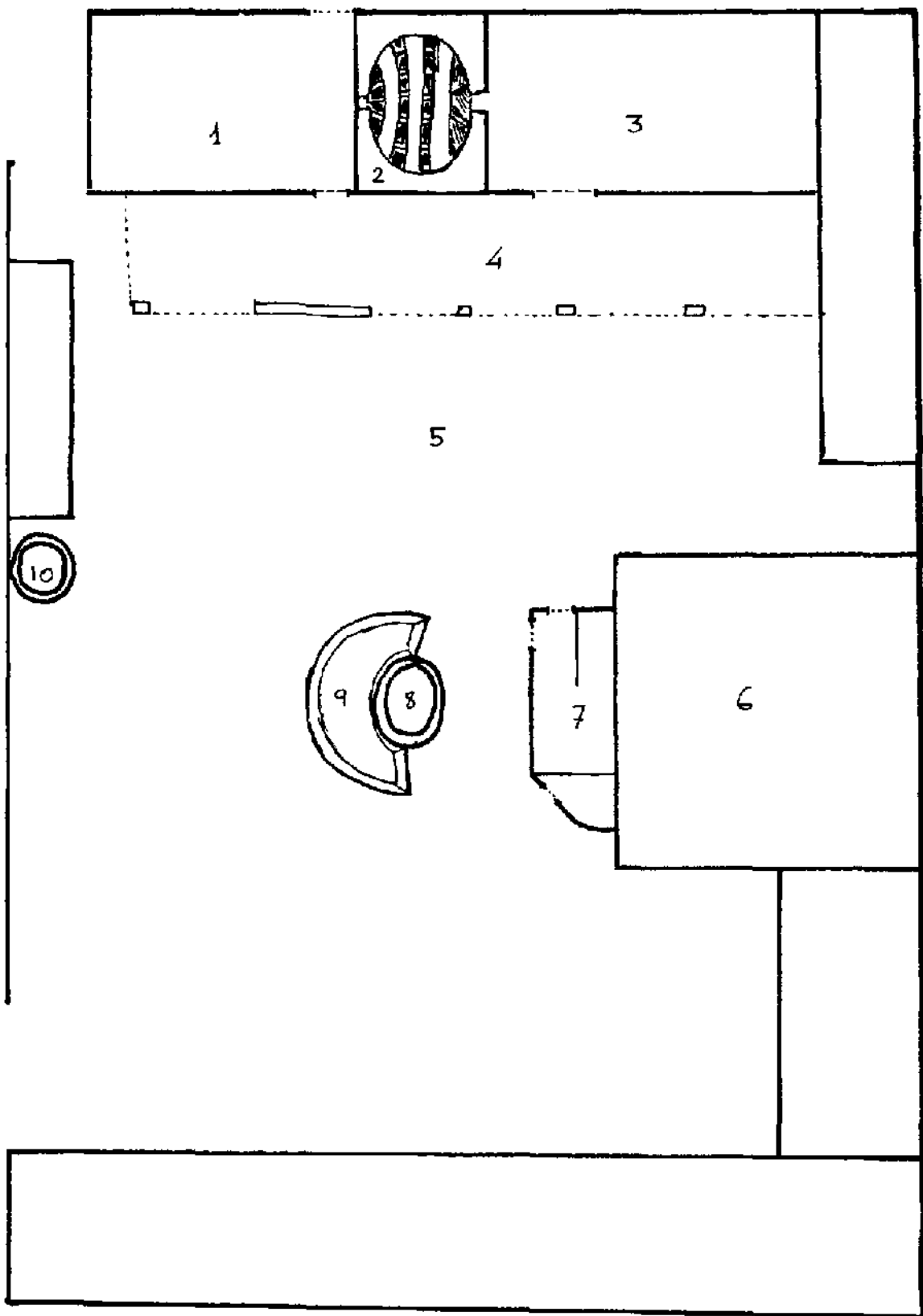
El tendadero. Es el solar donde se tienden, para su secado, las tejas y ladrillos. Se diferencian dos partes; un espacio destinado a extender la tierra para que se seque y pueda ser machacada, como operación previa al remojado, y el «tendadero» propiamente dicho.

Como separación de los dos espacios están la pila para remojar la tierra y el «amasador» del barro. La pila, excavada en el suelo y revestida de cemento, es un semicírculo que rodea al «amasador». Este es un cilindro hueco con una abertura en la base, al lado opuesto de la pila, para permitir la salida del barro ya batido. Se asemeja al brocal de un pozo. En la boca, diametralmente, tiene una pletina con un orificio central, donde se coloca el «malucate» (figura 1).

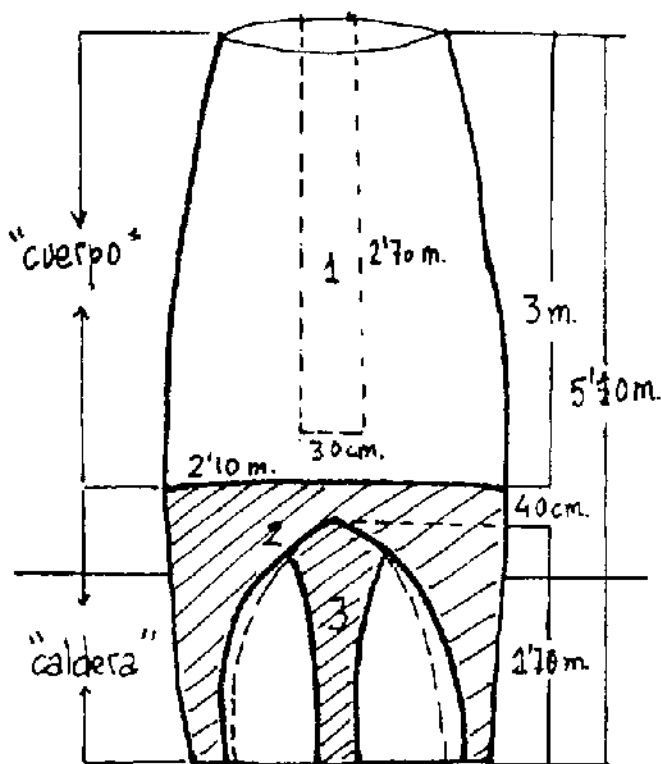
La estancia. Es el taller donde propiamente se hacen tejas y ladrillos. En sus paredes están colgados los distintos «marcos» y «argadillas», «agujas» y «galápagos» utilizados en la elaboración de tejas y ladrillos. Es un recinto pequeño donde trabaja el «cortador». Tiene dos puertas estrechas de acceso y dos venta-



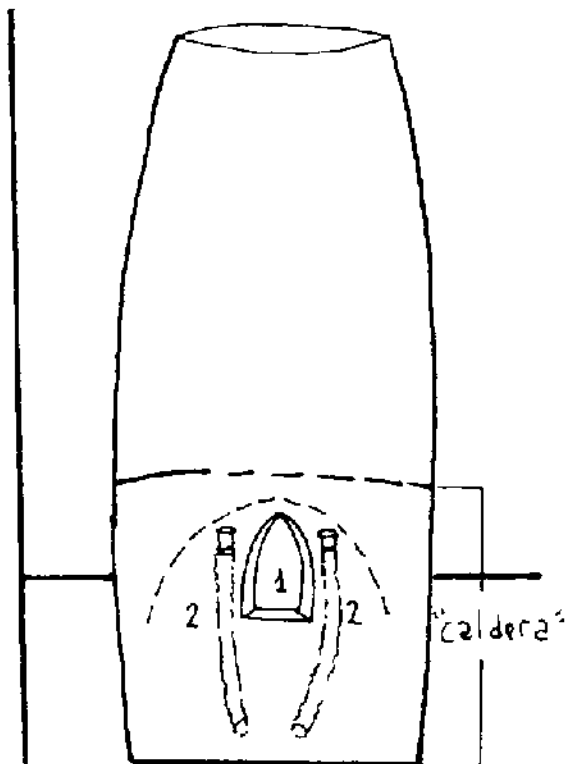
1.—El tendadero al fondo



PLANO DEL TEJAR: 1, Leñera; 2, Horno; 3, Almacén; 4, Cubierto; 5, Tendedero; 6, Vivienda familiar; 7, Estanza; 8, Mulcute o amasador; 9, Pila; 10, Pozo



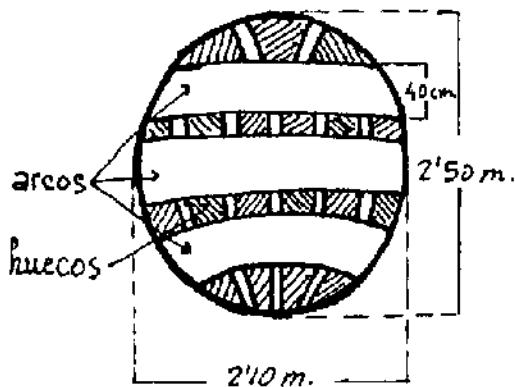
Corte del horno:  
 "cuerpo": 1: "servidero"  
 "caldera": 2: "arcos". 3: "barro"



1- "boca"  
 2- "Fogones"

nas. A la izquierda de la puerta principal está situada la mesa de «cortar», hecha de cemento, elevada del suelo aproximadamente un metro y de unos 65×40 cms. A su lado hay una pequeña pileta para el agua. Al fondo de la mesa se amontona la ceniza necesaria para «cortar» tejas y ladrillos.

El barro se apila en el suelo, y de él irá «cortando» el tejero, con la mano, la cantidad de barro necesario para hacer cada una de las tejas o ladrillos.



Piso del "cuerpo" de horno

El horno. Ellos lo denominan «horno hormiguero», ya que con este nombre es como lo tienen declarado. Siguiendo la división que Sempere hace de los hornos de alfarero de la provincia, vemos que se asemeja un poco al tipo «árabe», aunque carece de la forma cupular. Sí tiene, en cambio, una puerta de acceso al «cuerpo» de horno, el «servidero», que se tapa con adobes durante la cocción. Este comunica con el almacén donde se guardan tejas y ladrillos, ya secos, listos para ser cocidos. El piso del horno es una criba que se apoya en tres arcos. Tiene 19 orificios, y el grosor de los arcos es de unos 40 cms. La criba es un poco ovalada.

Su capacidad es de 12 metros cúbicos aproximadamente. El actual está reducido en su volumen. Tiene una altura de 5,10 metros, incluida la caldera, y de diámetros, en la criba, 2,10 y 2,50 metros.



3.—Amasador

La caldera tiene unos arcos que sostienen el piso sobre el que se «encaña». La boca comunica con la leñera, y tiene a ambos lados dos «fogones» que permiten la entrada del aire necesario en la combustión.

Conozco otros tipos de hornos que son prismas de base rectangular o cuadrada —Castroverde de Campos—; pero éstos, según me informan, no tienen una cocción tan uniforme y homogénea como los cilindricos, ya que las esquinas reciben peor el fuego y pueden quedar algunos materiales casi crudos (fig. 2).

En cada hornada se pueden cocer unos 1.200 ladrillos y 3.000 tejas.

## 2. MATERIAS PRIMAS.

Se utilizan dos tipos de tierras, ambas obtenidas en las tierras del común del pueblo. Para las tejas emplean «greda» del pago de la ladera del Cristo, donde antiguamente había un tejear. Los ladrillos se hacen con arcilla ferruginosa del pago de la Rana.

En ambos casos a partir del mes de noviembre se cava la tierra con la azada, a fin de que las lluvias, hielos y sol la «curtan». A par-

tir del mes de marzo se acarrea al tejear, ahora con remolque; pero antes lo hacían con un carro tirado por un burro.

En el tejear se extiende en cerros para que seque al sol. La greda necesita ser machacada con el mazo antes de remojarla; en cambio, la arcilla no.

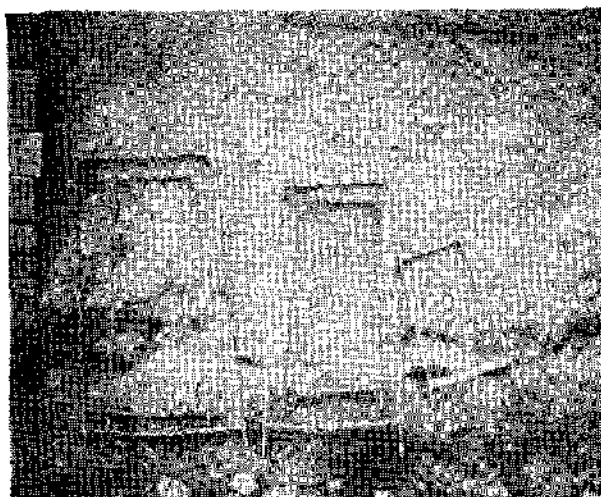
El agua se emplea en el remojado de las tierras y en el «corte» de las tejas, pues el rasero se mantiene en la pileta de agua de la mesa de «cortar»; también sirve para limpiar de barro sobrante «murcos» y «argadillas».

La ceniza, obtenida en la cocción de años anteriores, se necesita para «cortar» las tejas, a fin de impedir que el barro se pegue a la mesa, permitiendo que la teja resbale hasta colocarla sobre el «galápago».

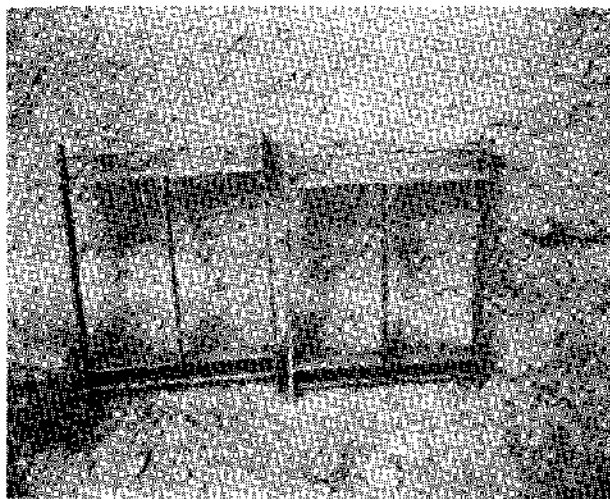
La piedra caliza es de utilidad en la cocción para cerrar los orificios que hay en el piso del horno. Una vez «desencañado» el horno, obtienen de ella cal viva.

Los combustibles. Antiguamente empleaban en la cocción exclusivamente paja trillada de cereal y algún manojito; de estos últimos, pocos, pues el pueblo no ha tenido viñedo. En la actualidad alimentan el horno con cualquier tipo de combustible, desde paja —caída en desuso desde la llegada de las cosechadoras al campo—, pasando por leña obtenida de los derribos, neumáticos, ramera de pino —principal combustible, traído de Toro—, hasta carbón en algunos casos.

La madera les sirve para confeccionar algunos de los útiles que emplean en su trabajo.



4.—Argadillas



5.—Marcos

### 3. HERRAMIENTAS.

Las podemos clasificar en tres grupos si seguimos el proceso de elaboración de una teja o ladrillo.

—Para preparar el barro: Antes ya he apuntado que antiguamente acarrearaban la tierra hasta el tejear con un carro. Una vez allí utilizan desde la azada, pala, rastrero de madera —sin púas— y mazo hasta el «malacate», que es un eje de hierro con aspas, ideado por su padre hace sesenta años y confeccionado por un herrero de Pinilla, que se introduce en el «amasador» para batir el barro. Al «malacate» se le coloca un palo en el orificio superior, que tiene, permitiendo, mediante un arreo, hacerlo girar como una noria tirada por el burro (figura 3).

—Instrumentos para «cortar»: El «cortado» de una teja o ladrillo necesita de una serie de útiles específicos.

Los «moldes». Pueden ser de hierro o madera. Los utilizados actualmente son de hierro. Son de dos tipos: las «argadillas», que son los moldes de las tejas y son de varias dimensiones; el modelo más común tiene 45 cms. de largo; en el lado más estrecho, 23 cms., y en el más ancho, 30. Tienen dos agarraderos en el lado más ancho (fig. 4).

Los «marcos» son los moldes dobles para hacer ladrillos, baldosas y baldosillas. Disponen de unas asas laterales. Hay «marcos» para ladrillos dobles y sencillos. Los utilizados, tanto de madera como de hierro, son de su abuelo (fig. 5).

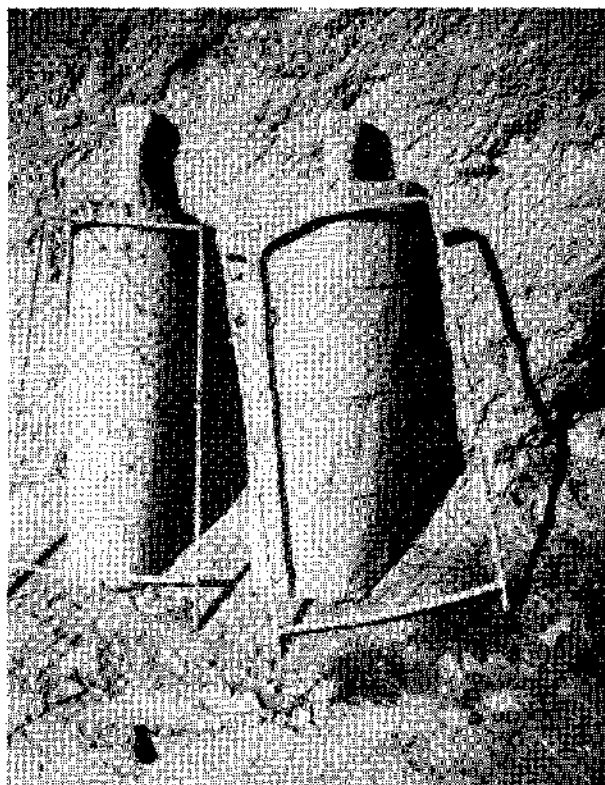
El «galápago». Es una herramienta que puede ser también de madera o de hierro. Tiene un pequeño mango. En él la teja adquiere la forma curva característica. Las dimensiones están en proporción a la «argadilla»: a cada «argadilla» corresponde un tipo de «galápago» (figura 6).

El «rasero». Es una simple tabla rectangular de 35×5 cms. Se mantiene dentro de la pileta con agua. Rasea el barro sobre las «argadillas» o los «marcos».

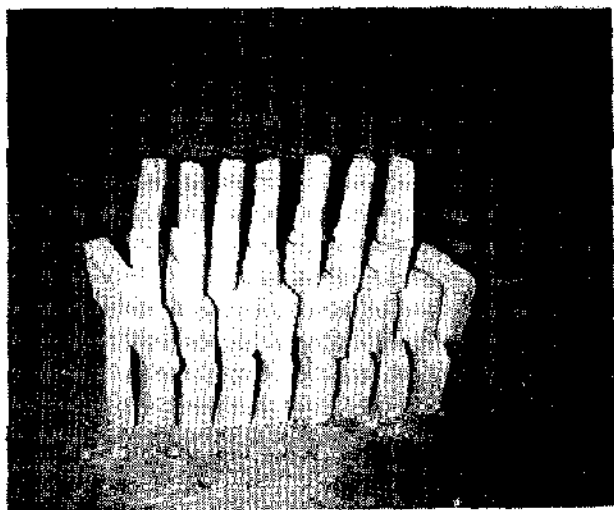
El «rallador». No es más que un trozo de chapa clavado en un trozo de madera, que hace de asa y que permite eliminar el barro acumulado sobre la mesa del taller y para limpiar de barro los «moldes». Como todos los útiles de «cortar», es de fabricación casera.

Las «agujas». Son necesarias para «cortar» el ladrillo. Están hechas con un trozo rígido de alumbre —un simple radio de bicicleta—, al que se le ha colocado un mango de palo de escoba.

El «palmeador». Hoy está en desuso. Es una plancha cuadrada de hierro, con dos asas laterales, que utilizaban para las baldosas y baldosillas.



6.—Galápago



7.—Ladrillos en rejal para el secado

—Útiles para la cocción: Para echar la paja en la caldera emplean una pequeña purridera de tres pinchos. Aunque la ramera de pino la introducen con la mano, para alojarla más dentro, en la caldera, se ayudan de horquillas de hierro con mango de madera. Las tienen de varias longitudes.

Cuando la caldera está muy llena de combustible, y para evitar que se «ahogue», echan mano del «varal», que no es más que un hierro alargado, y remueven las brasas.

Los útiles de albañilería les sirven para tapar la boca de la caldera y el «servidero», con adobes y barro.

#### 4. PROCESO DE ELABORACION DE UNA TEJA O LADRILLO.

Dentro de este proceso podemos diferenciar tres fases:

—Preparación del barro.—Una vez que la tierra se ha cavado y está curtida, se lleva al tejar, se extiende con el rastro, para que el sol la seque, y se machaca con el mazo (caso de la greda).

La tierra para hacer ladrillos no necesita ser machacada. Ambas se remojan durante un día en la pila.

Generalmente, se calcula que el barro obtenido sea el empleado en día o día y medio de trabajo. Transcurrido el tiempo de remojo, se procede a «sacar la pila». Con una pala se va llenando el amasador, que siempre ha de permanecer lleno de barro hasta que concluya la campaña, y con el «malucate», que hace girar

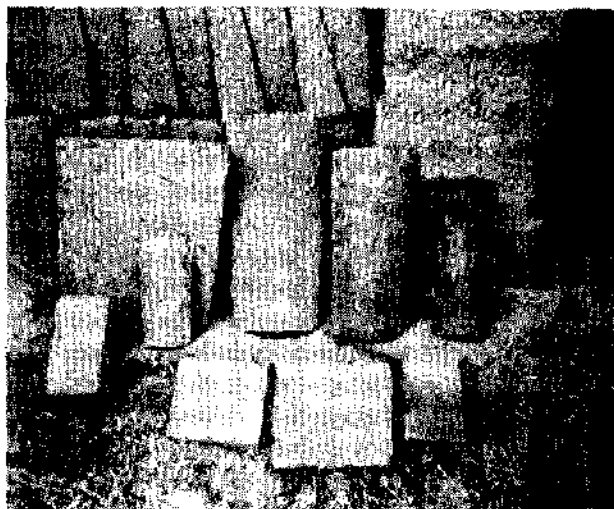
el burro, se bate el barro que saldrá por la abertura que tiene el amasador en la base opuesta a la pila.

—«Cortado» de tejas y ladrillos.—El barro batido se amontona en la «estanza». Cuando sobra, después de un día de trabajo, se tapa con sacos húmedos o plásticos para que no se endurezca.

Esta fase la realizan dos personas: el «cortador» y el que tiende. Se comienza extendiendo por la mesa de «cortar» un puñado de ceniza. A continuación colocan la «argadilla», si lo que se va a hacer es una teja, sobre la mesa. Del montón de barro se «corta», con la mano, el trozo de barro que aproximadamente lleva una teja. Se reparte con las manos por el espacio que delimita la «argadilla». Ahora se pasa el rasero, que está en la pileta de agua, a fin de extender uniformemente el barro por todo el molde y eliminar el sobrante, que se deja a un lado de la mesa o vuelve al montón. Ya está lista para trasladarla al «galápago».

La ceniza ha impedido que el barro se pegue a la mesa, y agarrando la «argadilla» por las dos asas, el «cortador» la hace resbalar hacia el «galápago» situado al borde de la mesa y que sostiene el tejero que tiende. Se lleva así la teja al tendadero, se posa en el suelo el «galápago» y con un movimiento rápido, tirando del mango, queda la teja tendida para su secado.

A fin de aprovechar al máximo el espacio del tendadero, se van colocando las tejas en abanico. Cada diez se hace una desviación llamada «claro».



8.—Distintos tipos de tejas y ladrillos



I.—La ceniza extendida sobre la mesa de cortar

Todas las tejas de su fabricación tienen unas marcas en su lomo que hacen con los dedos, con un movimiento ondulado, cuando las llevan de la mesa de cortar al tendadero.

Antes de que las tejas se sequen les dan, con un escobajo, arcilla disuelta en agua, para que adquieran el color rojo al cocerlas. Cuando ya están bastante oreadas se las pone verticalmente, de dos en dos, para que sequen antes.

El ladrillo requiere de un proceso semejante. Se pueden «cortar» con agua o con ceniza. En el primer caso el «marco» se separa del ladrillo, en el tendadero, con las agujas. Cuando se cortan con ceniza se colocan sobre una tabla para llevarlos hasta el tendadero.

Lo mismo que las tejas, se ponen verticalmente por parejas para adelantar su secado, los ladrillos se colocan en «rejilla» fuera del tendadero (fig. 7).

Las tejas se secan de un día para otro; en cambio, el ladrillo necesita de dos días para secarse.

Tanto tejas como ladrillos se guardan, una vez secos, en el local destinado a almacén o

en los cubiertos, esperando el día de la hornada. La colocación de los ladrillos entonces se hace en «rejal».

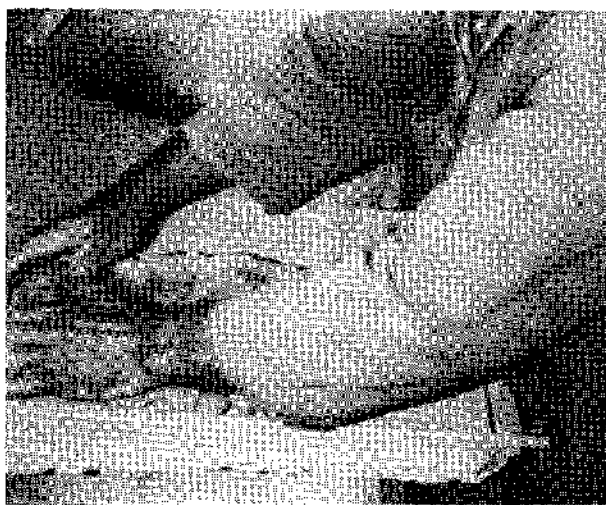
—La cocción.—Es esta fase del proceso el momento más importante, pues de lograr una adecuada cocción depende la calidad del producto final.

Distinguiremos tres momentos: el «encañado», la cocción y el «desencañado».

El «encañado» consiste en llenar el horno de tejas y ladrillos. Se comienza rellenando las aberturas de la criba con piedra caliza, dejando unos «claros» o «tiros» (1), ocho o diez, repartidos por la base para que el fuego ascienda y se distribuya por igual. A continuación se colocan cuatro filas de ladrillos, puestos de canto —unos 250 por fila—, siempre conservando los «tiros». Estas filas cortan el fuego, que en la caldera adquiere temperaturas elevadísimas.

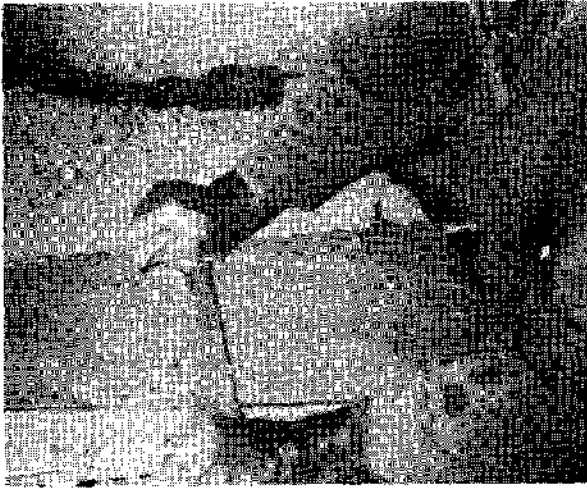
Se prosigue el «encañado» poniendo las tejas y respetando los «tiros» para que el fuego ascienda.

Finalmente, se colocan dos nuevas filas de ladrillos; esta vez horizontalmente, cerrando ya los «tiros». Llegado a este punto, el «encañado» ha quedado concluido. Con tejas y ladrillos de desecho de otras cocciones se cierra la parte superior del horno, procurando que todos los huecos desaparezcan, a fin de que el fuego ya no ascienda. Para ello tanto tejas como ladrillos han de ponerse horizontalmente, ocupando la mayor superficie. Ahora se cierra el «servidero» con adobes y barro.



II.—Distribución del barro dentro de la argadilla





III.—Raseado del barro

El «encañado» suele llevar un día de trabajo.

Comienza ahora la «cocción» propiamente dicha. En la caldera, las dos aberturas que comunican con los «fogones» se cierran, formando un semicírculo, con tejas boca abajo, comenzando desde ambas aberturas, para antes de cerrar el semicírculo colocar dos tejas cruzadas. Ello va a facilitar la circulación del aire, en el proceso de combustión, por la caldera.

Seguidamente se prepara el encendido del horno. Para ello se hace la «cabaña» que consiste en poner unos palos cruzados, dentro de la caldera, para que no se aplane el primer fuego; se le acompaña de un neumático, —antiguamente de manojos—, ramera de pino y paja. Ya se puede encender, dando comienzo la cocción.

Hasta que no se consigue que el horno tire correctamente, se mantendrá la boca de alimentación de la caldera con la mayor abertura. Una vez que el horno tira bien esta boca se reduce cerrándola hasta dejar un hueco que pueda ser tapado con un adobe. Ha comenzado lo que el tejero denomina «arrosiar», —alimentar de combustible al horno—. Esto durará entre 18 y 20 horas, desde las 4 de la madrugada hasta las 8 ó 10 de la noche. Cuando solamente se empleaba paja para cocer, este tiempo se alargaba a 30 horas.

En el «arrosiado» se van alternando los combustibles: ramera de pino y paja. Los neumáticos se meten con intervalos más largos de tiempo ya que son de más larga duración den-

tro de la caldera y aumentan la temperatura de cocción.

Como apunté, la paja se mete tirándola con la purridera, y la ramera a mano ayudándose de las horquillas para introducirla en el interior de la caldera.

Suele pararse dos veces, para comer y cenar. En estos casos se cierra la boca de la caldera con un adobe y barro, y lo mismo se hace con los «fogones» que también se tapan con un trozo de teja y barro. El descanso, mientras dure el «arrosiado», viene a ser de dos horas.

Cada cierto tiempo se sube a lo alto del horno, por una escalera excavada en la pared del horno y que comunica con la leñera, para comprobar la marcha de la cocción. Se intentan tapar, salpicando con barro, los resquicios que hay entre las tejas y ladrillos que cierran el horno, para evitar que el fuego se escape. El proceso de «arrosiar» está concluido cuando la última fila de ladrillos está totalmente blanca e incandescente.

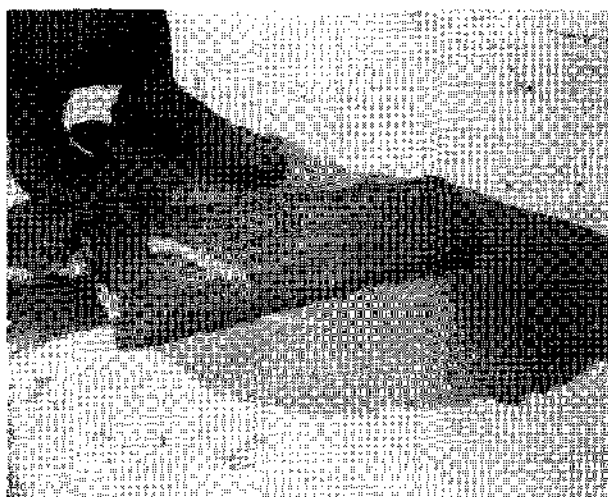
A partir de este momento se cierran la boca y los «fogones». La cocción continúa para terminar al cabo de cuatro o cinco días con el horno enfriado.

Una vez frío se procede entonces a «desencañar», comenzando, lógicamente, de arriba u abajo.

Aquí termina todo el proceso de elaboración de una teja o ladrillo. Una vez cocidos se colocan, fuera del almacén, en los espacios abiertos del tejear, esperando la llegada del cliente de turno.



IV.—Colocación de la teja cortada sobre el galápago



V.—La teja depositada en el tendadero

Todo este largo proceso de cocción tiene una duración de casi ocho días: día y medio para encañar, un día «arrosiando», cuatro días para enfriarse y un día para «desencañar».

Entre hornada y hornada, a veces, hay que reparar los arcos y la caldera, de los desperfectos producidos por el fuego.

##### 5. PRODUCCION Y COMERCIALIZACION.

Actualmente la producción del tejar se centra en tejas y ladrillos. Hace tiempo que dejaron de fabricar baldosas y baldosillas ya que era más delicada su elaboración.

En mayo se comienza a «cortar» y se termina con la última hornada allá por octubre, hacia el Pilar. Hasta hace años venían fabricando unas 21.000 tejas y 8.500 ladrillos. Ahora la producción se redujo a 9.000 tejas y 3.500 ladrillos.

Para el trabajo de una temporada necesitaban acarrear al tejar unas 25 toneladas de greda para las tejas y 10 de arcilla para los ladrillos. Al día venían haciendo 300 tejas; caso de ser ladrillos en torno a los 700 por día.

En los años de máxima producción llegaron a hacer diez hornadas. El término medio por año venía a ser de siete. Los dos últimos han reducido considerablemente la producción, rea-

lizando solamente tres hornadas, ya que sólo Miguel puede dedicarse a ello.

Las tejas de menor tamaño las realizan si es de encargo y lo mismo sucede con los ladrillos dobles.

La producción de ladrillos siempre ha sido menor ya que tiene menos salida que la teja, pues ésta es necesaria cuando se teja, a fin de sustituir las rotas por otras enteras. (Fig. 8).

La venta del producto la hacen a almacenistas de materiales de construcción —Toro y Medina del Campo—, o directamente a particulares. En este caso es en los pueblos vecinos donde venden la mayoría del producto elaborado.

Los mejores años de ventas fueron entre 1945 y 1955. Después se ha seguido manteniendo de una campaña para la otra. Del año 1986, al reducirse la producción, ya la tienen toda vendida.

Los precios han ido aumentando progresivamente, menos de lo que ellos hubiesen deseado. Así cuando su padre se instala en Pobladura en el año 1934, vendía, si eran tejas a 8 ó 9 pesetas el ciento; caso de ladrillos a 4 ptas. La relación de precio teja-ladrillo, siempre ha sido aproximadamente la mitad más barato el segundo.

El año pasado los precios eran de 22 ptas. la teja y 14 para el ladrillo.

Quizá, este año, sea el último en el que Miguel fabrique tejas y ladrillos. Serán las tres últimas hornadas que impregnen de humo negro la atmósfera de Pobladura, y envuelvan de agradable olor a resina el tejar.

Habrán pasado entonces 53 años desde que su padre, comenzó, según sus palabras, «a vivir un poco mejor, con menos privaciones».

A pesar de no trabajar ya más en el oficio de su vida, Miguel seguirá bajando todos los días, desde Tiedra, ya que ahí se han trasladado hace tres años, a «pasar el día» al tejar donde ha transcurrido toda una vida dedicada al barro.

(1) En alfarería se denominan "caños". VAL, J. D. (1982). Alfares de Valladolid. Caja de Ahorros Provincial de Valladolid.



# La cultura popular del páramo leonés: Notas sobre el Filandón

Cándido Santiago Álvarez

*La vida en los pueblos parameses, hasta no hace mucho tiempo, se regía por un calendario impuesto principalmente por la Naturaleza. La atención a la agricultura y ganadería, actividades básicas, estaba sujeta al ritmo estacional que sigue la vegetación de las plantas. El esfuerzo humano que a ellas se dedicaba iba en aumento de primavera a verano, para descender progresivamente de éste a otoño, alcanzándose un mínimo de otoño a invierno, situación que se mantenía hasta llegar la primavera, momento en el que remontaba nuevamente la actividad.*

*Al aflojar los trabajos del campo había más tiempo para labores de tipo artesanal en la casa y se propiciaban la convivencia y la diversión. El acortamiento de los días y el alargamiento de las noches, así como el frío reinante, eran otros elementos impulsores de las tareas hogareñas y de las reuniones.*

*En el Páramo, al igual que en otras muchas comarcas leonesas, eran corrientes las reuniones nocturnas de hombres, mujeres y jóvenes que se denominaban con el genérico nombre de filandón, hilandón o velorio; verdadero vehículo de transmisión cultural en el que la convivencia reforzaba los lazos de unión entre los vecinos. Aquí se hilaba, se tejía, se hacía o arreglaba calzado, se relataban cuentos e historias, se cantaba, se bailaba, etc.*

*La vida interna de un filandón está magníficamente reflejada en un trabajo sobre El filandón en Noceda del Bierzo» (RODRIGUEZ, 1982), por lo que no vamos a insistir en esos aspectos comunes a todos los filandones; no obstante, resaltaremos algunos detalles relacionados con el filandón, en la comarca del Páramo leonés, que creemos de interés para el estudio de este hecho folklórico.*

*El filandón en tierras paramesas daba comienzo ya entrado el otoño, prolongándose por un espacio de tiempo más o menos variable, desde noviembre hasta la Cuaresma, que por ser época penitencial, los días más largos y estar en los albores de la primavera, se hacía imposible continuar con este tipo de reuniones.*

*A partir de las ocho o nueve de la noche, horario solar, comenzaban a llegar los contertulios de cada filandón, y a eso de la media noche se deshacía la reunión, regresando las familias a sus casas. Esta desbandada ponía una nota curiosa en el pueblo por el ir y venir de luminarias de aceite de linaza, abundante siglos atrás por estas tierras.*

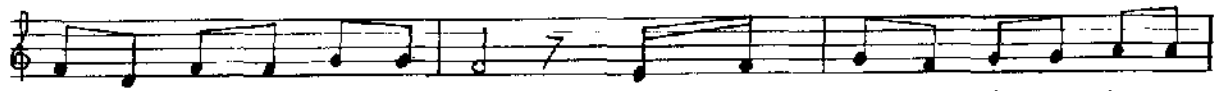
*Dependiendo del tamaño del pueblo, había uno o varios filandones que se reunían cada año en las mismas casas, teniendo a gala sus dueños continuar la tradición, que en muchos casos les venía por herencia. Se les denominaba con un nombre propio, el nombre o apodo de la anfitriona o anfitrión, precedido del «tía» o «tío», tratamiento corriente por tierras paramesas, que sólo era sustituido por «señora» o «señor» si la persona correspondiente gozaba de especial consideración por su educación, modales o caudales. Claro está que cuando a la casa en que se reunía el filandón llegaba el luto, aquél se trasladaba a otro lugar.*

*Cada filandón tenía su propio carácter; unos eran serios, sin que esto quiera decir que carecieran en absoluto de alegría, más bien diríamos tranquilos; otros, por el contrario, eran bulliciosos y alegres, sin que esto supusiera desmadre o desenfreno. Tanto en uno como en otro tipo de filandones se daban agrupaciones de personas pertenecientes a los distintos estratos sociales del pueblo. Si el filandón se reunía en una casa de posibles, allí acudían gentes que no los tenían e incluso aquellas personas reputadas por pobres, y viceversa. Sólo era necesaria la coincidencia con el carácter general del filandón y ser un miembro que aportase algo de lo que la reunión exigía: gracia para relatar cosas; ingenio para dichos, adivinanzas, bromas de buen género o gracia para cantar y garbo para bailar.*

*En los filandones tranquilos, una vez que todos sus miembros se hallaban dentro, resultaba difícil franquear sus puertas; no así en los bulliciosos, donde esta dificultad no existía y era corriente la presencia de elementos ajenos que venían a divertir y a divertirse.*



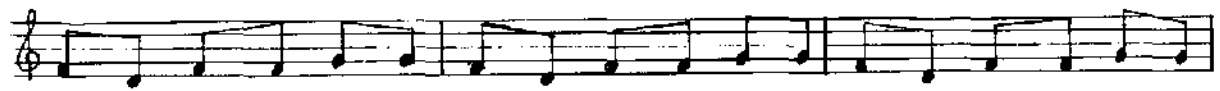
Ea chí- ca ra- bí- a si gus- tas ve- nir con mi- go a los



to- ros de Va- pla- do- rid. Con pi- cen- cia de tu tío An-



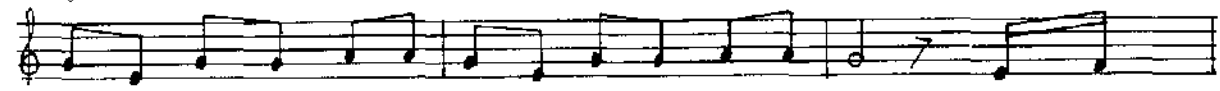
tón el cu- ra per- di do y el tu- er- to tas con Don An- to-



nio ve- ga que ya se mu- rió Don Fe- li- cio Tre- na que- tas ta- qui lle-



gó El tío Ven- ta- ne- ro te- na- zas de he- rro cu- chí- plo



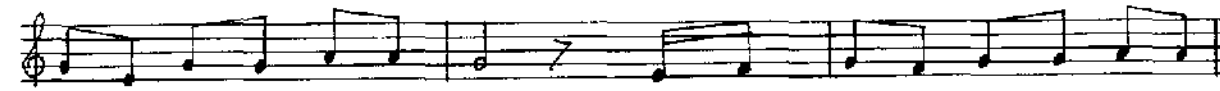
mu- ria- no de Juan Se- vi- pla- no que- es Pa- tr Di- ce- en



al- ta voz si- ta- da fu- len- ta Ma- rí- a Vi- cen- ta ju- gan- do a la



tar- da tam- bien al- ca- ra- da la blan- ca Mar- plo- ra la vie- ja Si-



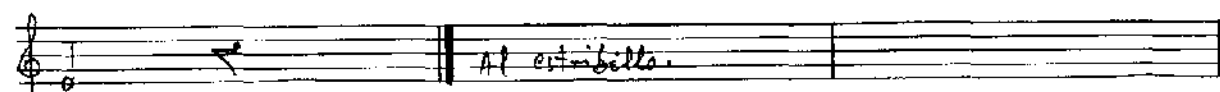
mo- na Be- ri- cog Si- món El que- da Ma- yor el tri- go a



la ca- sas to- da la cas- ta que- es- tá por ve- nir Se- a ca-



bó la his- to- ria con Juan de la No- ria- y re- re- el cas- ti plo- y Juan car- de-



Al estribillo.

ñin.

Estos eran jóvenes que no se aventan a la quietud que imponía la permanencia en el filandón, y cuando el frío no era muy intenso, se desplazaban por el pueblo de filandón en filandón, para mayor diversión de todos, concurrentes habituales y visitantes. Generalmente, recalaban en algún filandón bullicioso, no sin antes pretender su entrada en los tranquilos, utilizando diversas mañas, que en más de una ocasión tenían el efecto deseado, bien por que lograban el engaño, bien porque había un deseo de romper la monotonía cotidiana.

También con este deambular de jóvenes, amparados en el anonimato de la oscuridad, se cometían acciones desagradables, que merecían la desaprobación del vecindario e incluso, en alguna ocasión, tenía que tomar cartas en el asunto el Concejo, para dar la correspondiente amonestación, reprimenda o castigo.

El filandón desempeñó un importante papel en la pervivencia, generación tras generación, de las diversas facetas del saber popular, que pasaban de unas a otras por transmisión oral. Cuentos, romances, historias, canciones, etc., se mantenían en los pueblos, en gran medida, gracias a estas reuniones que tanto se prodigaban por el Páramo y la geografía leonesa en general.

En el aspecto etnomusical es donde más se ha dejado sentir la desaparición del filandón. Los romances, con su música, estaban en la memoria de gran número de personas de todos los grupos de edad; ahora se han olvidado, con dificultad podríamos oírlos a personas de mediana edad o a jóvenes. Idéntico camino han seguido las tonadas bailables, las rondas, las canciones de oficios, etc., que se repetían una y otra vez, incorporando en más de una ocasión nuevas estrofas y estribillos, nacidos de la espontaneidad o traídos de otros lugares. No obstante, en el mayor de los olvidos quedaron canciones, más o menos intencionadas, como la que a continuación transcribimos, que por su temática y ritmo debían de tener gran aceptación entre los contertulios:

Ea chica rubia si gustas venir (1),  
conmigo a los toros de Valladolid.  
Con licencia  
de tu tío Antón  
el cura perdido  
y el tuerto tascón.  
Don Antonio Vega  
que ya se murió  
Don Felicio Trena  
que hasta aquí llegó.

El tío Ventanero  
tenazas de hierro  
cuchillo muriano  
de Juan Scvillano  
por esta que es cruz.  
Dice en alta voz:  
Estaba Fulenta  
María y Vicenta  
jugando a la taba  
también alcaraba  
la Blanca Marflora  
la vieja Simona  
Perico y Simón.  
El Guarda Mayor  
el trigo a la casa  
y toda la casta  
que está por venir.  
Se acabó la historia  
con Juan de la Noria  
con Pepe el Castillo  
y Juan Cardañín.  
Ee chica rubia si gustas venir,  
conmigo a los toros de Valladolid.

En las manifestaciones de religiosidad popular navideña también tuvo su parte el filandón. Así, en el periodo que iba de noviembre a Navidad, las jóvenes y mozas que se encargaban de cantar los ramos el día de Nochebuena (SANTIAGO-ALVAREZ, 1983) comenzaban a prepararlos y ensayarlos durante la reunión, ayudadas por versificadoras del lugar y cantadoras de reconocida fama.

Finalmente, no debemos olvidar la misión que cumplió como escuela de pandereteras y pandereteros, instrumento que perdió vigencia y a cuyo son se bailaba corrientemente en el Páramo.

La Navidad imponía dificultades para la concurrencia y participación, por lo que el filandón dejaba de reunirse asiduamente durante este periodo de tiempo. Pasada la Navidad, volvía a recobrar su vida; ahora todo se encaminaba hacia un nuevo acontecimiento, el antruego, que requerirá un estudio particular. Sirva decir aquí que se comenzaba a «correr los antruejos» poco tiempo después de pasada la Navidad; casi todos los días grupos de jóvenes y no tan jóvenes iban por los filandones, vestidos de antruejos, tratando de conseguir entrar en ellos a fin de organizar juerga con dichos, hechos, actitudes, etc., para luego terminar bailando. Cuando se alcanzaba el clímax era el domingo, lunes y martes de antruejos, con la participación generalizada de todo el vecindario, exteriorizada con antruejadas y baile por las casas, calles y plazas.

Con el Miércoles de Ceniza se daba por finalizado el período de filandón; ahora venía el período penitencial que se deseaba con pocas ganas, tal como deja entrever la copla popular:

Adiós martes de antruejos (2)  
adiós mi vida  
que hasta Pascua de flores  
no hay alegría.

Estríbillo:

Adiós que me voy  
que me están esperando  
en la calle del Conde  
número cuatro.

Jota/Ronda

A- dios mar- tes de an- true- jos A- dios mi  
vi da. que- hes- ta Pas- cua de  
flo- res no hay- a. Pe- gñi- a.

Estríbillo

A- dios que me voy que me- es- tán es- pe-  
ran- do, en la ca- lle del  
con- de nú- me- ro cua- tro. A-  
dios que me voy que me- es- tán es- pe- ran- do.

Adiós que me voy  
que me están esperando.

REFERENCIAS

RODRIGUEZ, Felisa, 1982. El Filandón en Noceda d Bierzo. *Revista de Folklore* 2 (2): 123-125.  
SANTIAGO ALVAREZ, Cándido, 1983. La cultura popular del Páramo leonés: Manifestaciones religiosas. *Revista a Folklore* 3 (2): 147-159.

(1) Recogimos letras y música en 1984 a Felicitas SANTIAGO GRANDE, 77 años, en Santa María del Páramo.

(2) Esta tonada pertenece al grupo de las que denominamos jota/ronda. La estrofa es de dominio generalizado; el estríbillo lo cantaba Luzdivina GRANDE SIMON, abuela del autor, fallecida en 1960; de la música con que interpretaba la tonada, informó Felicitas SANTIAGO GRANDE, en 1984.

## Fausto y Mefistófeles: El mito de la dualidad a través de los tiempos

Fernando Herrero

Ocurre cuando el hombre adquiere conciencia de su capacidad subversiva, de ser algo más que una piedrecita inmóvil en el largo camino de un universo regido por un Dios (mitología desde el cristianismo) o unos dioses (desde el mundo griego) al que ni siquiera su contrafigura del mal puede vencer. Fausto, el mito faústico, es la aventura de lo imposible, la reedición de la lucha de Satán contra el orden. Si, efectivamente, Fausto rompe la falsa armonía del mundo para implantar un fragmento del caos, y, de forma paradójica, es cuando puede asumir partículas de la belleza, el placer o la sabiduría infinita.

Una buena representación de «Mefistófeles», ópera de Boito, que se sitúa en la cima del mito, origina esta reflexión que como todas las categorías universales, se ancla en el folklore y el mito de todos los países. No sólo la lucha entre el bien y mal, cantada en múltiples lenguas y épocas, en la aldea más remota, en la «cordada» más inocente y simple, o en la poética compleja de Goethe, para no referirnos a esa otra visión que supone la ruptura de la armonía que el genio desafiante del hombre, potenciado por el maligno (su otro yo) y que Thomas Mann escribiera en «Doctor Faustus» para parafrasear a Schöenberg. También está en el trasfondo de este mito universal la proyección del placer y la vida de todos los hombres, las manifestaciones lúdicas de su personalismo se proyectan (danzas, costumbres, palabras, gestos) a través de esa percepción del deseo, cuya caracterización es tan múltiple como múltiple es el obrar o pensar del hombre.

«Ave, signor. Perdona e il mio gergo si lascia un posa tergo la superne Teodie del paradiso». Mefisto (Nesheenko en la representación del Teatro de la Zarzuela) hace su primera aparición en el mundo celeste, indefinido y evanescente, solicitando permiso al Todopoderoso para la lucha que se centrará en un hombre: Fausto, paradigma de todos los hombres. Boito encuentra palabras a la vez respetuosas e irónicas («mi jerga deja en mal lugar a las bellas melodías del paraíso»). Una ópera compleja y aislada pone en marcha los motores de unas sensibilidades que pueden llegar a romper esquemas habi-

tuales —el preguntarse sobre el hombre y su doble, la dualidad cuerpo-espíritu, en tiempos poco propicios para la reflexión. Recurrir a la historia pasada, a las costumbres y usos de antaño— en la proyección del impulso deseante, insisto en la persona humana y que de tan acertada forma fue estudiado por Deleuze y Guattari «El Antiedipo») no es otra cosa que una prueba más, y contundente, del intercambio fluido de todas las pulsiones de la Humanidad a través del espacio y del tiempo.

Fausto-Mefistófeles es la incardinación del absurdo en la lógica, de la subversión en el sistema, de lo culto en lo popular. El personaje, un sabio, tiene un contacto con lo popular que se ha respetado, incluso potenciado, en todas las numerosas obras que ha originado. Las ideas



base del conflicto esencial no han variado a través del tiempo, y han partido de la inquietud que surge de la convulsiva vitalidad popular. Por ello, el mito es tan eterno como el hombre, y sus connotaciones literarias y filosóficas no se expresan desde la alambicada abstracción, sino desde el pueblo que lo acoge y lo expelle en diversas y cuidadas manifestaciones. Si en 1587 aparece el primer texto fáustico, la cabalgata de nombres ilustres que siguen interpretando el mito no se detendrá, siendo fácil predecir, por tanto, que en el futuro la dualidad fausto-mefistóteles será contada o cantada, como antaño se hiciera en los retabillos de ciego. Las farsas de muñecos o los juegos de plaza en los que el pueblo proyecta desde la forma más imaginativa y variada sus naturales impulsos lúdicos.

No pueden concebirse Fausto y su diablo sin la masa que sirve de contexto, de punto de apoyo o de rechazo. Incluso nuestro Calderón, que, como el propio Mira de Amescua, tiene su peculiar interpretación del mito, sitúa «El Mágico Prodigioso» en una historia atrabililaria y confusa que requiere asimismo, y aun retóricamente, la presencia popular. Por más que en mi adaptación teatral del texto prescindiera de todo per-



sonaje que no fuera el del dúo amo-esclavo, y la mujer, a la vez sujeto y objeto del conflicto, la masa que creía en el milagro, en la magia luciferina del Mefisto de turno, se proyectaba incluso desde su ausencia. De todas formas, lo que sí está claro es que el mito fáustico genera su comunicación con el público desde la certidumbre de compartir idéntica angustia que esos personajes emblemáticos, ante lo que se llamaba antes destino del hombre y hoy se concreta en eso que terminológicamente y filosóficamente —Fernando Savater dixit— significa la palabra «felicidad», o su contrapuesta infelicidad o desdicha.

Fausto posee la sabiduría y no es feliz, ya que le falta el impulso de lo amoroso, de lo erótico, el placer de la carne. Por ello la juventud deseada se proyecta hacia el «otro» (la manifestación masculina o femenina es irrelevante), con el afán esencial de sustituir la soledad del momento. El pacto con el poder de las tinieblas que significará la condenación eterna se ve muy lejano en un tiempo recuperado que parece, engañosamente, toda una eternidad. Los deseos de Fausto son igualmente los del colectivo humano, y es por ello lógica y coherente esta proyección universal a través del tiempo y del espacio. En realidad, Marlowe, Goethe, Von Arnim, Heine, Calderón y el larguísimo etcétera que lo siguen no son otra cosa que la exteriorización compleja de esas voces que flotan en el aire y que son parte del subconsciente colectivo de la Humanidad.

En la interesantísima ópera de Boito, que el Teatro de la Zarzuela presentó en un montaje adecuado a la trascendencia temática y sus implicaciones filosóficas y estéticas, la música, lenguaje universal, concita a todo espectador por encima de barreras geográficas determinadas. La pervivencia del antaño cadavérico género que es la ópera, se justifica no sólo en el cuidado general con que hoy se encara, sino también en algo más profundo, que es, precisamente, su vocación de totalidad. Quizá sea una de las escasísimas formas de comunicación a través del ser humano como mediador inmediato, que trascienda «per se» su propio contexto. El idioma es importante, pero no olvidemos que el propio Mozart escribió muchas de sus obras maestras con libreto italiano. La ópera en cuanto expresión de lo arquetípico, lo pasional o lo genéricamente humano, ¿y qué lo es más que el amor y la muerte?, postula su irrupción en cualquier país o lugar. El «Mefistóteles» de Boito, como tantas otras obras líricas, se ha representado y se representa en todo el mundo, y con ello el mito fáustico tiene una absoluta interco-





comunicación. Si su nacimiento ocurre en el folklore germánico, su transmisión a través de la música no posee nacionalidad concreta.

Esta visión universalista de la música como motor del sentimiento o plataforma de lanzamiento del mito, pudiera ser motejada de elitista, limitada a unos públicos muy determinados. En esto cabría, como siempre, una reflexión. ¿Qué es el público o los públicos? Si nos detenemos en algo tan puro y sujeto a unas raíces absolutamente populares y verídicas como el folklore musical, o el propio flamenco, habría que convenir en que los receptores de este tipo de comunicación estética son limitadísimos. Forman parte de una curiosa secta de escogidos, ya que dominan la técnica en la que los artistas crean y también los aspectos antropológicos derivados de su propia verdad radical. Y yo no me atrevería a conceptualizarlos como elitistas. La ópera, en cierta forma, lo es; pero en menor medida. (El número de aficionados es considerablemente mayor) y sin que se requieran para gozarla conocimientos específicos, sino una simple sensibilidad general. Por eso el mito fáustico, como todos los mitos por lo demás, encuentra un vehículo extraordinario en la

música y en la voz y supera, en este aspecto de la comunicación, a las obras literarias de mayor complejidad temática y filosófica.

Desde esta visión de una representación operística, la fuerza del mito resurge. De una parte, porque se profundiza en los aspectos que lo han acompañado; de otra parte, se entra en el campo de acción que significa la trascendencia de la cultura a través del tiempo o de la distancia. El folklore, que significa aprehender lo existente, evitar que la memoria se pierda, tiene así una proyección universal que lo hace más rico, profundo, vario, susceptible de nuevos descubrimientos, nuevas vueltas al origen, en ese eterno retorno que supone la cultura cuando busca la Naturaleza.

Quizás habría que solicitar que esta bajada al origen de los mitos, a su belicza, que no es sólo puramente esteticista, fuera compartida por mucha más gente. No cabe duda de que en toda ópera —por ejemplo, «Mefistófeles» no es una excepción— la carga de retórica perdura y en ocasiones lastra ese desarrollo puro, natural, de lo que significó en la historia un pensamiento común que alguien o alguien plasmaron desde su visión personal. Pero en todo caso ayuda a la búsqueda de esa verdad, y nos reencuentra con lo universal desde lo particular, desde la llamada de una frase musical o de una situación que llega a ser, por encima de todo, teatro; es decir, la vida doblada desde su propio origen ancestral.

Así volvemos al origen, y Fausto y su «Mefistófeles» se nos aparecen como una categoría que los humanos han ido perfeccionando desde un deseo más o menos oculto. Si el folklore significa conocer la verdad de lo que fue o es y proyectarla a través del tiempo, cualquier manifestación cultural en la que esto ocurra tiene una función específica y excepcional. El legado de la Humanidad tiene una clara connotación finalística, la consecución de la felicidad o de la verdad. Y en este punto Fausto-Mefisto o Mefisto-Fausto no son otra cosa que la dualidad de cada uno de nosotros, el bien y el mal en su concepto más amplio y menos categórico, el deseo o la esencialidad, las tinieblas o la luz. Para Boito, su Mefisto se hunde en los abismos, y Fausto es acogido por las falanges angélicas. Pero esta lectura sería excesivamente superficial, y el problema, el enigma, la dicotomía sigue presente en todos los hombres, sin importar su cultura, su raza, sus propias circunstancias. El mito es, pues, la protección del arcano, y al tiempo la continuidad en el ser y en el vivir universales.

De todos los tipos de composiciones del Cancionero Infantil, la nana o canción de cuna es, a excepción de los primeros juegos mímicos, el único en el que el niño no interviene en la emisión de la tonada. El emisor es el adulto, que transmite un mensaje —casi siempre directo, breve y conciso—, por el que, según el tono que en cada caso prevalece, se ordena, pide, ruega, implora, amenaza, etc., al niño —destinatario del que no se espera ninguna respuesta— para que se duerma en ese momento en que se interpreta la canción, momento en que su disposición explícita no es, precisamente, la mejor para conciliar el sueño.

«Es una mezcla de voz, de canto, de ritmo, en que el movimiento de arrullo ocupa el lugar de la antigua danza. Era a menudo todo lo que podía ofrecer una madre a su hijo» (1).

Aunque está fuera de toda duda que es el adulto quien canta la nana, la función de emisor no la cumple siempre de la misma manera, ya que nos encontramos con ejemplos en que aquél usurpa la voz del niño. Veamos:

*«Tengo sueño, tengo sueño,  
tengo ganas de dormir.  
Un ojo tengo cerrado,  
otro ojo a medio abrir.»*

Algunos estudiosos de las canciones de cuna, como Federico García Lorca (2), afirman que esa usurpación del adulto se produce de manera autoritaria, aprovechando la indefensión del chico y poniendo en su boca lo que es el deseo real del mayor que canta.

Del mismo modo, son fácilmente constatables otros ejemplos en los que el emisor-adulto asume dos voces: la suya y, nuevamente, la del niño a quien va dirigida la cantinela:

*«—¡Ay, mi niño del alma,  
que se me ha muerto!  
—No me lllore "usté", madre,  
que estoy despierto.»*

Está claro, pues, que el adulto es quien canta, pero ¿quién es, particularmente, el adulto?, porque —desde luego— no puede tratarse de cualquier persona. En algunos ejemplos, como el citado más arriba, se puede comprobar con claridad que se trata de la madre, ya que su presencia es explícita. En otras composiciones quien canta —con expresión mani-

fiesta también— es la «arrulladora», término más extenso en su significado, tras el que pudiera estar —a veces— la propia madre, pero en el que debemos ver, literalmente, a la mujer encargada de dormir al niño:

*«Este niño va a dormir  
en gracia de la pastora;  
si no se duerme este niño  
se duerme la arrulladora.»*

García Lorca explica con detalle apasionado algunos de los casos en que el niño no es arrullado por su madre:

«El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país. Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientes más humildes, están revalorizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y burgueses.» (3)

En general, hay que suponer que es la madre el principal actor adulto de la nana, ya que incluso en los casos en que no es ella quien arrulla, también está presente, aunque —paradójicamente— la referencia sea a su ausencia en el momento en que el niño debe conciliar el sueño. Esa ausencia casi siempre suele tener una causa que la motiva:

—Que se ha ido a lavar:

*«Duérmete, niño chiquito,  
que tu madre está a lavar,  
y a la noche de que venga,  
la tetita te dará.»*

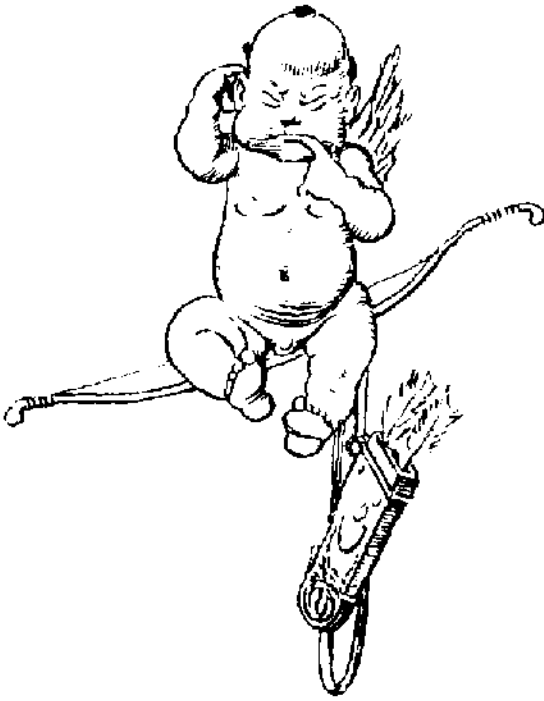
—Que se ha ido a misa:

*«Arroró, mi niño, duerme,  
que tu madre no está aquí,  
que fue a misa a San Antonio,  
y ya pronto ha de venir.»*

—Que no se sabe dónde estará:

*«Niño chiquirritito  
de pecho y cuna,  
¿dónde estará tu madre  
que no te arrulla?»*

Que, según se afirma en la propia tonada, el niño no tiene madre:



«Este niño chiquito  
no tiene madre:  
lo parió una gitana  
lo echó a la calle.»

También hay casos en que, con toda sencillez, el niño quiere que lo duerma la arrulladora (entendiendo que no es la madre, por supuesto), aunque aquella manifiesta su airada protesta:

«Este niño quiere  
que lo duerma yo;  
que lo duerma su madre,  
que fue quien lo engendró.»

El emisor se apoya a menudo en determinados personajes —cuya presencia es complementaria—, con el fin de reforzar la incitación al sueño, o al objeto de hacer llegar el mensaje de un modo más estimulante, ya que el niño va a sentirse atraído —fundamentalmente— por el ritmo de la cantinela, no por su contenido.

Precisamente, la presencia de personajes de apoyo provoca que, a veces, no sea el niño en trance de dormir el interlocutor directo, aunque sí el receptor último, a quien el emisor se dirige desde la canción; es lo que sucede en la siguiente nana, en donde la arrulladora solicita la intervención de Santa Ana pretendiendo el rápido sueño del chiquillo:

«Señora Santa Ana,  
carita de luna,  
duerme este niño  
que tengo en la cuna.»

Aunque la presencia de varios elementos temáticos o de determinados personajes, hace posible la percepción de distintos tonos y contenidos en la canción de cuna que el adulto canta al niño: familiar, sentimental, religioso, incluso tragicómico, el tono —entendido como «modo particular de decir una cosa»— que mejor identifica al género es el tono imperativo, por otro lado el más esperable en unas composiciones que buscan el pronto sueño del niño/destinatario:

«Duérmete, mi niño,  
yo te durmité,  
con las campanitas  
de Julián José.»

Son éstas las nanas más populares, las de mayor difusión y las que permanecen más vivas en sus diversas variantes. Precisamente, la tradición parece indicar que estas canciones de cuna llevan implícita una amenaza, pero la verdad es que el tono imperativo con que el adulto se dirige al niño no siempre va acompañada de una contundente advertencia. Lo que sí hay siempre es una invitación, más o menos seria, al sueño, que el emisor hace al destinatario, pero lo que aquél ofrece a cambio no siempre es un castigo —velado o expreso—, sino todo lo contrario, un premio:

«Si este niño se durmiera,  
yo le diera medio real,  
para que se comprara  
un pedacito de pan.»

La verdad es que, difícilmente, nos imaginamos la amenaza de un castigo cuando lo que ocurre, como en el caso que acabo de indicar, es que el niño no se duerme porque el hambre se lo impide: de ahí que el premio que se le ofrece sea tan prosaico. De todos modos, es un ejemplo de que la invitación al sueño no siempre es amenazante, del mismo modo que el tono imperativo no siempre va acompañado de una orden categórica expresada en el tiempo y modo esperables al respecto.

Hay casos también en que, imperando al sueño, se intenta que los temores o miedos que, precisamente, dificultan al infante su conciliación, desaparezcan:

«Duérmete, niño mío,  
duerme y no llores,  
que te mira la Virgen  
de los Dolores.»

O ésta, más poética que la anterior:

«Duérmete, niño de cuna,  
duérmete, niño de amor,  
que a los pies tienes la luna  
y a la cabecera el sol.»

Con todas sus particularidades, la mayoría de es-

tas nanas son composiciones en las que la arrulladora pide al niño que se duerma definitivamente (se puede suponer que, en muchos de los casos, tras un determinado tiempo de insomnio, aunque no necesariamente, ya que la orden que le da se ha convertido en algo convencional). Para reforzar esa petición, a veces se le amenaza; aunque esa amenaza puede ser de varios tipos, la más conocida es la del «coco»:

*«Duérmete, niño mio,  
que viene el coco,  
y se lleva a los niños  
que duermen poco.»*

Francisco Rodríguez Marín (4) ya se refería al «coco» como «ser imaginario con que se infunde miedo a los niños», y él mismo citaba, al respecto las palabras de Covarrubias (5): «En lenguaje de los niños, vale figura que causa espanto, y ninguna tanto como las que están a lo oscuro o muestran color negro de «cus», nombre propio de Can, que reinó en Etiopía, tierra de negros».

Pero no sólo se asusta con el «coco»; otros personajes cumplen la misma función en la tradición de la canción de cuna:

—La «mora»:

*«Duérmete, niño chiquito,  
mira que viene la mora (...).»*

—El «morito» :

*«Anda vete, morito (...).»*

—El «cancón» (fantasma imaginario con que se asusta al niño también; tiene el mismo significado que el «bú»):

*«Duérmete, niño chiquito,  
mira que viene el cancón,  
preguntando casa en casa,  
dónde está el niño llorón.»*

La misión del «coco» o del «cancón» la cumplen otros personajes, de características similares, en otros países que también tienen tradición en la canción de

cuna; quizá el más conocido sea el «papão» portugués:

*«O papão, vae-te embora  
de cima d'esse telhado;  
deixa dormir o menino  
un somninho descansado» (6).*

Pero hay otros protagonistas de la amenaza totalmente circunstanciales; es el caso de los «angelitos», a los que la arrulladora reclama simuladamente para que se lleven al niño que no quiere dormir:

*«Angelitos del cielo  
Venir cantando  
y llevarse este niño,  
que está llorando.»*

La arrulladora amenaza al niño —o, al menos, le advierte— también de otras maneras más chocantes; en unos casos, en sentido figurado, pero en otros nos queda la duda de si no lo hace con tenaz convencimiento:

*«Duérmete, mi niño,  
carita de ayote,  
que si no te duermes,  
te come el coyote.»*

Incluso se advierte a los niños malos (hay que entender que esa maldad se afirma ante el retraso que se produce en la llegada del sueño) que les «saldrán lombrices»:

*«A "tós" los niños "güenos"  
Dios los bendice;  
pero a los que son malos  
les da lombrices.»*

En otros momentos, sin duda de tensa excitación, la arrulladora llega a amenazar al niño con el castigo físico:

*«Duérmete mi negro,  
cara de pambazo,  
que si no se duerme  
le doy un trancazo.»*

En los instantes de mayor serenidad y paciencia, el emisor amenaza al destinatario con que se «hace de noche»:

*«Duérmete, mi niño,  
que se hace de noche (...).»*

En fin, en otras ocasiones, con el mismo talante antes indicado, la arrulladora tapa la esperada amenaza con una llamada a la compasión, como en el siguiente ejemplo, en que argumenta cansancio:

*«Duérmete, niño,  
duérmete, ya,  
que me duelen las piernas  
de tanto bailar.»*



En alguna nanas, esa invitación al sueño —más o menos imperante— a que vengo refiriéndome, está ausente, dándose lugar —en esos casos— a unos contenidos más líricos de los habituales en este tipo de composiciones:

«A la nana, nanita,  
nanita, ea,  
perejil y culantro  
y alcaravea.»

Incluso hay canciones —de notable lirismo— en las que, por lo inesperado del tema y por la ausencia total de referencias propias de este género, resulta difícil entenderlas como nanas, aunque tradicionalmente se conoce su uso en el mismo contexto que las demás que no plantean este problema:

«—Pajaritos jilgueros,  
¿qué habéis comido?  
—Sopitas de la olla  
y agua del río.»

En el acto de comunicación de la nana, podemos percibir —implícito— un diálogo entre el emisor (adulto/arrulladora) y el destinatario (niño). Es un diálogo en el que el destinatario no llega a intervenir prácticamente nunca, porque —sin duda— su posible respuesta —aunque no fuera verbal— no es lo que interesa. Pero en la canción de cuna conviven otros planos que acompañan al plano real (el que representa el adulto dirigiéndose al niño para que se duerma lo antes posible); precisamente, ese plano real se proyecta sobre otro plano fantástico (perceptible, sobre todo, por la frecuencia con que aparece la metáfora: «niño de pecho y cuna», «mi lucero», «mi bien», «este serafín», etc.). Ambos planos se complementan con un tercero, individual y afectivo, que protagoniza también el adulto (la arrulladora), proyectando sobre el crío sentimientos o emociones.

Lo que diferencia a la canción de cuna de otros tipos de composiciones líricas populares de tradición infantil, a excepción de los «primeros juegos mímicos», es la intervención necesaria del adulto en el proceso de ejecución de cada una de estas tonadas. ¿Son, entonces, las nanas canciones «de niños» o, tratándose de poemas dichos o cantados a ellos, son —más bien— canciones «para niños»? El problema es, sin duda, complejo, porque también los niños —ya no tan pequeños— hacen uso de estas cantinelas en sus juegos, sin necesitar la intervención del adulto. A ellos se refiere Celaya a propósito de la escena que él mismo presencié, en la que una niña, acunando a su muñeca, le cantaba una nana:

«No se trata sólo de que las niñas jueguen así, ni de que los niños mayores sigan oyendo cantar a sus hermanos mayores unas tonadas conlagiosas, ni —más a fondo— de que las canciones de cuna con que a uno le durmieron, cuando no tenía conciencia, perduran más que cuanto después haya podido aprender, sino de algo más difícil de explicar que el mimetismo infantil o la memoria inconsciente. Es decir, de esto: la madre, al cantar al niño, se pone a su nivel, y le habla como si también ella fuera un niño, sólo un poco mayor. De ahí la comunicación real que se establece en las canciones de cuna» (8).

De todas formas, las nanas son canciones populares, de comunicación y transmisión esencialmente orales, en las que podemos percibir casi las primeras palabras que el adulto le dice al niño. Al mismo tiempo, son un tipo de composiciones líricas populares de tradición infantil que aportan al conjunto de la poesía lírica popular sus especiales elementos temáticos y estructurales, ofreciendo además una parte interesante de la tradición cultural de nuestra colectividad.

(1) PETRINI, E.: *Estudio crítico de la literatura juvenil*. Madrid. Rialp, 1981, pág. 34.

(2) GARCIA LORCA, F.: "Las nanas infantiles", en *Obras completas*, vol. I. Madrid. Aguilar, 1974, 19.ª ed., páginas 1054.

(3) GARCIA LORCA, F.: *Idem*, id., vol. I, pág. 1047.

(4) RODRIGUEZ MARIN, Fco.: *Cantos populares españoles*, notas a "Nanas", vol. I. Madrid, 1882. Atlas, Madrid, 1981, pág. 37.

(5) COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua española*. Madrid, 1611, art. "coco".

(6) COELHO, Adolfo: "Cantiga de berço" en *Revista d'etnologia e de glottologia*, fasc. IV, pág. 162.

(7) Es una composición extraída de la colección citada de Rodríguez Marín, en la que el autor se esfuerza por reflejar los vulgarismos —en ocasiones dialectalismos andaluces— que él detecta, caso de los entrecuñados en esta nana.

(8) CELAYA, G.: *La voz de los niños*. Barcelona. Laia, 1972, pág. 251.



# ORIGEN DE ALGUNOS DICHOS FAMOSOS DEL IDIOMA CASTELLANO

Juliana Panizo Rodríguez

Los dichos que inserto a continuación no nacieron caprichosamente; todos tienen su génesis, su historia, su curioso por qué, el cual explica, sin duda, su pervivencia en el tiempo.

Poner de manifiesto el posible origen, a veces controvertido, de estas expresiones usuales de nuestra lengua, es el propósito de este artículo.

## ¡A BUENAS HORAS, MANGAS VERDES!

Se aplica a todo lo que llega a destiempo, cuando ha pasado la oportunidad y resulta inútil su auxilio. Instituida durante la Edad Media y reformada después por los Reyes Católicos, la Santa Hermandad era un cuerpo de policía rural encargado de perseguir y juzgar a los malhechores comunes. Sus miembros—los cuadrilleros—vestían un uniforme caracterizado por el color verde de las mangas.

En una relación de la entrada de Felipe II en Toledo, el 26 de noviembre de 1559, se lee:

«Salió primero la Santa Hermandad desta cibdat... con treinta y dos vallerteros, todos vestidos de verde con sus monteras sus vasallos y carcaxes y tiros.»

Vestidos de verde iban también los 32 ballesteros de la Santa Hermandad cuando entró

en Toledo la reina doña Isabel de Valois, el 13 de febrero de 1560, según Rodríguez Marín en su **Edición Crítica del Quijote**.

En sus comienzos este Cuerpo armado prestó destacados servicios en la represión de la delincuencia, pero posteriormente se relajó su disciplina, viniendo a perder el prestigio público de que gozaba. Tanto que entre la suma de descréditos acumulados, llegó a tener fama el que los cuadrilleros, o mangas verdes, como se les llamaba también, jamás comparecían a tiempo donde eran requeridos, extremo que hizo proverbial la frase «¡A buenas horas, mangas verdes!»

En nuestra zarzuela se hizo famoso el coro de los guardias valonas de **El barberillo de Lavapiés**:

**Los guardias valonas,  
fiel a su canción,  
siempre llegan tarde  
a la procesión.**

## ESTAR EN BABIA

Significa hallarse distraído y embobado, y con el pensamiento muy distante de lo que se está tratando.

Sbarbi, en su **Florilegio de refranes**, afirma: «Entiéndese comúnmente por Babia el país de los tontos. Por eso se dice que está en Babia el que se halla completamente distraído o alelado.»

Según otra versión, la frase estar en Babia deriva de la palabra baba, así opina Sbarbi en su **Gran Diccionario de Refranes**. Esta misma opinión comparte Cejador, cuando, en una de las notas al **Libro de Buen Amor**, del Arcipreste de Hita, sostiene que la voz bovaquia (altanería boba) empleada por el Arcipreste, la de bavequia (usada en el Poema de Alejandro y en los Milagros de Berceo) y las de babiaca, babienco y Babia proceden todas ellas de la palabra baba y aluden a los bobos, a quienes se les cae.



La versión más moderna que conoce Iribarren es la siguiente:

«¿Que por qué se dice estar en Babia cuando se está como ausente o ajeno a lo que sucede en torno? Verás, lector. Parece que los reyes de León gustaban, como gente fina que eran, de pasar largas temporadas de verano en Babia, cuando todavía los duques de Luna no habían fijado allí su puesto de mando para expoliar el país. Babia era una región placentera, bien abastada, bien comunicada, guardada por gente pacífica e hidalga, leal al rey y, entonces, con buenos cazadores de osos, corzos y jabalíes. Ordoños, Ramiros, Alfonsos y Fernandos se encerraban en Babia muchas veces, huyendo de las intrigas de la Corte y de las ambiciones de nobles y prelados empeñados en instaurar la modalidad feudal. A veces los fieles súbditos leoneses echaban de menos a su monarca ausente, mientras las intrigas repetían: El rey está en Babia.» Y con esto daban a entender que Su Alteza no quería saber nada de nada. Desde entonces, «estar en Babia» se dice de un estado psicológico que está entre el «dolce far niente» y el «no quiero saber nada».

#### ESTAR ENTRE PINTO Y VALDEMORO

Se aplica el dicho al que está medio borracho y al que vacila entre dos cosas u opiniones.

Pinto y Valdemoro son dos pueblos vecinos, próximos a Madrid, cuyos términos están separados por un arroyo. Y cuentan que hubo en Pinto un borracho medio tonto, que solía ir por las tardes con algunos amigos a las afueras del pueblo, y en cuanto llegaba al regato o arroyo que divide ambos términos, se divertía al saltarlo, diciendo a cada salto: «Ahora estoy en Pinto. Ahora estoy en Valdemoro.» En una de estas cayó al fondo del riachuelo y exclamó: «Ahora estoy entre Pinto y Valdemoro.»

Rodríguez Marín cita el refrán: «Vino tinto; si no lo hay de Valdemoro, démelo pinto.» Y Martínez Kleiser lo comenta diciendo: «El recuerdo de tales vinos creó la frase entre Pinto y Valdemoro, aplicada a quienes se alegran con ellos» (1).

#### LA CARABINA DE AMBROSIO

Ser un objeto la carabina de Ambrosio significa no servir para nada.

En la revista **Por Estos Mundos** (Madrid, 1900) apareció esta versión sobre el personaje del dicho proverbial:

«Ambrosio fue un labriego que existió en Sevilla a principios de siglo (del siglo XIX). Como las cuestiones agrícolas no marchaban bien a su antojo, decidió abandonar los aperos de labranza y dedicarse a salteador de caminos, acompañado solamente por una carabina. Pero como su candidez era proverbial en el contorno, cuantos caminantes detenía lo tomaban a broma, obligándole así a retirarse de nuevo a su lugar, maldiciendo de su carabina, a quien achacaba la culpa de imponer poco respeto a los que él asustaba» (2).

#### LA CASA DE TOCAME, ROQUE

Se denomina Casa de Tócame Roque a aquella en que reina la confusión y hay con frecuencia alborotos y riñas.

La Casa de Tócame Roque estaba en la calle del Barquillo, de Madrid, y fue demolida en 1850. Era una casa de vecindad fea e insalubre, famosa por haberla inmortalizado don Ramón de la Cruz en **La Petra y la Juana o el buen cazero** (conocido generalmente con el nombre de La Casa de Tócame Roque) por los mil zipizapes que en ella se armaron; el último, contra corchetes y ministriles, para oponerse al desalajo del inmueble, dispuesto ya el derribo del mismo.

En esta y en otras casas de vecindad antiguas se inspiró Mesonero Romanos para escribir su artículo «Día de toros (I-Casa de vecindad)», incluido en su obra **Escenas Matritenses**.

#### LO DIJO BLAS, PUNTO REDONDO

Según el **Diccionario de la Real Academia**, díjolo Blas, punto redondo, es «expresión con que se replica al que presume de llevar siempre la razón» (3).

Iribarren alude a la cita de Manuel de Villaverde para intentar explicar esta frase: «No se omplca esta frase precisamente para afirmar o negar una cosa en absoluto. Se usa más bien en las discusiones, y cuando uno trata de imponer su voluntad, suele decirle al otro: «Lo dijo Blas, punto redondo.» A ciencia cierta no se sabe ni quién fue Blas ni qué origen tiene la frase; pero la creencia más generalizada es la siguiente: En los tiempos del feudalismo existía un señor de los de horca y cuchillo, llamado Blas, y que se distinguía por su carácter avasallador y por la particularidad que había tenido siempre, queriendo imponer su voluntad. Cuando dos de sus

vasallos tenían una cuestión, iban a resolverla ante su señor, y éste, como era natural, fallaba a favor de una de las partes. La parte desairada protestaba casi siempre, y el señor, indignado, ordenaba retirar al que protestaba, quien lo hacía, diciendo entre dientes: «Lo dijo Blas, punto redondo.» Desde entonces se popularizó la frase (4).

## PONER PIES EN POLVOROSA

El **Diccionario de Autoridades** afirma que equivale a huir con precipitación y ligereza.

Julio Casares, en su obra **Introducción a la lexicografía moderna**, dice que poner pies en Polvorosa significa «echar carretera adelante, porque en el vocabulario de germanía polvorosa significaba el camino lleno de polvo».

Según Sbarbi, en **El Averiguador Universal**, existen tres opiniones sobre el origen de esta frase proverbial. Unos creen que proviene del sonsonete, porque el que huye precipitadamente levanta más o menos polvo o polvareda. Otros (entre ellos, Clemencín, en sus notas al Quijote) la funda en el lenguaje de germanía, o modo de hablar de los gitanos, ladrones o rufianes, para entenderse entre sí, en cuya jerga «polvorosa» significa calle. Y la tercera, la más probable para Sbarbi, se apoya en el siguiente hecho histórico: «Viendo Alfonso III, el Magno, los progresos que en las fronteras de sus reinos hacían los moros, acudió con sus tropas a contener los adelantos del sarraceno. Presentó a los enemigos la batalla cerca del río Orbigo, provincia de Palencia, en los campos de Polvorosa, y allí el valor de nuestros soldados, unido al temor que infundió a los moros un eclipse de luna, hizo que Alfonso III consiguiese una completa victoria, dispersando en precipitada derrota a los moros que pudieron sobrevivir a la derrota.

Desde entonces se hizo proverbial Polvorosa, encerrando primitivamente dicha frase una amarga ironía por todo ejército fugitivo, y aplicándose después a la persona que se ausenta apresuradamente de algún lugar.»

## ¡QUE SI QUIERES ARROZ, CATALINA!

Ni Covarrubias en su **Tesoro de la Lengua**, ni Ramón Caballero en su **Diccionario de Modismos**, ni Sbarbi en su **Gran Diccionario de Refranes**, recogen esta expresión popular.

La Real Academia incluye: «¡Que si quieres!», definiéndola como «locución familiar que

se emplea para rechazar una pretensión o para ponderar la dificultad o imposibilidad de hacer o lograr una cosa» (5).

Para Iribarren, la explicación es la siguiente: parece ser que en tiempos de Juan II de Castilla (1406-1454), residía en Sahagún (León) cierto judío converso, casado con una mujer llamada Catalina, a la que le gustaba tanto el arroz, que no sólo hacía de él un gran consumo, sino que lo recomendaba a todos como remedio para cualquier indisposición. En su concepto, el arroz era una especie de panacea universal, como la que buscaban los alquimistas de aquella época. Cayó enferma, para morir, y como rechazara todas las medicinas que intentaban darle, preguntáronle si quería tomar un poco de arroz, al recordar la debilidad que sentía por esta gramínea. Nada contestaba, o si lo hacía era con monosílabos ininteligibles. Repitieron varias veces la pregunta cuantos rodeaban su cama, reiteración que hacían en voz alta, diciendo: «¡Que si quieres arroz, Catalina!»... Y Catalina falleció sin responder (6).

## SABER MAS QUE LEPE

La comparación hace alusión a don Pedro de Lepe y Dirantes, que nació en Sanlúcar de Barrameda el año 1641, y falleció en Arnedillo (Rioja), el 5 de septiembre de 1700. Lepe fue obispo de Calahorra y La Calzada, hombre de gran cultura y de privilegiada inteligencia. Su nombre figura en el **Catálogo de Autoridades de la Lengua**, publicado por la Real Academia Española.

En Valladolid y provincia se oye con frecuencia: «Sabe más que Lepe, Lepijo y su hijo.» Sbarbi cree que con este último dicho se alude a un personaje legendario.

## SER MAS FEO QUE PICIO

Para ponderar la fealdad de alguien suele decirse que es «más feo que Picio», a quien de feo que era le dieron la unción con una caña, por lo asustado que estaba el cura, añaden los andaluces.

Sbarbi, en su **Gran Diccionario de Refranes**, afirma que Picio era un zapatero natural de Alhendín, y que vivía en Granada en la primera mitad del siglo pasado. Fue condenado a la pena de muerte. Hallándose en capilla recibió la noticia del indulto, y le causó tal impresión que se quedó sin pelo y con la cara tan deformada



que pasó a ser citado como modelo de la fealdad más horrorosa.

De Andalucía procede también la comparación: «*Más feo que el sargento de Utrera.*»

### TENER BUENAS ALDABAS

Tener personas de valimiento que puedan protegerle a uno.

Aldaba es la picza de metal que se pone en las puertas para llamar golpeando con clla. Hoy ha caído en desuso y se utiliza apenas como motivo suntuario y decorativo, pero en el pasado era un objeto indispensable en la puerta principal de toda vivienda, bajo formas tanto más caprichosas y artísticas cuanto más distinguida fuese la mansión. El refrán que dice: «A tal casa, tal aldaba» expresa acertadamente ese grado de preeminencia.

### TENER MAS ORGULLO QUE DON RODRIGO EN LA HORCA

Don Rodrigo Calderón, marqués de Siete-Iglesias, fue valido del rey Felipe III, pero al acceder al trono Felipe IV y obtener la privanza el Conde-Duque de Olivares, no sólo cayó en desgracia, sino que fue objeto de un proceso ruidoso, en el que, entre otras gravísimas acusaciones, se le imputaba el envenenamiento de la reina Margarita, muerta en circunstancias extrañas. Condenado a morir decapitado, don Rodrigo acogió la noticia con impresionante entereza, y así subió al cadalso, entre el rumor y la admiración de la concurrencia. Abrazó al verdugo y entregó el alma pronunciando el nombre de Jesús.

Quevedo le dedicó estos versos:

**Nunca vio tu persona tan gallarda  
con tu guarda la plaza como el día  
que por tu muerte su alabanza aguarda.**

Aquella arrogante compostura dio pie al dicho «Tener más orgullo que don Rodrigo en la horca», con el que usualmente se pondera la actitud de quien, aun en las circunstancias más adversas, mantiene inquebrantable su altivez.

- (1) MARTINEZ KLEISER, Luis: *Reframero general ideológico español*. Madrid, 1953, pág. 736.
- (2) IRIBARREN, José María: *El porqué de los dichos*. 4.ª ed. Madrid, 1974, pág. 402.
- (3) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*. XIX ed. Madrid, 1970, pág. 186.
- (4) IRIBARREN, José María: *Op. cit.*, pág. 118.
- (5) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Op. cit.*, pág. 1091.
- (6) IRIBARREN, José María: *Op. cit.*, pág. 241.

### BIBLIOGRAFIA

- BEINHAUER, Werner: *El español coloquial*. Ed. Gredos, Madrid, 1962.
- CABALLERO, Ramón: *Diccionario de modismos de la Lengua Castellana*. Atenco, Buenos Aires, 1942.
- CASARES, Julio: *Introducción a la Lexicografía moderna*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950.
- COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. 1611. Ed. preparada por Martín de Riquer, Barcelona, 1943.
- CORREAS, Gonzalo de: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. de Louis Combet, Lyons, 1967.
- IRIBARREN, José María: *El porqué de los dichos*. Ed. Aguilar, 4.ª ed. Madrid, 1974.
- MARTINEZ KLEISER, Luis: *Reframero general ideológico español*. Madrid, 1958.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de Autoridades*. 6 vols. 1726-1739.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*. XIX ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1970.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*. XX ed. 2 vols. Espasa-Calpe, Madrid, 1984.
- RODRIGUEZ MARIN, Francisco: *Los refranes. Discurso leído ante la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el día 8 de diciembre de 1885*. Sevilla, 1896.
- RODRIGUEZ MARIN, Francisco: *Edición crítica del Quijote*. Clásicos Castellanos, Madrid, 1927.
- SBARBI, José María: *Gran Diccionario de Refranes de la Lengua Española*. Ed. de Manuel J. García, El Ateneo, Buenos Aires, 1965.



No es poco lo que debe el folklore español a don Iñigo López de Mendoza como cantor popular de todo lo nuestro, vivido y recreado por los caminos y aldeas de Castilla, alertas el oído y la vista a lo que chocaba a su sensibilidad despierta.

Con motivo del V Centenario de la muerte del soldado-poeta que dijo aquello de «non cmbota la pluma el fierro de la lanza, ni face floja la espada en la mano del caballero», José Julio de Valcárcel publicó una detallada Crónica en forma de libro de los sucesos acaecidos en la ciudad de Guadalajara, en los que nosotros tomamos parte con otra docena de poetas y escritores.

Merece recordar los hechos por la relación que tuvieron en su mayor parte con los temas que trata la «Revista del Folklore» a treinta años de distancia, a la vez que por la lozana y original visión que del saber popular tenía tan esforzado como culto caballero.

Primeramente nos vamos a permitir dar una síntesis mínima de nuestra intervención, poniendo en escena la silueta del personaje, que hace más de quinientos años recopiló y glosó líricamente, como agudo paremiólogo en su colección «Relranes que dicen las viejas tras el fuego», con alusiones topográficas a mi provincia de Guadalajara, propias, con sus «Decires» y «Serranillas», de la inspiración de una de las más grandes figuras del primer Renacimiento lírico español, cosa que nadie ha puesto en duda.

Aunque nació en Carrión de los Condes (Palencia) el año 1398, por estar tan ligado a los Mendoza de Guadalajara, se le tiene por alcañudo universal y así es.

## EL PERSONAJE

«Ya veo en mí señales de que la vida acaba. Encomiendo mi vida a Dios que la crió e redimió e fago fin de mi vida derramando lágrimas de mis ojos». Estas palabras, de tan cristiana resignación impregnadas, resonaron en las bóvedas palaciales de la ciudad de Guadalajara un 25 de marzo de 1458. Poco des-

pués, los labios que las pronunciaron se des-hacían al contacto de la madre tierra. Pero el polvo de los sepulcros, que acalla para siempre todas las mediocridades, no tuvo en esta ocasión poder suficiente para ahogar los aplausos de la fama. Y el nombre ilustre de don Iñigo López de Mendoza, «diestro en armas y perito en letras», salió purificado para alcanzar de una vez y para siempre, la cima señera de nuestra historia literaria. Tan es así, que Gómez Manrique cantaba de esta manera sobre las cenizas aún calientes del Marqués:

*«Lloren los hombres valientes  
por tan valiente guerrero.  
E plaugan los elocuentes  
é los varones prudentes  
lloren por tal compañero.»*

La prosa no se quedó atrás en los encomios. Veinticinco años después, Hernando del Pulgar en sus «Claros varones de Castilla», cincela, con su decir sentencioso y conciso, una «vera efigia» física e intelectual de don Iñigo, que no puede mejorarse. Leyéndola nos parece estar oyendo el elogio que de los antiguos



capitanes hicieron, inmortalizándolos, Plutarco o Nepote. «Tuvo en su vida dos notables ejercicios: uno en la disciplina militar, otro en el estudio de las ciencias», y añade: «Conocidas por el rey don Juan las claras virtudes de este caballero, le dio título de Marqués de Santillana y le hizo Conde del Real de Manzanares, y le acrentó su casa y patrimonio».

Su progenie fue de seis hijos varones. El mayor heredó su mayorazgo y llegó a Duque; el segundo fue el Conde de Tendilla, el tercero Conde de Coruña, el cuarto Cardenal de España, y los restantes por el estilo.

No nos podemos extender mucho en una crónica periodística, pero sí hemos de consignar que el Marqués de Santillana fue lozano y original poeta en sus «Canciones» y «Serranillas»; el primer crítico e historiador literario en su «Proemio al Condestable Don Pedro de Portugal»; el primer anotador también de un texto de literatura castellana, en las «Glosas a sus propios proverbios»; humanista notable, ya escribiendo obras originales como el «Diálogo Bías contra Fortuna», ya parafraseando por primera vez en nuestra lengua el «Beatus Ille» de Horacio; ya fomentando con su iluminado mecenazgo las traducciones de Homero, Séneca, Virgilio, Platón, Salustio y otros clásicos greco-latinos; bibliófilo ilustrado, acumulando en su palacio de Guadalajara una serie de códices, pergaminos y vitelas que hoy enriquecen nuestra Biblioteca Nacional y algunas extranjeras, ya que con tanta diligencia como competencia ha historiado Mario Schiff en un libro famoso; paremiólogo agudo en su colección de «Refranes que dicen las viejas tras el fuego»; aclimatador de los metros y alegorías italianos y provenzales en sus «Sonetos fechos al itálico modo» y otras obras. Y sobre todo, amante de Guadalajara.

Dispuso en su testamento: «Mando que cuando la voluntad fuere de Nuestro Señor de me llevar desta vida presente, que mi cuerpo sea sepultado en la capilla mayor de la iglesia del Monasterio de Sanct. Francisco de la villa de Guadalaxara, cerca de la sepultura de mi señor é padre, el Almirante, é de la marquesa mi muger, que Dios aya».

Medina, el biógrafo del Gran Cardenal de España, recuerda a este propósito: «Criava las hijas é hijos de los vecinos de Guadalaxara en su casa, e a las hijas las casava y dotava, y los hijos criávalos e dávalos officios y casávalos. Y era de costumbre en su casa que diesse las joyas y vestidos a la casada e comiesse en la boda e pagase las expensas».

Todo lo cual nos lleva a concluir con esta sencilla reflexión: Yo no sé lo que encierra en su seno aquella hermosa Alcarria mía. Lo cierto es que las dos mayores figuras del primer renacimiento lírico español: El Arcipreste de Hita y el Marqués de Santillana, en Guadalajara se formaron y recibieron inspiración popular para sus inmortales refranes, decires y serranillas.

Veamos una de las inefables serranillas de don Iñiño López de Mendoza, gran oteador de horizontes en el siglo XV:

### I.

*Desde que nací  
no vi tal serrana  
como esta mañana.  
Allá en la cegüela  
a mata el Espino,  
en ese camino  
que va a Lozoyuela,  
de guisa la ví  
que me fizo gana  
la fruta temprana.*

### II.

*Garnacha traía  
de oro, presada  
con brocha dorada  
que bien parecía.  
A ella volví  
diciendo: «Lozana,  
¿e sois vos villana?»  
—«Si soy, caballero;  
si por mí lo habedes,  
decir, ¿qué queredes?,  
fablad verdadero.»  
Yo le dije así:  
«Juro por Santana  
que no sois villana.»*

Y la más conocida y famosa de sus «serranillas», modelo de cantar popular:

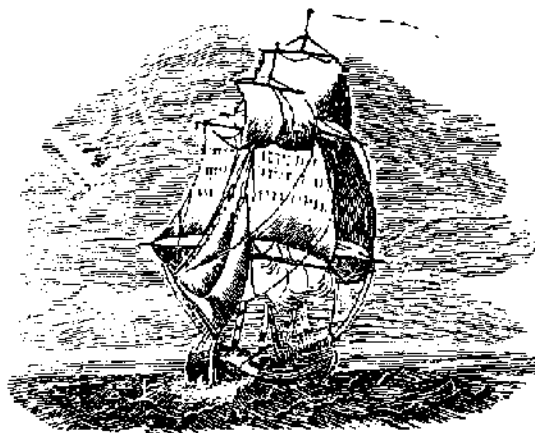
### III.

*Moça tan fermosa  
non vi en la frontera  
como una vaquera  
de la Finojosa.  
Faciendo la vía  
del Calatraveño*

*a Sancta María,  
vençido del sueño,  
por tierra fragosa  
perdí la carrera,  
do vi la vaquera  
de la Finojosa.  
En un verde prado  
de rosas é flores,  
guardando ganado  
con otros pastores,  
la vi tan graciosa,  
que apenas creyera  
que fuese vaquera  
de la Finojosa.  
Non creo las rosas  
de la primavera  
sean tan hermosas  
nin de tal manera,  
—hablando sin glosas—,  
si antes sopiera  
d'aquella vaquera  
de la Finojosa.*

*Non tanto mirara  
su mucha beldad,  
porque me dexara  
en mi libertad.  
Mas dixó: «Donosa  
(por saber quién era),  
¿dónde es la vaquera  
de la Finojosa?...»  
Bien como riendo,  
dixó: Bien vengades;  
que yo bien entiendo  
lo que demandades:  
Non es deseosa  
de amor, nin lo espera,  
aquesta vaquera  
de la Finojosa.»*

Tales son algunas muestras del galano saber y cantar de don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, cuyo nombre lleva ahora con entera justicia la Institución Provincial de la Diputación de Guadalajara.



# La función del Descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)

José María Domínguez Moreno

## I. LA GEOGRAFÍA DEL DESCENDIMIENTO.

A partir de la Contrarreforma vamos a asistir en España a una potenciación del interés estético en todo lo que concierne al «vivir religioso» en los pueblos y en las ciudades. La pomposidad del culto y la búsqueda afanosa de emociones son inseparables de una imaginería o escultura procesional dirigida a mover a la devoción y a la piedad. Esta influencia del Concilio de Trento empezará a adquirir importancia en el siglo XVI, y no dejará de desarrollarse a lo largo de los siglos XVII y XVIII. La mayor parte de las esculturas que aún se exhiben en los pueblos de la diócesis de Coria son talladas durante ese período. Imágenes de Crucificados y de Cristos yacentes del más puro estilo barroco vienen a sustituir a hermosas figuras de corte renacentista. El pueblo prefiere ver al Cristo dolorido, de agónica mirada y que incite a la compasión. Pero los estímulos compasivos a que estas figuras mueven afloran con una mayor intensidad cuando los fieles reviven escenas de la Pasión. Tal vez por ello la escenificación de la crucifixión y muerte de Cristo toma carta de naturaleza en ese momento crucial. Es en el siglo XVI cuando se establece la costumbre del Descendimiento o Desclavamiento, cuya función se orienta a que el *pueblo pecador* crucifique al Nazareno cada año y luego, también cada año, acabe llorando y arrepintiéndose de su delito. Sin embargo, fácil resulta constatar que la teoría se aleja muchas veces de la práctica y la pretendida *funcionalidad* queda en entredicho.

Aunque la documentación que poseemos no es muy precisa, parece que la práctica del Descendimiento se inicia en España coincidiendo con el Concilio de Trento, aunque el gran auge lo adivinamos con posterioridad a 1563, año de su finalización. La inauguración conciliar tuvo lugar bajo el pontificado de Lucio III, quien hace convocatoria para las sesiones de 1545 y de 1546. Y es precisamente este Papa el que, mediante bula que se guarda en el templo parroquial, autoriza la celebración del Descendimiento en el pueblo zamorano de Bercianos de Aliste. Se trata del primer dato escrito que co-

nocemos de la costumbre, y aunque ello no evidencia que sea el primero en celebrarla, la función de Bercianos es la más antigua de cuantas se conservan en la actualidad. El ejemplo cunde, y antes de que finalice el siglo XVI son ya otros pueblos del noroeste de Zamora los que en la tarde del Viernes Santo ejecutan el ritual del Descendimiento. En Trefacio y en San Ciprián de Sanabria, lugares próximos a la divisoria con León, la Crucifixión y posterior Descendimiento se vino celebrando, por lo menos, hasta hace unos cien años (1). Su antigüedad debe remontarse a los siglos XVI o XVII.

El barroquismo de ciertos cristos articulados acota las fechas ya indicadas para los comienzos de la piadosa costumbre en otros puntos de la geografía peninsular, aunque no todas las imágenes existentes denuncian la actualización de la ceremonia. Tordesillas (Va-





**Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular**  
VALLADOLID