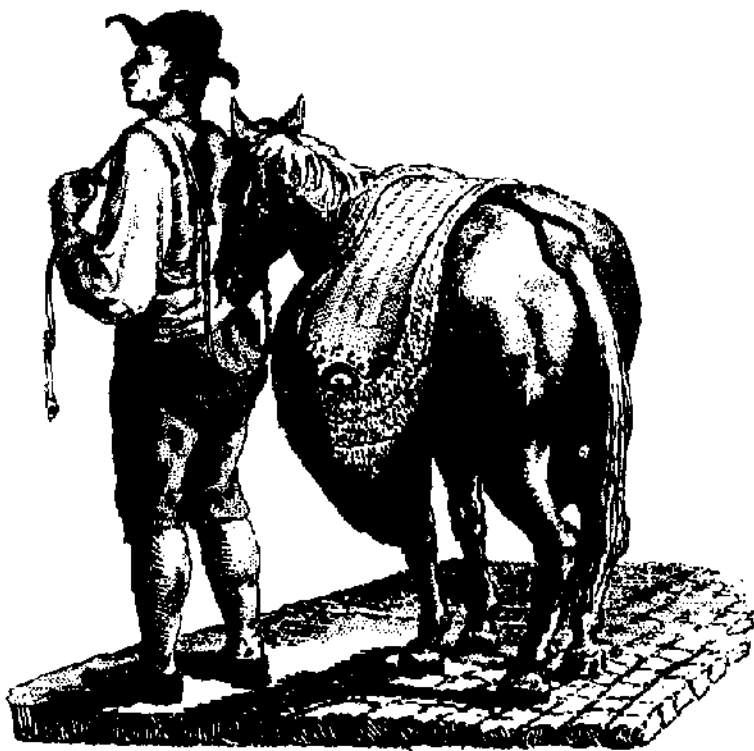


Revista de **FOLKLOR**

Nº 95



Vendedor de palamina

Judit Balsach i Grau ■ Manuel Garrido P. ■ M.^a Angeles
Helguera Castro ■ Fernando Herrero ■ Paz Nágera
Salas ■ José Luis Puerto ■ José Antonio Quijera Pérez
María-Angeles Subirats i Bayego

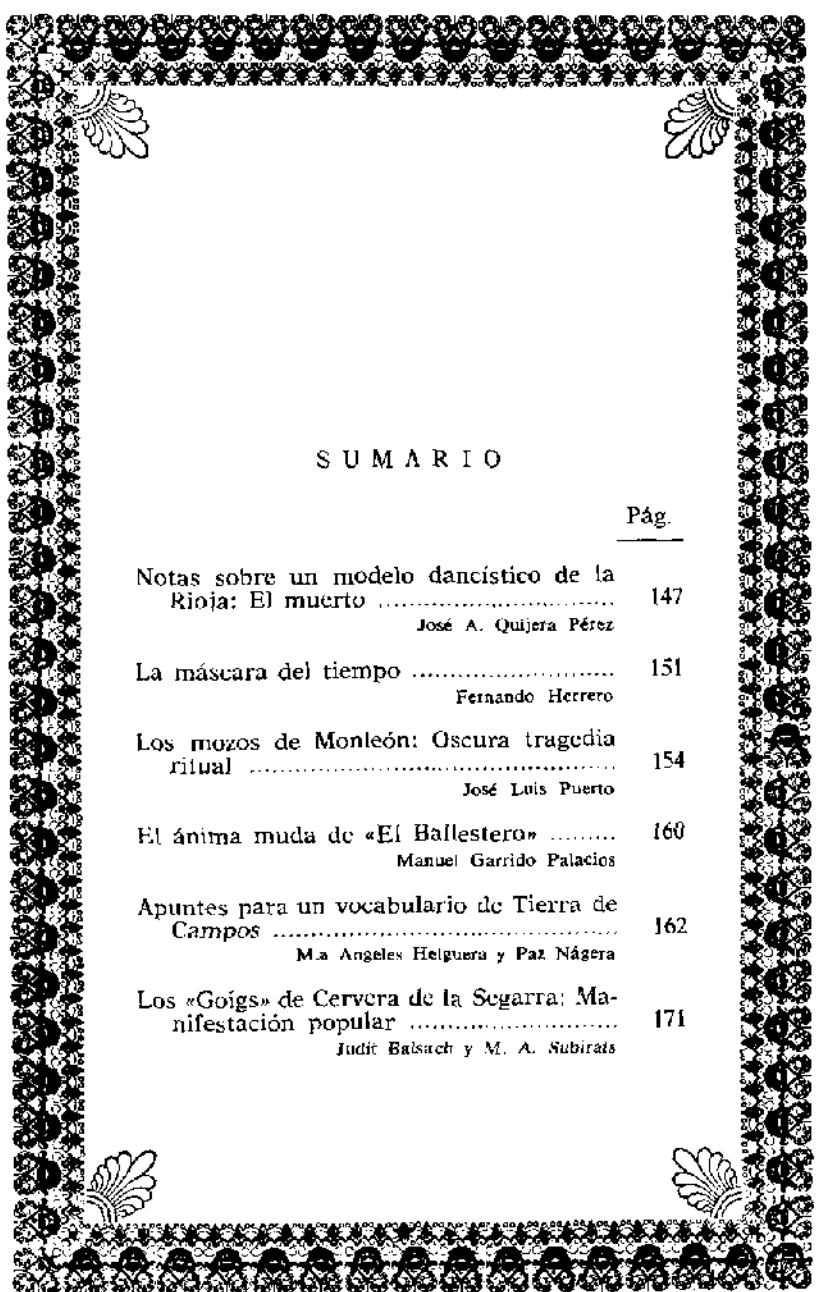
Editorial

Pueden contarse por millares los ejemplos de refranes que se refieren a la meteorología o al clima; los más de entre ellos auguran un cambio o una situación determinada basándose en signos concretos que preceden al hecho («cielo empedrado, suelo mojado», por ejemplo). Pues bien, estos aforismos, que durante siglos sirvieron a los labradores o a los marinos para prevenir desagradables sorpresas; que llegaron a tener la categoría de axiomas, incorporándose a libros científicos o pseudocientíficos, son puestos en cuestión hoy día al haber perdido una de sus características más importantes: la veracidad.

En efecto, tales proverbios tenían su base en una observación minuciosa de la Naturaleza (sol, luna, estrellas, meteoros —nubes, niebla, lluvia, etc.—) y en su verificación reiterada. La experiencia demostraba que —salvo excepciones que confirmaban la regla— año tras año venía a suceder lo mismo con rigurosa puntualidad.

Los cambios climáticos de nuestro planeta, producidos por las múltiples y gratuitas agresiones del ser humano hacia el medio en el que vive, están trastocando de tal forma las condiciones atmosféricas que desautorizan, cada vez con más frecuencia, no sólo a estos dichos venerables y antañones, sino —lo que es más sorprendente— a los meteorólogos modernos con sus sofisticados aparatos de previsión.





SUMARIO

	<u>Pág.</u>
Notas sobre un modelo dancístico de la Rioja: El muerto	147
José A. Quijera Pérez	
La máscara del tiempo	151
Fernando Herrero	
Los mozos de Monleón: Oscura tragedia ritual	154
José Luis Puerto	
El ánima muda de «El Balletero»	160
Manuel Garrido Palacios	
Apuntes para un vocabulario de Tierra de Campos	162
M.ª Angeles Helguera y Paz Nájera	
Los «Goigs» de Cervera de la Segarra: Ma- nifestación popular	171
Judít Balsach y M. A. Subirats	

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1988

DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.

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

IMPRIME: Gráf. Turquesa —C/ Turquesa, Parc. 254 B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1988.

Notas sobre un modelo dancístico de La Rioja: El muerto

José Antonio Quijera Pérez

Introducción

Continuando con el análisis de algunos de los tipos de danzas tradicionales del área riojana que hemos comenzado en un artículo anterior, me parece oportuno dedicar unas líneas a un modelo muy concreto y definido morfológicamente que tan solo presenta, en la actualidad, un reducido número de ejemplos o variantes. Se trata de una danza, o un conjunto de danzas, cuyas estructuras simbólicas son alimentadas por un rito sacrificial basado en el esquema mítico de la muerte y la regeneración, conjunto de danzas a las que genéricamente podemos denominar como «el muerto».

Se trata siempre de danzas integradas en ciclos más amplios junto a danzas de palos, armas, cintas, pasacalles, etc., que se realizan en la mayoría de los casos con motivo de la festividad patronal concreta de cada villa riojana. El conjunto de todas estas fiestas locales componen un calendario que, salvo excepciones, comienza a mediados de la primavera para extenderse por todo el verano y concluir a comienzos del otoño, con un momento especialmente álgido en los inicios del mes de septiembre. Es sin duda un calendario sustentado en el ciclo agrícola y en el trashumante pastoril. Ambos ciclos han conformado y delimitado los modos de vida en las áreas montañosas y llanas de La Rioja.

No es La Rioja la única zona en la que se da este tipo de danzas al que nos estamos refiriendo. En Vizcaya encontramos similares morfologías. El bagaje folklórico, junto a otros antro-

pológicos y lingüísticos, aporta una serie de conclusiones etnoculturales nada desdeñables y a las que luego nos referiremos.

Pasemos ya a describir los ejemplos que hasta el presente o hasta época reciente se han conservado en La Rioja.

Ejemplos riojanos

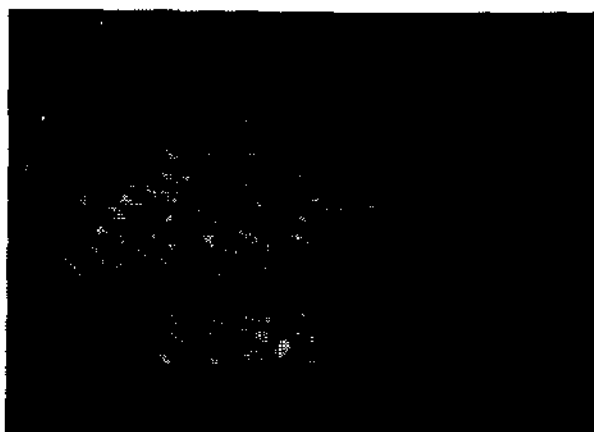
Briones

En esta localidad de La Rioja Alta a orillas del Ebro todavía se conserva uno de los ejemplos más interesantes de este tipo de danzas sacrificiales. En el ciclo de danzas que se realiza el tercer fin de semana de septiembre en honor del Cristo de los Remedios aparece un número musical-coreográfico llamado EL MUERTO.

EL CACHIBURRIO, que en esta localidad riojana suele ser un niño de unos ocho o diez años de edad, hace ademán de despedirse de sus compañeros LOS DANZADORES mucho mayores que él, abrazándolos uno por uno ante el público que observa la danza. El último de los danzadores lo derriba por el suelo provocándole la «muerte» ficticia mientras que los gaiteros interpretan una y otra vez una monótona melodía arrítmica en modo menor y de carácter triste.

Seguidamente los danzadores alzan al cachiburrio entre todos sujetándolo horizontalmente

EL MUERTO (Briones) (2.)



1. EL MUERTO, Briones (15-9-85).

LA ALMENDRITA (San Asensio) (4)

Ad libitum



en el aire y de este modo dan una vuelta completa a la plaza en la que se está realizando la danza, tras lo cual, y coincidiendo con el cambio de melodía que se convierte en un alegre y rápido 2/4, el cachiburrio «regresa a la vida» y todo el grupo se lanza a una danza muy viva (1).

EL MUERTO (Briones) (2).

San Asensio

En esta villa riojaleña el ciclo de danzas se realiza el primer o segundo domingo de septiembre en honor de la Virgen de Davalillo. Uno de los números de este ciclo es conocido como LA ALMENDRITA.

EL CACHIBERRIO va ofreciendo a cada uno de LOS DANZADORES una almendra, sin llegar a dársela a ninguno pues a base de bromas no permite que ninguno se la pueda comer. El último danzador lo empuja y lo tira al suelo consiguiendo de este modo su «muerte». Mientras tanto la gaita interpreta repetidas veces una melodía aritmética con profusión de calderones. Luego calla y es el persistente redoble de tambor el que mantiene el sustento musical.

El cachiberrío es rodeado por sus compañeros que le propinan una sarta de pellizcos los cuales hasta hace poco iban dirigidos a los testículos. Luego lo alzan entre todos y sujetándolo horizontalmente en el aire lo pasean por la plaza. Seguidamente la gaita interpreta una melodía en 2/4 de ritmo alegre y el cachiberrío «regresa a la vida». Todos juntos concluyen la danza bailando animadamente (3).

LA ALMENDRITA (San Asensio) (4).

Genicero

Esta es otra población de La Rioja Alta situada junto al río Ebro en la que la última danza en honor de Santa Daría tuvo lugar en 1925.

También aquí se realizaba un número conocido como EL BORRACHO.

EL CACHIBURRIO se comportaba como si se encontrara en estado de embriaguez, moviéndose de un lado para otro sin ningún orden, dando trapiés, etc., y tambaleándose hasta que caía al suelo «muriendo» en el acto.

LOS DANZADORES lo alzaban al aire y sujetándolo horizontalmente daban la vuelta a la plaza. Enseguida el cachiburrio comenzaba a moverse y agitarse hasta que era descendido al suelo y todos los felicitaban y abrazaban contentos por su «resurrección» (5).

Valle de Ojacastro

J. J. B. Merino Urrutia dedica un capítulo de su obra «El folklore en el valle de Ojacastro» a las danzas de esta zona de La Rioja (6).

Este etnógrafo y lingüista riojano afirma que en la primera mitad de este siglo la danza de EL MUERTO era un número habitual en algunas villas y aldeas del valle de Ojacastro (7).

Así mismo incluye en este mismo estudio una lámina con una fotografía bajo el título de «el muerto», en la que se aprecia al grupo de danzadores que sujetan el cachiburrio en el aire (8).

Danzas similares fuera del área riojana

En varias localidades vizcainas de la Merindad de Durango como Berriz, Garay, Yurreta, Mañaria, etc., se interpretan unos ciclos de danzas con motivo de las fiestas patronales de estas anteiglesias. Estos ciclos reciben la denominación genérica de DANTZARI-DANTZA, y en



2. LA ALMENDRITA, San Asensio (8-9-85).

ellos se incluyen danzas de espadas, de palos, de figuras, etc., que pueden variar de alguna localidad a otra.

Uno de los números habituales es denominado TXANKARRANKO o TXONTXONGILO principalmente (9). Consiste en que dos DANZARIAS izan en alto a un tercero, colocándolo horizontalmente mientras éste mueve los pies en el aire al ritmo de la melodía. A la vez los demás componentes del grupo danzan espada en mano alrededor de este trío.

En el año 1801 Humboldt pudo presenciar alguno de estos ciclos de danzas a su paso por Durango y efectuó algunas anotaciones sobre esta danza concreta (10).

También C. Sachs hace alguna referencia a esta danza de Vizcaya en su «Histoire de la danse», describiendo morfología y recalcando a la vez el simbolismo emanante de este rito de muerte y regeneración sumergido en el mundo de la vegetación (11).

J. A. Urbeltz afirma que este número dancístico debió tener en el pasado una mayor área de difusión que incluiría la zona guipuzcoana limítrofe con Vizcaya y en la que se habla el dialecto vizcaino de la lengua vasca (12).

Un rito de muerte y resurrección

Salta a la vista que la morfología de estas danzas que acabamos de describir encierra un ritual basado en uno de los mitos más extendidos y reconocibles, el de la muerte sacrificial y la consecuente resurrección o regeneración que comporta unos beneficios. Este tema mítico, expresado bajo infinidad de formas diferentes, está íntimamente relacionado con el conjunto de símbolos que giran entorno al mundo de la vegetación, de la agricultura, e intenta explicar el más profundo misterio que ese mundo encierra y del cual se retroalimenta.

A la luz de los materiales riojanos vemos que en ellos aflora claramente el argumento de la «muerte» del cachiburrio o personaje central del grupo, de la comunidad. Esta «muerte» es provocada por sus propios compañeros, por la propia comunidad. El ejemplo de San Asensio proyecta intensamente toda la entramada de la danza sobre la fertilidad vegetal cuando el cachiburrio de esta población ofrece a cada danzador la pequeña almendra, en definitiva una semilla, es decir, la pequeña entidad que por sí sola es capaz de crear una nueva vida. Una semilla es, desde el punto de vista del folklore y de la fenomenología de las religiones, generadora de vida,

la representación más clara de la vitalidad vegetal.

El ejemplo de Cenicero nos induce a pensar en la importancia que las bebidas alcohólicas y los alucinógenos han tenido en los ritos sacrificiales a lo largo de la historia (13).

Una vez «muerto» el cachiburrio es paseado alrededor de la plaza, es decir, su cuerpo es enseñado a la comunidad, testigo del sacrificio a la vez que primera destinataria de los beneficios que esta inmolación va a procurar (14).

En San Asensio el retorno a la vida conlleva la actuación sobre el aparato reproductor del cachiburrio, con la excitación de los testículos que son entendidos como el receptáculo de la fuerza fertilizadora, procreadora del hombre, del elemento masculino.

Luego el cachiburrio «resucita» y sus compañeros lo descienden al suelo. Todos juntos participan del movimiento rápido característico de la conclusión de estas danzas. Al comienzo las melodías suelen ser arrítmicas, monótonas y en algún caso claramente fúnebres, en modo menor. Luego, con el retorno a la vida las melodías empleadas se convierten siempre en un 2/4 de aire alegre y las coreografías son más vivas incluyendo saltos y movimientos de expansión.

Como ya antes hemos apuntado en un plano simbólico intermedio el tema mítico de la muerte y la regeneración del mundo vegetal establece las estructuras formales de estos ritos, los cuales son conocidos en la práctica totalidad de los sistemas religiosos bajo infinidad de morfologías diferentes. Pero ahondando en el mundo de los símbolos podemos asomarnos a un plano simbólico más profundo, a aquel que encierra el mito cosmogónico, es decir, del cosmos que en este caso está representado por la vida, que se erige sobre el caos simbolizado por la muerte. Se trata del núcleo generador de todo el aparato conceptual religioso de la humanidad (15).

Una misma área lingüística

Los lingüistas y filólogos que desde hace varias décadas vienen trabajando sobre la lengua vasca en La Rioja, tales como Tovar, Lekuona, Merino Urrutia, etc., emplean sistemáticamente la toponimia como material de análisis básico. Una de las conclusiones que todo este volumen de investigación ha aportado es que la lengua vasca hablada en La Rioja en algunas zonas hasta bien entrada la Edad Media coincide con el dialecto vizcaino, que en el pasado debió de extenderse por Vizcaya, Alava, gran parte

de La Rioja y Norte de Burgos, así como en algunas zonas de Santander (16).

Por otro lado se da el caso de que una danza similar a las riojanas ahora descritas es bailada en las anteiglesias de la Merindad de Durango, sabiendo además que el área de difusión de esta danza en el pasado llegaba hasta las zonas de Guipuzcoa que secularmente vienen utilizando la misma variedad dialectal.

Los datos lingüísticos, junto con otros etnográficos y antropológicos dan homogeneidad a este área cultural que va desde el Golfo de Vizcaya hasta Urbión y La Demanda. Y es precisamente en esta área concreta en donde se da un modelo dancístico específico. Es cierto que en la actualidad tan solo contamos con unos pocos datos vivos, unos cuantos ejemplos de este tipo de danzas. Sin embargo sabemos que en el pasado su área de difusión fue mucho mayor, tanto en Vizcaya y Guipuzcoa como en La Rioja. A la vista de estos materiales podemos reconocer este modelo dancístico, con todas sus variantes vivas o perdidas, como un modelo cuya

área de difusión y desarrollo en el pasado es la propia del dialecto vizcaíno, sin necesidad de llegar hasta el momento histórico de la distribución del Norte peninsular en tribus en cuyo caso este modelo de danzas podría estar localizado en una tribu concreta que ocupa gran parte del área ahora indicada, o más bien en el área ocupada por varias tribus de lengua vasca, como son los austrigones y los caristios (17). Pero nuestra opinión sobre esta distribución en tribus, con todas las limitaciones y ambigüedades que este término implica, debe ser observada con recelo y con la preadvertencia de que en ella se dan errores (18).

Planteando la idea a la inversa encontramos que un dato, un material folklórico como este que acabamos de dar a conocer, es uno más que añadir a todos los aportados por la antropología, la lingüística, la arqueología, etc., sobre el pasado histórico de La Rioja y del Norte de la Península Ibérica, y que poco a poco van conformando nuevas ideas sobre cuestiones muy viejas, nuevas visiones de las áreas geográficas, culturales, etc.

(1) Información recogida en Briones el 30 de agosto de 1985.

(2) Grabación realizada en Briones el 15 de septiembre de 1985.

(3) Información recogida en San Asensio el 16 de diciembre de 1984.

(4) Grabación realizada en San Asensio el 8 de septiembre de 1985.

(5) Información recogida en Cenicero el 5 de octubre de 1980.

(6) Merino Urrutia, J. J. B., "El folklore en el valle de Ojacastro" (Logroño 1949), cap. "Arte rítmico", p. 37-40.

(7) Merino Urrutia, J. J. B., "El folklore...", p. 38.

(8) Merino Urrutia, J. J. B., "El folklore...", lámina II.

(9) J. A. Urbeitz recoge otra denominación menos conocida, TXINKORRINKO, palabra de origen vizcaíno y que viene a significar "andar sobre un pie". "Dantzak" (Bilbao, 1978), p. 57.

(10) Humboldt, W. F., "Los vascos. Apuntaciones sobre un viaje por el País Vasco en primavera del año 1801" (rec. Zaranz, 1975), p. 130-131.

(11) Sachs, C., "Histoire de la danse" (ed. en francés, París, 1938), p. 72.

(12) Urbeitz, J. A., "Dantzak", p. 163.

(13) En la obra de N. Davies "Sacrificios humanos" podemos encontrar una gran cantidad de ejemplos de sacrificios en los que los alucinógenos y las bebidas alcohólicas juegan un papel muy importante, (ed. en castellano, Barcelona, 1983).

(14) Tanto en la obra de N. Davies citada como en "La rama dorada" de J. G. Frazer encontramos numerosos ejemplos de sacrificios en los que la persona o animal inmolado es mostrada al conjunto de los congregados e incluso entregada a ellos.

(15) Tanto sobre el tema de la muerte y la regeneración del mundo vegetal y su relación con la agricultura, así como sobre el mito cosmogónico en general, ver la obra de M. Eliade "Tratado de historia de las religiones" (ed. en castellano, Madrid, 1974).

(16) Merino Urrutia, J. J. B., "La lengua vasca en La Rioja y Burgos" (Logroño, 1978), p. 14 y 35.

(17) J. C. Baroja recoge un mapa con la distribución de estas tribus en "Los pueblos del norte" (3.ª ed. San Sebastián, 1977), p. 46.

(18) A. Gil del Río, recoge la idea de que los berones formaban también una tribu de lengua vasca, así como algunos de estos errores y contradicciones de los geógrafos clásicos, griegos y romanos en "El enigma de los berones" (Zaragoza, 1981).



I

A veces el teatro en su más amplia modernidad, recupera el tiempo pasado. Acabada ya casi la temporada, una serie de espectáculos ha puesto de relieve esa acuidad de la escena para recuperar los signos del pasado como si una nueva mirada los hiciera más explícitos y comprensibles. A fin de cuentas, el mundo de la cultura recupera el espíritu del tiempo ido, incluso desde las mayores audacias estéticas y formales: la dicotomía entre lo popular y lo reservado —aparentemente, solo aparentemente— a una élite, no cesa de afirmarse. Un ejemplo: en el homenaje de la Ciudad de Valladolid a Rosa Chacel un concierto de campanas de Llorenç Barber, aunaba lo contemporáneo de la partitura con el clasicismo de los instrumentos utilizados... testigos casi únicos de su tiempo, generalmente caídos, silenciosos, travestidos en la sola imagen. Este hecho insólito los recuperaba para su esencial función... y así podrían multiplicarse los ejemplos... En diversos artículos, y desde la obsesión de hallar los puntos de contacto del folklore, de la tradición, de la mitología y de la historia con la cultura del presente, he relacionado un hecho artístico con las dos vertientes que unen, precisamente, lo autóctono y lo universal. En ambas es preciso un trabajo continuado. El material base, por una parte. La antropología artística recupera canciones, músicas, tradiciones, leyendas, costumbres y desde la interrelación geográfica es sorprendente cómo los paralelismos de las diversas historias, de los mitos se suceden. Como también las nuevas visiones que surgen, en el presente, como consecuencia de la investigación, de la pertinacia en la recogida de datos, de la interpretación de éstos. La máscara del tiempo surge, esplendorosa, en el momento más insospechado.

Todo lo frustrante que puede ser la repetición estereotipada de las formas desde la dogmática imposición de una línea o estética es enriquecedor el descubrimiento de lo subyacente en ellas. Como bien escribe Llop y Baio en su magnífico artículo «Un paisaje sonoro, descubrimiento desde la antropología» el propósito final del antropólogo es encontrar que las cosas no son tan obvias como parecen. En términos analógicos, estos ritos, estas voces,

estas costumbres, plasmadas en una obra, ya transformadora de la propia documentación utilizada, admiten diversas lecturas. Cuando Grotowsky busca «el teatro en las fuentes» y sobrepasa ya la investigación antropológica inmediata para entrar en la búsqueda de los términos analógicos de los países y geografías más diversos, realiza una opción que parte, más que de la seguridad de lo alcanzado, y no olvidemos que el director polaco estaba en candelero cuando rompió, como antaño hiciera Brook, con el éxito, de la necesidad de retomar los usos y redimensionarlos, sin prisas, como si quisiera encontrar la piedra filosofal que es la esencia de la creación. La lección está dada, el más rico bagaje cultural necesita confrontarse con las raíces. Y solo así podrá accederse a un grado mayor en la búsqueda de nuestros módulos de comportamiento. Los datos se fusionan con el desarrollo de las ideas, y sus plasmaciones prácticas. El arte de la comunicación, entendida en



su más amplio sentido, vehicula perfectamente esta interrelación y le da, a la larga, su verdadero sentido. Dos espectáculos teatrales pueden ilustrar este comentario sobre la Máscara del tiempo, dos excepcionales montajes de obras clásicas: «La serva amorosa» de Goldoni y «Penthesilea» de Von Kleist realizados respectivamente por Luca Ronconi y Hans Jürgen Syberg. Epocas pasadas, visionadas desde el presente, sin perder el punto de partida, sin cambiar el texto, pero desde la contemplación de un abanico amplísimo que comprende el renacimiento, la Comedia del Arte, la Tragedia Griega, el romanticismo alemán y la incógnita de nuestra decadencia o nuestra gloria, según quiera contemplarse el mundo que nos rodea.

II

Estos dos espectáculos sirvieron de respuesta cumplida. En «La serva amorosa» esa tentación de la memoria de «La Comedia del arte» se transfiguraba en una visión realista, en el sentido más amplio y enriquecedor, y recogía, a la vez la tradición de los cómicos de la trahumancia (los dell'arte en Italia, los llamados «de la legua» en España) y de los principios psicológicos que caracterizaban la obra entera de Carlo Goldoni; «La serva amorosa», fue estrenada en Bolonia el año 1752. Al lado de Corallina, su protagonista, figuran las clásicas máscaras «Pantalone», «Brighella» y «Arlecchino». De forma diversa a como hiciera Strehler en su «Arlecchino» reinventado (la memoria imaginativa integrándose a la memoria de los indicios) Luca Ronconi realiza una lectura que convierte el «tópico-farsa goldoniana» en una verdadera encuesta sobre el poder del dinero. Esta introspección profunda origina un ritmo realista en tempo lento, frente al dinámico de las máscaras. El director opta por él, desde esta humanización de los personajes que les privaba de su carácter arquetípico. Todo ello surgía desde el texto, y una lectura posterior de éste, me reafirma en la originalidad que es igualmente la sencillez con la que Ronconi piensa en la puesta en escena de unos personajes populares, a medias entre su imagen folklórica y su realidad. Dicotomía que el teatro realiza, con un gran respeto y cuidado, en la elección de los objetos significantes, en los muebles, la configuración de las habitaciones, así como en su genial y progresiva transformación del punto de vista de cada uno de sus personajes a través de la del espacio, y la «mirada» que tiene sobre éste.

La memoria de Ronconi es también, como en todos los casos de creación una impulsión



de la imaginación del artista. El pasado nos ha llegado a retazos, fragmentariamente, sobre todo en las manifestaciones de la comunicación que no se concretan en el hecho material de la obra. Concretamente, de la «Commedia dell'arte» se conservan cuadros, textos, bocetos de máscaras, pero no una técnica específica de la «representación». Por ello hay que acudir a la imaginación que conecte estos datos. No se reconstruye solamente desde el material, sino también desde la memoria. La práctica del teatro es un continuado ejercicio de la memoria y los mejores momentos creadores, desde el «Mahabharata» de Brook a «La Señorita Julia» de Strindberg-Bergman parte de la recurrencia a los ritos y costumbres en los casos citados, de la epopeya hindú al realismo sueco del siglo XIX, y a su transposición escénica en la creatividad que no es copia sino proyección. Así, el Goldoni dicciochesco, que a su vez se unía a la memoria popular de las máscaras, se transgredía en la visión de Ronconi que penetra en el substrato último de los motores del conflicto: la economía. Y si Arlequin no lleva máscara es, precisamente porque el antiguo ser intercambiable que estaba afectado por «el hambre» y el amor», sin conseguir nunca la felicidad soñada, va a convertirse en otro personaje, menos ingenuo

tal vez, pero que va a entrar en el juego de la codicia con otras posibilidades de éxito.

Si estas máscaras son desuncidas del rostro de sus portadores, la inteligencia y la cultura (entendidos como facultad de relaciones los diversos signos que nos presenta y la reflexión desde los mismos) de Hans Jürger Syberberg, con la genial proyección de Edith Clever, actriz inmensa, hacen de la tragedia griega y del romanticismo «maldito» de Von Kleist algo sin tiempo (encarnado en lo ancestral) y fuera del tiempo. El mito se recoge, se potencia desde la austeridad esencial de los medios empleados y de la inaudita riqueza del gesto, la expresión y la voz de la actriz. Pero ello no obedece a un mero deseo de exhibición, va mucho más allá: descubrir las raíces de los deseos de los hombres, de su conducta hacia el amor y la muerte, del aplastamiento de su verdad por rituales que constriñen su voluntad y su impulso. El amor de Penthesilea y Aquiles no se podrá consumir sino en la muerte, en la destrucción de lo que se ama, aunque el tremendo rito mortífero de las Amazonas sea proscrito, punto de esperanza en la oscura visión de un mundo mítico, que era también el del propio Von Kleist, que finalizaría su periplo vital, asumiendo, con una compañera casi ocasional, su propia desaparición. Syberberg, utiliza magistralmente signos concretos muy limitados, en sus significaciones más amplias desde la «germanidad» y la ancestral visión de la cultura, de la leyenda, y de la historia. Un libro, una rosa, una jarra de agua, una columna, unas estatuas... forman todo un código para acompañar a Edith Clever, a la vez sacerdotisa griega, dispuesta a inmolarse y ser inmortal, trágica desde un romanticismo mortuorio, mujer de hoy que lee, interpreta a Von Kleist, al mundo griego, para soñarlo igualmente desde una visión que enlaza lo consciente con lo subconsciente —siempre el deseo colectivo— para buscar, más allá de la mirada, los tiempos remotos que son también, sin solución de continuidad, los futuros.

III

Para comprender la actualidad es necesaria la recurrencia al pasado, a lo fijado en la memoria del pueblo, a través de testimonios individuales que es preciso sacar a la luz; escritos, músicas, pinturas, costumbres que permanecen... desde lo particular a la interrelación universal. La cultura ni es exclusivamente intelec-

tual ni predominantemente intuitiva. Las leyendas parten del sustrato popular y alguien —Homero, por ejemplo—, las da forma. El mundo de los Atridas es el origen de la representación de las pasiones humanas en su más alta proyección. De él partió Esquilo, la memoria colectiva y sus transformaciones. Los relatos se interrelacionan y el tejido mítico se forma desde la impureza, bendita impureza, que prueba que el hombre no es sólo fruto de su contexto y que costumbre, modos de manifestarse, músicas y transformaciones de lo cotidiano pueden coincidir en muchos más supuestos de los que se cree, La cultura, por tanto, la comunicación tiene la plena autenticidad que posean los materiales empleados para expresarla.

Hay que tener en cuenta, por último, que esta interpretación del pasado en el presente, tiene validez en cuanto se guarden las esencias, en cuanto no pase a la palestra la fácil tentación de la fórmula de éxito. Así, en España tenemos todavía una deuda con los clásicos. Rojas, el siglo de Oro, ya que todavía no se ha producido esa integración particular e inmediata en lo universal. La tentación del éxito, apoyada de forma generalizada en el exterior, criticada «fuera de autos», transforma la «esencia de esta recuperación en «forma» y tiene que añadir elementos de hoy (el cine) para hacer soportable y aún triunfar en «Así no se trata a una dama». Lástima de vía que, por muy profesional que se considere, falla en lo esencial: la recuperación y la transposición de un pasado que, desde luego, tiene mucho que decirnos todavía.

La Máscara del tiempo es eterna. Si cada país, cada región pudo hacer nacer una cultura personalísima, fuera en lo accidental o en lo esencial, el presente se hace más y más igualitario, como si las barreras geográficas se rompiesen, pero no para intercomunicarse, sino para ser contaminadas por unas directrices únicas. Afortunadamente nos queda aún un rico venero folklórico, artístico, estético que es «mirado» de forma diferente. Entre otros, Ronconi y Syberberg han demostrado esta universalidad de las épocas, esta interrelación de los conflictos, esa proyección de las formas más allá de su contexto rígido. La Investigación folklórica y la teatral son paralelas. Y después, el espectáculo significa, simplemente un resultado, que a su vez se incorpora al eterno proceso de seguir preguntándonos por el hombre, su conducta y su obra, única forma de entenderlo y entendernos.

1

La fecundidad del Romancero Viejo del siglo XV se bifurcó en una doble dirección: por una parte, los poetas cultos, a partir del siglo XVI, siguen componiendo romances, que reciben el nombre genérico de Romancero Nuevo; y por otra, la tradición popular transmite oralmente los viejos romances y crea otros nuevos de tradición oral más reciente.

Estos últimos romances de nueva tradición se caracterizan —según Ramón Menéndez Pidal— por tratar temas lugareños o campesinos y ser de sencilla invención (1). Entre ellos se encuentra el titulado «*Los mozos de Monleón*», creado y difundido en diversas zonas de la provincia de Salamanca, del que se conservan varias versiones (unas diecisiete, según Menéndez Pidal), lo cual está dentro de la lógica de las diversas variantes que crea siempre la transmisión oral de cualquier poema. La transmisión oral de este romance sigue aún viva en muchos pueblos de Salamanca.

2

De «*Los mozos de Monleón*» conservamos, como hemos dicho, varias versiones de su texto, pero además también su música, dato importante, pues poseemos de él los dos elementos que en su conjunción sirvieron, y sirven, para difundir una enorme parcela de la cultura popular: letra y canto, literatura y música.

De entre las distintas versiones del romance, vamos a ver dos de ellas bastante significativas: la primera recogida por el presbítero salmantino Dámaso Ledesma, amplia y con detalles secundarios, y la segunda dada por G. Menéndez Pidal, más escueta que la primera.

El sacerdote salmantino Dámaso Ledesma publicó en 1907, en Salamanca, una obra fundamental para el folklore de la música popular española, titulada *Folk-lore o cancionero salmantino*. En ella recoge, además de la música, el texto de «*Los mozos de Monleón*», tomado en el pueblo salmantino de Robliza a Ramón Reyes. Federico García Lorca, atraído por el romance, incluye en sus *Cantares populares* la versión del *Cancionero* de Ledesma, armonizando su música y cambiando algunos detalles y

abreviando el final del texto. He aquí la versión de Dámaso Ledesma:

LOS MOZOS DE MONLEON

*Los mozos de Monleón
se fueron a arar temprano,
alsa y olé,
se fueron a arar temprano,
para ir a la corrida,
y remudar con despacio,
alsa y olé,
y remudar con despacio.
Al hijo de la veiiuda,
el menudo no le han dado,
al toro tengo que ir,
aunque lo busque prestado.
Permita Dios si lo encuentras,
que te traigan en un carro,
las albarcas y el sombrero
de los siniestros colgando.
Se cogen los garrochones,
marchan las navas abajo,
preguntando por el toro,
y el toro ya está encerrado.
En el medio del camino,
al Vaquero preguntaron,
qué tiempo tiene el toro,
el toro tiene ocho años.
Muchachos no entréis a él,
mirar que el toro es muy malo,
que la leche que mamó,
se la di yo por mi mano.
Se presentan en la plaza
cuatro mozos muy gallardos,
Manuel Sánchez llamó al toro
nunca le hubiera llamado,
por el pico de una albarca
toda la plaza arrastrado;
cuando el toro lo dejó,
ya lo ha dejado muy malo.
Compañeros, yo me muero,
amigos, yo estoy muy malo,
tres pañuelos tengo dentro,
y este que meto, son cuatro.
Que llamen al confesor,
para que vaya a auxiliarlo.
No se pudo confesar,
porque estaba ya expirando.
Al rico de Monleón*

le piden los bñes y el carro,
 pa llevar a Manuel Sánchez,
 que el torito le ha matado.
 A la puerta la veñuda
 arrecularon el carro;
 aquí tenéis vuestro hijo
 como lo habéis mandado.
 Al ver a su hijo así,
 para tras se ha desmayado.
 A eso de los nueve meses
 salió su madre bramando,
 los vaqueriles arriba,
 los vaqueriles abajo,
 preguntando por el toro:
 el toro ya está enterrado (2).

Veamos ahora la versión que nos ofrece G. Menéndez Pidal en su edición de la obra titulada *Romancero*, editada en Madrid, en 1935, y que forma parte de la «Biblioteca Literaria del Estudiante», dirigida por Ramón Menéndez Pidal, tomo XXV. Se trata de una variante algo más escueta:

LOS MOZOS DE MONLEON

(Romance regional de Salamanca)

*Los mozos de Monleón
 se fueron a arar temprano
 para ir a la corrida
 y remudar * con despacio;
 al hijo de la veyuda **
 el remudo no le han dado.
 —Yo a la joriza *** he de ir
 aunque lo busque emprestado.
 —Permita Dios si allá vas
 que te traigan en un carro,
 las abarcas y el sombrero
 de los indiestos **** colgando!
 Se cogen los garrochones,
 se fueron la nava abajo,
 preguntando por el toro,
 y el toro ya está encerrado.
 En el medio del camino
 al vaquero se encontraron.
 —¿Cuánto tiempo tiene el toro?
 —El toro tiene ocho años.
 Muchuchos, no entréis a él;
 mirar que el toro es muy malo,
 que la leche que mamó
 se la di yo por mi mano.
 —Si nos mata que nos mate,
 ya venimos sentenciados.
 Manuel Sánchez llamó al toro,
 nunca lo hubiera llamado:
 por el pico de una abarca
 toda la plaza arrastrando.*

—Compañeros, yo me muero;
 amigos, yo estoy muy malo;
 tres pañuelos tengo dentro
 y este que me to son cuatro.
 Al rico de Monleón
 le piden los gües ***** y el carro.
 A la puerta la veyuda
 arrecularon el carro.
 —Aquí tenéis vuestro hijo
 como lo habéis demandado.
 A eso de los nueve meses
 la madre sale bramando;
 los vaqueriles arriba,
 los vaqueriles abajo,
 preguntando por el toro,
 y el toro ya está enterrado (3).

Como puede observarse, el texto de Ledesma presenta detalles que no aparecen en el de G. Menéndez Pidal: la salida a la plaza de los «cuatro mozos muy gallardos»; la llamada al confesor, que no llega a tiempo, y el final, en el que la viuda se desmaya al ver el cadáver de su hijo.

Estas son solamente dos versiones de las varias que existen y que se conocen. Ramón Menéndez Pidal cuenta que en 1902 recibió una de un ermitaño de Iñigo, aldea próxima al pueblo de Monleón; se trata de una versión de ciego, en la que uno de sus versos habla de «el año cincuenta y cuatro» como fecha del suceso, con lo que Menéndez Pidal imagina que la creación del romance sería 1854, ó acaso 1754. Sobre la extensión del poema, el mismo autor nos dice que las diferentes versiones «suelen tener de 26 a 38, y algunas más largas sólo llegan a 56 y 58» (4) versos.

3

También, como hemos dicho, poseemos la música del romance. Cantado se ha difundido, y se difunde todavía, por la geografía salmantina. Allí lo recoge Dámaso Ledesma para incorporarlo a su *Cancionero salmantino*. Y de Ledesma lo tomó Federico García Lorca, armonizando su partitura musical.

Pero su difusión musical ha tenido gran amplitud, pasando de la tradición popular al mundo del disco. Oigamos la noticia que nos da en este sentido Ramón Menéndez Pidal:

«También se los presenta a los romances en público bajo su forma auténtica, cantados; pero entonces el espectáculo moderno rechaza la repetición prolongada de la misma melodía, y la Argentinista interrumpe a trozos el can-

to para sustituirlo por la recitación simple, como puede verse en *Los mozos de Monleón*, grabado en disco gramofónico dirigido por García Lorca» (5).

Por lo tanto, la Argentinita canta ya en disco este romance en la época de la II República. Más cercana a nosotros, Nati Mistral también incluye en su repertorio «*Los mozos de Monleón*», alternando igualmente, como ya hiciera


la Argentinita, la recitación con el canto. Y hoy mismo, el cantante salmantino Angel Carril también lo canta, habiendo recogido y grabado en disco varias versiones diferentes de música y texto, tomadas en diversos pueblos salmantinos.

Veamos las dos partituras que Dámaso Ledesma incluye de «*Los mozos de Monleón*» en su *Cancionero* de 1907:

Los mozos de Monleón.

Tomado en Villán de los Alamos (Ledesma)

(M = 48 = )

4. 

Los mo - zos de Mon - le - ón se fue - ron a - rar tem -



- pla - no ¡Al - sa y o - le! se fue - ron a - rar tem - pla no



Pa - rar dir a la jo - ri - za y re - mu - dar con des - pa - cio....



Ah! Ah! y re - mu - dar con des - pa - cio..... (6)

Los mozos de Monleón.

(Transcrito en la Dehesa de Villar de los Alamos.)

(M = 50 = )

5. 

Los mo - zos de Mon - le - ón..... se fue - ron a - rar tem -



- pla no ¡Al - sa y o - le! se fue - ron a - rar tem - pla no



Pa - ra dir a la jo - ri - za y re - mu - dar con des - pa - cio.... Ah! ah!



y re - mu - dar con des - pa - cio..... (7)

(De la música de este Romance, hay alguna variante que no ponga por ser casi igual a la transcrita.)

Y también la armonización musical que realiza Federico García Lorca de las partituras de Dámaso Ledesma:

4. LOS MOZOS DE MONLEÓN

Del «Cancionero Salientino», de LEDESMA.
Armonizado por FEDERICO GARCÍA LORCA

4

La acción trágica que se desarrolla en el romance es intensa y escueta: al celebrarse una corrida de toros en un cercano pueblo, los mozos de Monleón deciden acudir a ella; realizan temprano sus faenas agrícolas de arado para tener tiempo de remudarse, de ponerse la ropa limpia. La viuda no da el remudo a su hijo Manuel Sánchez, pues no quiere que vaya a los toros; éste amenaza a la madre con pedirle prestado, ante cuya postura la viuda le lanza una premonición: el toro lo matará, si va a la corrida, y traerán su cadáver a casa en un carro. Manuel Sánchez, que lleva encima el fatal augurio materno, se va con sus amigos y en el camino se encuentran al vaquero que ha criado al toro, que les da un serio aviso: no deben entrar al animal, pues es muy malo. Ellos no hacen caso a la voz de la experiencia, al considerarse «sentenciados». Ya en la plaza, Manuel Sánchez llama al toro, que le coge y le arrastra por todo el ruedo, dejándolo moribundo. En el carro del rico de Monleón llevan el cadáver del mozo a la viuda, su madre, cumpliéndose así la premonición materna.

¿Con qué elementos se logra la trágica intensidad poética? Así se manifiesta Ramón Menéndez Pidal:

«Este romance se recomienda por su rapidez narrativa, por su acierto en las transiciones y diálogos, por su general concisión, cualidades que, salvada la diferencia de altura, recuerdan el romancero viejo. Se recomienda, además, para nosotros, porque, en su rústica modernidad, nos permite observar algo pertinente a los orígenes del romancero viejo» (9).

La rapidez y la concisión narrativas saltan a la vista: se narra el hecho en tercera persona verbal, sin dejar entrada a elementos subjetivos, algo característico de la épica. Los diálogos ocupan una parte importante del poema y desempeñan un papel clave en la definición y relación de los personajes, creándose con ellos (con los diálogos) una verdadera tensión dramática. Veamos su estructura:

—Diálogo mozo/viuda (versos 7-12 del segundo texto). Se oponen en él juventud y maternidad posesiva, fuerza juvenil liberadora frente a fuerza adulta represora.

—Diálogo mozos/vaquero (versos 19-26). Confrontación entre juventud desmedida y madurez de la experiencia mesurada.

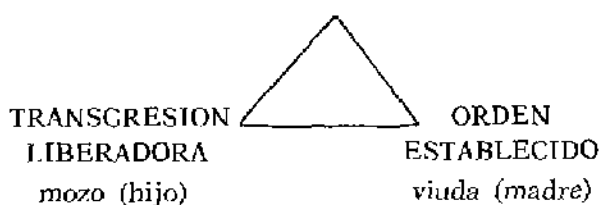
—Monólogo de Manuel Sánchez (versos 31-34), que comunica, con impotencia, su situación, trágica situación, agonizante.

—Final (versos 39-40), en el que se entrega el cadáver del mozo a la viuda, su madre, con unas escuetas palabras que desvelan cómo se ha cumplido el fatal augurio.

La dialéctica trágica del romance gira en torno a tres polos: mozo (hijo), viuda (madre) y toro. Transgresión desafiante y liberadora del mozo. Premonición que le lanza, como un augurio fatal, la viuda. La lucha entre estos dos elementos se desarrolla a lo largo del texto, y al final, como desenlace, el hijo es víctima del toro, oscuro símbolo de la muerte, purificándose así de su transgresión, con lo que el orden impuesto por la viuda (autoridad) se restablece, quedando truncada la transgresión liberadora del mozo (juventud). El atrevimiento o desmesura de Manuel Sánchez frente al orden establecido exige una catarsis o purificación trágica, que se realiza en el romance por medio de la embestida del toro que provoca la muerte del mozo. He aquí el triángulo trágico:

OSCURA MUERTE

toro



Aparece en la tragedia una lucha generacional y social entre una madre posesiva, que no renuncia a la autoridad sobre su hijo, y ese vástago, que ya no se considera niño, sino adulto, y, por tanto, lucha por su derecho de emanciparse de la viuda, recurriendo para ello a un rito de iniciación en la madurez (varonía) aceptado por la colectividad: la tauromaquia, la corrida, la lucha con el toro; al salir airoso de ella, el muchacho espera demostrar su mocedad y así poder pasar de niño a adulto, liberándose del dominio materno. La viuda, como no acepta el cambio de situación generacional del hijo, le lanza un fatal augurio que, al convertirse en realidad, restablece a la vez el orden materno (posesión del hijo) y el orden social de la comunidad rural (los adultos llevan las riendas, no pudiendo los hijos escapar a su tutela). El rito aquí no se ha consumado; ha quedado quebrado, pues se ha provocado la tragedia. Tres de las funciones señaladas por Viadimir Propp en su *Morfología del cuento*, aparecen con claridad en esta acción: Prohibición (de ir a la corrida), transgresión (ir a la corrida) y castigo (muerte). La primera de ellas corresponde a la viuda; la segunda, al hijo (Manuel Sánchez), y la tercera, al toro (10).

Julián Pitt-Rivers define la corrida como un rito en el que se produce «la reivindicación de la hombría a través del sacrificio del animal más viril del bestiarío moderno, el toro, quien lega a la Humanidad en su inmolación sus cualidades de macho fértil» (11). Y es lo que trata de realizar Manuel Sánchez al acudir a la corrida del pueblo cercano, sin la autorización materna: participar en el rito para reivindicar ante la colectividad su hombría, como una gracia que da el rito, «y la gracia que se obtiene en la corrida —sigue diciendo Pitt-Rivers— es la hombría, cualidad moral por ser valor, y física, por depender, en España, de las fuerzas de la Naturaleza» (12). Pero el mozo de Monleón no obtiene la gracia de la hombría que busca al participar en el rito, pues éste se quiebra, como hemos dicho, al no ser inmolado el toro, sino el mozo, no pudiéndose transmitir,

por tanto, las cualidades de macho fértil de la bestia (el toro) al hombre (Manuel Sánchez).

La viuda, como representante del mundo adulto que marca las pautas de comportamiento, se comporta como un ser oscuro e irracional; no es extraño que a Federico García Lorca le atrajera este romance en el que la figura femenina tiene tantas concomitancias con las mujeres madres de su teatro (Bernarda Alba, por ejemplo). Como contraste, se nos presenta la figura del vaquero, también perteneciente al mundo adulto, pero que no utiliza, como la viuda, la autoridad con los mozos, sino la persuasión que le da su experiencia profesional. Y, por fin, en oposición a viuda y vaquero, aparecen los mozos, y en especial Manuel Sánchez, con una conducta valiente, desmesurada, exponente de sus ansias de libertad, acudiendo para probarlo al rito iniciático de la tauromaquia, de la lucha con el toro.

Y para terminar este análisis de «*Los mozos de Monleón*», es interesante recurrir a la teoría de los *actantes* de Algirdas Julien Greimas (13). Son los *actantes* funciones que se cumplen en el relato (consideramos el romance como un relato épico en verso). Greimas distingue seis. Veamos cómo se dan en el poema:

—Sujeto: es aquí Manuel Sánchez, que realiza la acción que se nos narra en el texto.

—Objeto: ir a la corrida del pueblo vecino y participar en ella, para lo que necesita un remudo.

—Ayudante: quien presta el remudo al sujeto. Los otros mozos compañeros del sujeto: el vaquero, que le da buen consejo; el confesor, que no llega a tiempo; el rico de Monleón, que presta el carro para llevar el cadáver del sujeto a su casa. Como podemos ver, la función de «ayudante» aparece varias veces en el romance.

—Oponente: la viuda, su madre, que no le da el remudo y que le echa ese mal augurio; y el toro, que al matar al sujeto, impide su entrada en la hombría.

—Remitente: los que cargan el cadáver del sujeto en el carro, con destino a su casa.

—Destinatario: la viuda, madre del sujeto.

5

Finalmente, una breve localización geográfica de Monleón, el pueblo salmantino escenario de los hechos que canta el romance: Se halla en el sureste de la provincia, en una zona

intermedia entre el campo, así llamada la zona llana, y las sierras de Francia y de Béjar; pueblos con él colindantes de cierta población son Guijuelo y Linares de Riofrío.

Monleón se levanta sobre un cerro, y está cercado de murallas y coronado por la maciza y hermosa torre de su castillo medieval, desde la que se divisan los campos de su término municipal y los ríos Mandiles, Riofrío y Alagón, que bordean el pueblo.

* REMUDAR: mudarse, ponerse ropa limpia. REMUDO: muda, ropa para mudarse.

** VEYUDA: viuda.

*** JORIZA, ZORIZA o TORIZA: corrida de novillos.

**** INDIESTOS: estacionos, esto es, las estacas que lleva a los lados el carro para sostener la carga.

***** GÜES: bueyes.

(1) MENENDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero Hispánico (hispánico-portugués, americano y sefardí)*. Teoría e Historia, Vol. 2, Madrid, 1953, pp. 422-423.

(2) LEDESMA, Dámaso, *Folklore o Cancionero Salmantino*, reedición facsimilar, Salamanca, 1972, pág. 163.

(3) *Romancero*, Selección hecha por G. MENENDEZ PIDAL, Biblioteca Literaria del Estudiante, Tomo XXV, Madrid, 1933, pp. 223-226.

(4) MENENDEZ PIDAL, Ramón, Op. cit., Vol. 2, pág. 423.

(5) MENENDEZ PIDAL, Ramón, Op. cit., Vol. 2, pág. 429.

(6) LEDESMA, Dámaso, Op. cit., pág. 18.

(7) LEDESMA, Dámaso, Op. cit., pág. 184.

(8) GARCIA LORCA, Federico, *Obras Completas*, Vol. 1, 20.ª ed., 1.ª reimpresión, Madrid, 1978, pág. 1.241.

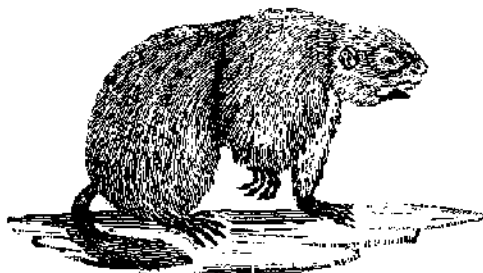
(9) MENENDEZ PIDAL, Ramón, Op. cit., Vol. 2, pág. 423.

(10) PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, 1971.

(11) PITT-RIVERS, Julián, "El sacrificio del héroe", en el diario "EL PAIS", jueves 4 de octubre de 1984, pág. 9.

(12) PITT-RIVERS, Julián, artículo citado, pág. 9.

(13) GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale*. Paris, 1966. (Traducción al castellano: *Semántica estructural*, Madrid, 1971).

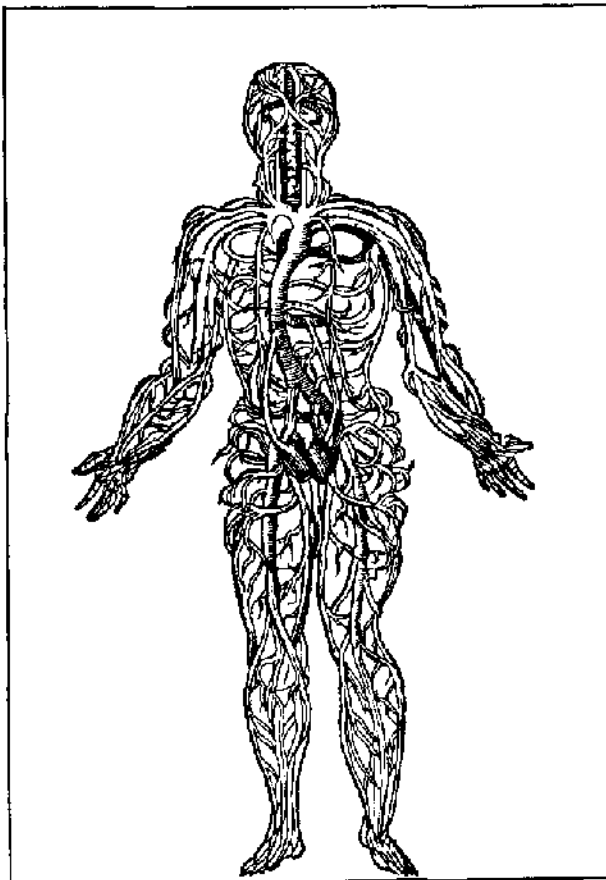


El Anima Muda de "EL BALLESTERO"

Manuel Garrido Palacios

El Ballestero es un apartado rincón al oeste de Albacete, que ha sufrido, como casi todos los de la comarca la merma de personas que ha causado la emigración masiva. El día veintiocho de diciembre, Santos Inocentes, una persona del pueblo madruga más que de costumbre. En un ceremonial íntimo procede a vestirse con la enagua blanca que le cubre hasta los pies, el paño calado que le tapa la cara y la alforja al hombro, de harapa de telar, en la que serán depositadas las limosnas que quieran dar los vecinos, bien dinero o tortas de manteca. Nadie sabe de quién se trata. El Blanco, como le llaman, cumple promesa que hizo o que heredó.

Son muchas las personas que aguardan turno, esperando coger algún día la campanilla. Para evitar que en un mismo año salgan varias, es condición tenerla ya en casa desde tiempo antes para ir llamando de puerta en puerta. Lo que recoja lo entregará al pá-



rroco, que, según dicen «repartirá entre los necesitados y dirá una misa por todos los difuntos del lugar».

Vengo del Maestrazgo directo, justo al tiempo en que esta Anima Muda va a pasear su silencio por las calles. Estoy en su casa temprano, para verlo vestir. Me lo permiten por ser «de fuera». La mujer lo ayuda. Las hijas lo asisten. El día va a ser frío y el penitente, a quien no puedo nombrar, está de pie en el centro de una sala. La señora indica:

—Quítate la chaqueta y el jersey, que no te va a entrar el camisón.

—Toma la gorra, ponla por ahí hasta la noche.

—¿Puedo preguntarle? —tanteo—.

—Es una promesa, mire usted, es un acto religioso que cuando se ve uno mal de cualquier cosa se hace el ofrecimiento.

—El cuello parece que está pasao, nene, —dice ella—.

—¡Qué va!

—Y entonces este año lo ha ofrecido usted.

—Lo tenía ofrecido cuando estaba en el servicio y hoy, a los cincuenta y ocho años he podido cumplirlo.

—La camisa puede ser una cualquiera...

—Siendo blanca, como sea.

—¿Para ésto hace falta ser católico?

—No. Con ofrecerlo ya está —dice la mujer mirándome; luego se dirige a él—: ¿Cómo te has puesto la manga?

—No sé. Yo qué sé.

—Me decía usted...

—Pues eso, cuando se ve uno en apuro pues yo le ofrezco ésto a la Virgen, salir vestido de Blanco...

—Aguanta aquí

—... es una promesa, es menester salir por todo el pueblo pidiendo en las casas.

—¿Y qué le dan?

—Eso ya es la voluntad.

Interviene ella:

—Dan perras, dan patatas, dan dinero, y todo se le lleva a la Virgen para ponerle velas y esas cosas, —le coge la mano—: toma, los guantes.

—¿Mucho tiempo en la calle?

—Mientras dure el recorrido, llueva o nieve.

—Usted se dedicará...

—Mi oficio es pastor. Tengo el ganao dentro por todo el día —se vuelve a las hijas—: os he dicho que le deis una vuelta a media tarde.

—Ponte ésto.

La mujer le acerca la mascarilla

—¿Es voluntario?

—Sí.

—¿Lo acompaña alguien?

—Una campanilla.

—Aguárdate, nene —lo retoca—, ya te puedes ir.

Lo sigo a distancia durante una hora. El Blanco se confunde con el blanco del pueblo, Ballestero. Suena tímida la campanilla y chirrían los goznes de las puertas. Un rostro asoma, unas manos abren la alforja y dejan algo. Si se cruza con alguien le hace sitio y le da perras. «¡Hombre, el Blanco!». Después me he ido a ver al cura, depositario del fruto de la penitencia de este hombre anónimo.

—Pienso que es una cosa curiosa y tiene gran valor para la persona que lo hace. Es una promesa voluntaria el pedir para la misa del Blanco y que se celebra en honor de los Santos Inocentes. Y lo hacen por problemas grandes de los que se haya librado. Hay muchos que esperan. Y una pugna por conseguir la campanilla, porque sin ella no se puede salir.

—¿Y cómo se consigue?

—Antes, esta campanilla se llevaba a la ermita de la Patrona el lunes de Pentecostés, que se va con la

imagen de la Virgen a una aldea cercana que se llama Villargordo, y al llegar allí, el primero que la cogía ése salía de Blanco.

—¿Hay sufrimiento?

—No tiene. Sólo el estar esperando, la tensión por conseguir la campanilla y que no lo conozca nadie, que ese día no lo vea descubierto persona del pueblo.

—¿Sólo hombres?

—La mujer también. Hay veces en las que el ofrecimiento lo hace la madre y para que no vaya ella, sale el hijo, el hermano, el esposo.

—¿Y de dónde cree usted que arranca todo ésto?

—De siempre.

—Bueno...

—Pienso que de la Inquisición... —medita—: Blanco, Inocente, cara tapada, misa con lo que recoge. Podría ser de cuando alguno era acusado injustamente y lograba convencer de su inocencia. Si lo conseguía, salía Blanco como símbolo de ello.

He querido llevarme una alforja como la del Blanco. He han indicado un telar.

—Como éste ya no hay dos —me aclara el artesano—, lana, todo lana. Mi madre me enseñó a mí en el suyo y lo quemé porque era pequeño y después hice éste. Los dibujos los saco de mi cabeza; a mí sólo me enseñaron a tejer.

Cuando salgo a la calle con mi paquete pasa el Blanco cerca. Se hace un corrillo de mujeres a las puertas y cada vez más lejano, percibo el eco de sus dudas:

—Ahí va el Blanco.

—¿Quién será este año?

—¿Será fulano? ¿Será mengano?



Cada palabra tiene su historia. El pueblo toma las palabras y las amolda a sus necesidades, como un buen artesano manipula la arcilla. Las palabras adquieren significados muy concretos en algunas zonas, con independencia, a veces, del uso común.

En el n.º 59 de nuestra revista **Folklore** comentábamos palabras que no figuraban en los diccionarios de consulta más frecuente para un filólogo. Hoy tratamos de acercarnos a una serie de palabras que sí aparecen en los diccionarios consultados, pero en ellos no se recogen las acepciones concretas que han adoptado en la zona estudiada, Paredes de Nava (Palencia). Es el pueblo el artífice de estos significados.



ARREGAÑAR: intr. **Caerse para atrás el carro por exceso de carga.**

No aparece en el D.R.A.E. ni en Moliner. El diccionario de Corominas lo registra con otros significados: Correas (1623) recoge el verbo «arregañar» como derivado de «regañar». Es una palabra de origen incierto que parece estar emparentada con el latín *gannire* 'regañar', 'refunfuñar'. En portugués encontramos «arregarhar».



BANZO: m. **Peldaño de una escalera.**

Esta palabra aparece en el D.R.A.E., pero no con el uso general que la hemos recogido.

En la acepción 2. Cada uno de los dos largueros paralelos o apareados que sirven para afianzar un armazón, como una escalera de mano, el respaldo de una silla, etc.

Según Corominas: nombre de travesaños o barras de madera empleadas para varios usos. Voz leonesa común con el gallego-portugués,

de origen incierto, quizás provenga del céltico *WANKJOS 'travesañó'.

María Moliner la considera como no usual, y aparece escrita en letra cursiva según las normas tipográficas empleadas en este diccionario.

Corominas dice que la idea de que **banzo** procede de **BALTEUM** 'cinturón', 'escalón', debe desecharse por razones semánticas, ya que la acepción de 'escalón de una escalera de mano', que sólo se halla en los Arcos de Valderez, procede de la de 'travesañó'.

BOCARON: m. **Orificio que hay en los pajares para meter la paja.**

No aparece en D.R.A.E., sólo la acepción 5. fig. Entrada o salida.

En Moliner: pieza de órgano que une el fuelle con el tubo de viento.

En la acepción 2 de **boca:** Agujero o abertura que pone en comunicación el interior de algo y el exterior.

Lo consideramos, pues, como un derivado de «boca» formado por un injijo —ar— y un sufijo aumentativo —ón.



CACHA: f. **Bastón.** Expresión muy corriente es: «dale con la cacha».

En D.R.A.E. no aparece con esta acepción. En la 5 hay un significado parecido 'mango de cuchillo o de navaja'. También el Moliner.

Sin duda alguna hay que relacionarla con **cachava**, de la que ha perdido la última sílaba.

Según el D.R.A.E. **cachava:**

2. **Palo que sirve para este juego.**

3. **Cayado, palo o bastón curvado en la parte superior.**

Moliner dice que **cachava** es poco usado en vez de cayado. El significado es asimismo el de 'palo que se emplea para este juego'.

CAPACETE: m. **Caspa que aparece en los niños recién nacidos.**

En el D.R.A.E. aparecen otras acepciones:

1. **Pieza de la armadura, que cubría y defendía la cabeza.**

2. **Pieza de paño que cubría por delante el quintrín o volante para resguardar, a los que ocupaban el asiento, del sol, del polvo o de la lluvia.**

En Moliner encontramos este diminutivo aplicado acomodaticamente, como nombre de forma, a cosas de figura más o menos semejante a la de un capazo.

La acepción que hemos recogido, aplicada a los niños es figurada, por semejanza a una pieza que sirve para cubrir la cabeza, pues parece que los niños la tienen cubierta.

Sería, por tanto, un derivado de **capacho**, del lat. vulgar *CAPACEUM, derivado, a su vez, de CAPERE 'contener y de su derivado CAPAX 'que tiene cabida'.

CARA-CARILLA: adj. **Persona desmejorada, con poca salud.**

Tampoco en estos diccionarios aparece con la acepción recogida.

Este diminutivo de **cara** tiene valor afectivo. Y, puesto que a veces **cara** se refiere también al semblante o apariencia de una persona, tener «carilla» o «carucha» o en nuestro caso «carilla» es equivalente a «tener mala cara».

CARGUILLAS: f. plural. **Cestos de mimbre para llevar los cántaros de agua o vino sobre un animal.**

Esta acepción no aparece en D.R.A.E. ni Moliner. Sólo recogen en Salamanca la palabra **carguillero:** persona que tiene por oficio llevar cargas de leña para mojar los hornos.

No obstante, hay que señalar algunos significados estrechamente relacionados:

La acepción 3 de la palabra **carga** en D.R.A.E.: cosa transportada a hombros, a lomo o en cualquier vehículo.

Moliner en la acepción 7: cosa con que se carga o llena algo o con que está cargado o lleno.

Se trata entonces de un diminutivo de **carga** que ha restringido su significado, según terminología de Ullmann.

CARIOCA: f. **Desbarajuste, alboroto.**

D.R.A.E. recoge la palabra **carioca** como adj. Natural de Río Janeiro. Se utiliza también como sustantivo. Perteneciente a esta ciudad o a su provincia.

Moliner no la recoge.

La interpretación que podemos dar que en

el Río Janeiro son muy típicos los carnavales, el «jolgorio», el alboroto en estas fechas. Podría tratarse de una generalización o extensión de este nombre, con cierto matiz despectivo.

CEROTE: m. 1. **Excremento que arroja el recién nacido.** 2. **Miedo.**

En D.R.A.E. no aparece la acepción 1, mientras que se da la siguiente:

1. Mezcla de pez y cera que usan los zapateros para encerar los hilos que cosen el calzado. Hácese también de pez y aceite.

En este diccionario se recoge la acepción 2 figurada y familiar: miedo de un mal posible.

Estos mismos significados son los que también hemos constatado en Moliner.

Cerote viene del griego κηρωτή, 'mezcla de cera, aceite, goma, etc.'; cerato, femenino sustantivado del anterior.

Puede ser la semejanza que tiene el cerote con el meconio, pues ambos son de consistencia pastosa y de color verde negruzco, al principio, aunque después se vuelve más claro. Incluso en algunos lugares le llaman «la pez».

CINA: f. **Montón de mieses preparadas para trillarlas.**

Esta acepción no está atestiguada ni en D.R.A.E. ni en Moliner.

En la 19.^a y 20.^a ed. del D.R.A.E. figura la palabra **cina**. Ecuad. Cierta especie de planta gramínea.

Creemos que puede ser una palabra apocopada de **hacina**, «amontonamiento de haces», derivada de **haz**, por el fenómeno de aféresis, o pérdida de una sílaba inicial en una palabra.

Haz es de origen latino FASCIS.

COTO: adj. **Persona que procede de la inclusa.**

En D.R.A.E., en la acepción 7., aparece como voz de germanía **Hospital** y también el **cementerio de la iglesia**.

Moliner no la recoge.

En la palabra que hemos recopilado se ha producido una traslación de significado del lugar a la persona que lo ha ocupado.

CUQUERA: f. **Mujer que vende las «cucas».**

Esta acepción no aparece en el D.R.A.E. ni en Moliner.

Sin embargo en estos diccionarios se registra **cucas:**

D.R.A.E., 5. pl. «nueces, avellanas y otros frutos y golosinas análogos».

Moliner, más frecuente en plural: «golosina, tal como un confite, un higo seco, una almendra,

etc. Conjunto de cosas de esta clase que suelen venderse en puestos callejeros».

No tiene nada que ver con la palabra *cuquera* que aparece en Corominas: «gusanera», derivada de *cuco*.

El sufijo *-ero/-era* es el característico de los nombres de agente, profesiones y oficios en nuestra lengua.

CUNACHO: m. Cesto pequeño de mimbre que se usa para recoger las uvas.

En el D.R.A.E. esta palabra está atestiguada como propia de Burgos y Soria. Del árabe *canach*, del lat. *CANISTRUM*.

No aparece en el diccionario de Moliner.



CHAMPON: m. Circunferencia de metal para el juego de la tanga.

No figura ni en D.R.A.E. ni en Moliner.

Es un derivado de *chapa* > *chapón*.

En asturiano, Corominas recoge *chaplón* = *tablón*.

Chapón: borrón grande de tinta.

La *—m—* que se ha incorporado en la palabra puede considerarse analógica con otras palabras como *tampón*, a semejanza de la *—n—* de *manchón*.

CHICHURRO: Forma que se utiliza para terminar una conversación en la que no se está de acuerdo.

En D.R.A.E. y Moliner aparece esta palabra con el siguiente significado: caldo que resulta de cocer las morcillas, al hacerlas. En la zona estudiada también se emplea con esta acepción.

CHIRRIQUEAR: Onomatopeya de chamuscarse en el fuego. Quemarse.

El D.R.A.E. considera que en Palencia es más frecuente *carrasquear*. De la onomatopeya *cras*, en Alava «crujir o rechinar entre los dientes una sustancia algo dura o quebradiza».

Moliner dice que en Palencia se pronuncia *chirrisquear* o popularmente *chorrisquiar* «crujir algo entre los dientes».

Puede tratarse de un cruce entre el significado de *chamuscar* y el verbo *chirrisquear*.

Estamos de acuerdo con María Moliner al considerar esta palabra como derivado de *chirriar* «emitir un sonido agudo como las sustan-

tancias al penetrarlas un calor intenso, las ruedas de un carro al ludir con el eje, etc.»



DUBLE: m. Es el momento en que se tensa la cuerda en el juego de la comba doble, que dan las niñas, para que no les zurzan las piernas. Se salta siguiendo el ritmo de una canción.

No aparece en D.R.A.E.

En Moliner se recoge esta palabra: «españolización de la palabra francesa «*doublé*» que también se usa, que significa «sobredorado».



ESPARAVAN: m. Bola de trapo que se ata a un látigo y que les sirve a los chiquillos para jugar.

En el D.R.A.E. aparece esta palabra con otras acepciones:

1: Gavilán, ave de rapiña. 2: Veter. Tumor en la parte interna e inferior del corvejón de los solípedos, que llegando a endurecerse produce una cojera incurable = garbanzuelo. En Moliner también aparecen estas dos acepciones.

Se trataría de un significado figurado al que se ha llegado por la semejanza de la enfermedad en los solípedos, con una bola de trapo. Dicha enfermedad, según el D.R.A.E. se produce en los músculos flexores de las piernas de los solípedos.

ESPICHAR: intr. Dejar a uno sin dinero, sobre todo en el juego.

Espiche es voz de origen incierto: «arma puntiaguda, como chuzo, azagaya o asador».

D.R.A.E. (De *espiche*). tr. Punzar con una cosa aguda. 2. intr. fam. morir, acabar la vida uno.

Moliner también recoge estas mismas acepciones.

Corominas señala que *espichar*, según Autoridades es voz de poco uso y significa lo mismo que *espetar*: herir con arma puntiaguda. Ya en 1843 dice la Academia que es «pinchar» y desde 1884 agrega la acepción intransitiva y familiar «morir».

Este mismo diccionario indica que en Chile «soltar uno dinero u otra cosa mal de su grado».

Creemos que se trata de una acepción figurada muy similar a la chilena.



GALOCIO: m. Cerdo, puerco.

D.R.A.E. adj. dicese del que se da mala vida. 2. fam. Dejado, desmalazado.

Moliner. adj. 1. Perdido. Se aplica al que vive en la ociosidad y el vicio. 2. (inf.) Abandonado, dejado. Descuidado en su aspecto.

En Corominas aparece la palabra **galocho** con significados muy diferentes, como, por ej. en aragonés, «barranquera que excavan las aguas al correr por las pendientes del terreno».

Puede interpretarse como una acepción figurada.

GARITERO: m. Persona que apuesta en el juego de las chapas. Se utilizan monedas antiguas de cobre y se juega a cara y cruz. Es un juego que hoy tiene vigencia en Paredes de Nava, donde se han recopilado estas palabras, y en otros pueblos de Castilla el día de Viernes Santo.

En D.R.A.E. 1. El que tiene por su cuenta un garito. 2. El que con frecuencia va a jugar a los garitos.

Garito. Paraje o casa donde concurren a jugar los tahúres o fulleros.

Podemos añadir que en Paredes se ha concretado el significado de la palabra, pues no se refiere más que al juego arriba indicado.

GARROTE: m. Cesto de tiras de madera. Se utiliza para llevar la paja con el fin de enrojar la «gloria».

En D.R.A.E. la acepción 9. Palencia y Santander. Cesto que se hace de tiras de palo de avellano. 10. Santander. Unidad de medida para leñas, que equivale a media carga.

Moliner también recoge estas dos acepciones del diccionario de la R.A.E.

Corominas señala que es de origen incierto, parece procedente de Francia, y su significado más antiguo parece ser «proyectil de madera que se lanzaba con una especie de ballesta», pero es oscura la etimología y se tropieza con ciertas dificultades para derivarlo del céltico «pier-na» en el sentido de «rama».

Creemos que en esta zona esta palabra también ha restringido su uso y lo ha concretado para un uso concreto como el que se ha especificado.

GARULO: adj. Atontado.

No figura ni en D.R.A.E. ni Moliner.

Se registra en Corominas. Puede estar relacionado con **garullo** o **garujo**, procedentes de *CARULIUM y éste de un diminutivo griego de **κάρυον**: nuez, almendra, avellana. En Santander **garajo** y **garrojo** «hueso de fruta» —que es algo duro—.

En nuestra opinión la acepción que ha adquirido en esta zona puede considerarse como figurada: como una persona «dura de cabeza» = tonto.

No habría que descartar tampoco la posible relación con la raíz vasca de **garun**: seso, sien, cerebro.

GOLPE DE ARADO: m. Profundidad que alcanza el arado al realizar las labores del campo. Se utiliza como «pluviómetro casero». Se dice cuando llueve mucho: «He pasado el golpe de arado».

La acepción 8 del D.R.A.E.: Hoyo en que se pone la semilla o planta.

En Moliner. Acepción 9. (jardinería) Hoyo en que se pone la semilla o planta.

Nos parece que la acepción que hemos recopilado es más concreta que la que figura en los diccionarios citados.



HARAGAN: adj. Desaliñado.

D.R.A.E.: Que excusa y rehúye el trabajo y pasa la vida en el ocio.

Moliner: (adj y n.) gandul, holgazán. Se aplica al que rehúye el trabajo.

Según Corominas es de origen incierto. Puede ser procedente del árabe harún (animal) repropio, que no quiere andar».

La acepción recogida puede haberse adquirido por la frecuencia con que las personas holgazanas que rehúyen el trabajo, suelen ir poco cuidadas en el vestir.

Se trataría de una relación o confusión lógica de los dos significados.



LAMERON: adj. **Pelotillero.**

El D.R.A.E.: adj. fam. de **lamer**: goloso. En Moliner también se indica el mismo significado.

Se puede considerar como acepción figurada que se atribuye a **lamer**: «pasar repetidas veces la lengua por un sitio». Dicho significado correspondería a «adular repetidamente a una persona para sacar provecho».

Corominas recoge la palabra **lambón** «adulador», colombiano y empleado por la Pardo Bazán.

LO HUELES: Expresión muy usada para dar una mala contestación.

D.R.A.E. en la acepción 2. Conocer o adivinar una cosa que se juzgaba oculta. 3. Inquirir con curiosidad y diligencia lo que hacen otros, para aprovecharse de ello con algún otro fin. 5. Parecerse o tener señas y visos de una cosa, que por lo regular es mala.

Esta última acepción es la que ha podido derivar en atribuir esa opinión que se puede tener de una tercera persona, a una segunda con la que se está hablando.

Posee un claro matiz peyorativo.



MAMOLAZO: m. **Cachete dado a los niños.**

D.R.A.E. **mamola** (del árabe **mamula**: caricia fingida). Cierta modo de poner uno la mano debajo de la barba de otro, como para acariciarle o burlarse de él. Hácese comunmente a los muchachos.

Moliner: Caricia consistente en ligeros toques dados en la barbilla con los dedos; se hace generalmente a los niños muy pequeños para hacerles reír, y, a veces, como broma o burla al que quiere pasar por inocente, a los mayores.

Corominas-**mamola**: la **mamá**; alterado en **mamona** en la **Picara Justina**, en Cervantes, **Covarrubias**, etc. En Extremadura dicen **mamolazo**. Dice que es un derivado del latín **MAMMA** familiar.

MANGARLA: verbo pronominal. **Hacer alguna cosa mal. Se dice:** «La he mangao».

No aparece ni en D.R.A.E. ni Moliner. En ellos figura sólo el verbo **mangar** con los siguientes significados: 1. Pedir, mendigar. 2. Hurtar y robar.

En esta zona se utiliza siempre con pronombre enclítico.

En Moliner aparece una acepción de **mangar**: Meter una prenda de vestir.

En nuestra opinión este verbo puede estar más relacionado con la palabra **manga** que con el verbo **mangar** (equivalente a la expresión «meter la pata»). Como la manga es una parte del vestido en que se «mete» el brazo «sería tomar precisamente la idea de «meter algo».



NINA: f. **Porción muy pequeña (muy frecuentemente referida a las labores de labranza).**

No aparece en D.R.A.E. ni Moliner.

En Corominas se recoge la palabra **nina** en un documento de Valladolid de 1222 con el significado de «niña». Deriva **NINNUS** de creación expresiva.

Sin embargo, nos inclinamos por una palabra apocopada de **menina** con el significado de «niña» o muchachita». En portugués es la misma palabra que **meñique**.

Es más frecuente **meñino** = meñique y esta aplicación al dedo meñique se comprende por sí sola dado el origen expresivo y acariciativo del término, y se comprendería también por una de las personificaciones de que los dedos son objeto en las canciones infantiles.

La palabra **meñique** parece resultar un cruce entre el tipo **menino**, propiamente «niño», que se emplea con el sentido de meñique en muchas hablas portuguesas, leonesas y gasconas y **mermeñique** o **margarique**, variantes de **MARGARITA**, **menino** es palabra de creación expresiva, del mismo radical que el francés antiguo **mignot** «lindo», catalán, **min yó** «muchacho», italiano **mignolo** «meñique».



PANTALONAZOS: adj. **Hombre sin ánimos, cobarde, pusilánime.**

En D.R.A.E. sólo aparece la palabra **panta-**

lón, pero no figura esta acepción. Tampoco Moliner la recoge.

Se puede interpretar como un calco de **calzonazos**, que es el aumentativo de **calzones**. Y en sentido familiar significa, según la R.A.E. Hombre muy flojo y condescendiente. Y en Moliner: Hombre que se deja dominar, particularmente por su mujer.

Ponerse los pantalones: (ser la mujer u otra persona, en vez del marido, la que impone la autoridad en casa).

PAPUDO: m. **Paponazo. Baile regional en Paredes de Nava.**

En D.R.A.E. adj.: que tiene crecido y grueso papo. Dícese comunmente de las aves.

También en Moliner se aplica al que tiene papo o papada.

Aparece documentado ya en Nebrija.

Es palabra que procede de **pappa**, del lat. **PAPPA** «comida», con voz infantil. Se encuentra también en un glosario del Escorial.

El **papudo** puede ser el «gallito» o joven al que las mozas del baile quieren sacar a bailar.

PATITO: adj. **Persona poco sensata, superficial.**

En D.R.A.E. sólo se registra la palabra **patita**.

En Moliner **patito**, como por ejemplo de la lotería el 22 = los dos patitos.

Se suele emplear también **patoso/sa** «persona que, sin serlo, presume de chistosa y aguda».

Es, por tanto, un derivado de **pato** > **patito**. El sufijo diminutivo —ito— puede tener, a veces, carácter peyorativo cuando en el hablante existe una intención implícita.

PENDOLA: f. **Juego.**

En D.R.A.E. aparecen las siguientes acepciones:

1. Pluma de ave. Pluma de escribir.

2. Varilla o varillas metálicas con una lenteja u otro adorno semejante en la parte inferior y que con sus oscilaciones regula el movimiento de los relojes finos, como los de pared y sobremesa.

En Moliner tampoco aparece el significado que hemos recogido.

Corominas define **péndola** «péndulo de reloj», derivado de **pender** < **PÉNDERE**. La 1.ª acepción de **PINNULA** diminutivo de **PINNA**.

PINAR: tr. **Enriquecerse.**

Como acabamos de ver en «pinao» sólo en Corominas aparece el verbo **pinar**, pero con la

acepción de «alzar». En salmantino «llevar con demasía cualquier recipiente», «echar excesiva carga sobre la bestia o en un carro (en la Ribera del Duero. Lamano).

Se puede considerar como acepción figurada.

PREVENCION: f. **Comida que se lleva al campo cuando se está trabajando.**

En D.R.A.E. no aparece esta acepción. En la 3 hay una semejante = provisión de mantenimiento o de otra cosa que sirve para un fin.

En Moliner: «cosa preparada».

En Corominas no se registra.

Se trata de un significado más concreto el que ha adquirido en esta zona, hecho que es frecuente en el habla popular.

PITIMINI: m. 1. **Persona muy elegante y colcada. Se dice: «Vas como un pitimini».**

2. Refiriéndose a los ojos, cuando están enfermos con legañas: «Tiene ojos de pitimini»

En D.R.A.E. aparece la palabra con acepción figurada: «de poca importancia». (del francés: pequeño y menü = menudo).

Moliner no la recoge. Corominas tampoco.



RAPIDILLO: m. **Tren de cercanías muy usado por los habitantes de la comarca, que era muy lento y solía llegar con retraso.**

Antifrasis, por aplicarse un término que indica cualidades contrarias a las que tiene.

El pueblo es muy dado a utilizar el humor irónico.

RESTINGA: f. **Taberna.**

En D.R.A.E. no aparece con esta acepción, sino: «punta o lengua de arena o piedra debajo del agua y a poca profundidad, arrecife».

En Moliner la misma acepción.

Lo mismo en Corominas, quien dice que es de origen incierto. En este diccionario se indica que puede considerarse como un derivado romance de **RESTIS** «ristra», con un sufijo —inga—. Señala a continuación que esta terminación hace pensar involuntariamente en un origen germánico, quizá algo emparentado con el alemán antiguo **rasta** «descanso», «alto en el camino». Precisamente con este significado podríamos relacionar la acepción que ha tomado **restinga** = taberna.



SEJO: f. Memoria religiosa que las cofradías hacen a los hermanos difuntos.

No figura ni en D.R.A.E. ni Moliner.

En Corominas aparece *sejo*, pero con otro significado: «aseladero de las gallinas».

No parece que tiene nada que ver con este significado, sino que puede ser una evolución popular de la palabra latina *SECULUM*, que como semicultismo ha dado *siglo*, quizá debido a la influencia eclesiástica, como defiende Menéndez Pidal.

Sin embargo, la evolución del grupo romance —c' l j, la vemos plasmada en muchas palabras como *LENTICULA* > lenteja, *OCULUM* > ojo, *VERMICULU* > bermejo, etc.
SIN SANGRE: adj. Apocado, cobarde.

Por ser la sangre el componente principal del cuerpo humano y, en sentido figurado, puede tener el significado de «fuerza», «valor».

La preposición *sin* es negativa, denota carencia o falta de lo que a continuación se indica.



TARTAGO: m. Dolor muscular, generalmente de la espalda.

En D.R.A.E. aparecen estas acepciones: 1. Planta de la familia de las enforbiáceas. 2. Fig. y fam. suceso infeliz.

Moliner también: Infortunio, suceso desgraciado.

Observamos que los diccionarios coinciden en un significado de un suceso infeliz.

La acepción que ha tomado en esta zona se debe a una concreción de ese infortunio en un dolor concreto localizado en la espalda.

Corominas dice que probablemente es una alteración popular de la palabra *tártaro*.

En la primera documentación aparece *tartagu*. Indica que el que existe también en vasco no le parece razón suficiente para calificar a este nombre de vasco-ibérico, ni su presencia en el árabe africano el que sea palabra arábiga.

TESTEL: m. 1. Objeto inoportuno que estorba en algún sitio. 2. En sentido figurado, dedi-

cado a una persona molesta y que estorba en la conversación.

No aparece en los diccionarios consultados, con esta acepción.

Puede estar relacionado con la raíz de testigo *TESTIS*.

En Corominas está documentada la palabra *testel* = testigo.

Según el D.R.A.E. **testigo:** Persona que da testimonio de una cosa, o lo atestigua. 2. Persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de una cosa. 3. Cualquiera cosa, aunque sea indeterminada, por la cual se arguye o infiere la verdad de un hecho.

El sufijo —el—, que se ha añadido a la raíz *test* puede darle ese carácter despectivo que se observa en las dos acepciones que ha adquirido en la zona estudiada.

TIRULO: adj. Atontado.

No aparece en D.R.A.E.

En Moliner: Alma, tripa. Núcleo del cigarro puro, formado por hoja de distinta clase que la parte exterior o capillo o por picadura de hebra.

Aparece en Corominas *tirulo*: Según la Academia s. XX, parece ser contracción de *tira-rulo* pero con otro significado. *Rulo* < *ROTULUS* = bola gruesa u otra cosa semejante que rueda fácilmente.

D.R.A.E. 4 acepción. familiar. **tio**, latinismo tomado del griego *THIUS* = persona de quien se pondera algo bueno o malo. 5. fam. Hombre rústico y grosero.

Nos inclinamos por pensar que se trata de una palabra compuesta de *tio* + *rulo*, que ha adquirido un significado figurado.

TOJO: m. Charco que se hace después de llover.

D.R.A.E. del lat. *TULLIUS*. En Burgos y Palencia «lugar manso y profundo de un río, cadozo (remolino que hacen las aguas)».

Moliner recoge las mismas acepciones.

En Corominas no vemos registrada la acepción en Palencia, sí la palabra, que se indica que puede ser de origen seguramente prerromano. *Tojo* corresponde al castellano *tollo* «atolladero», «hoyo». Según este diccionario es voz regional del Oeste y del Este, hermana del catalán «*toll*» «charca», «cadozo». Podría venir del céltico *tullon* «hueco», «hoyo», «agujero». Esta palabra parece haber sido siempre regional, pero muy antigua, por lo que se deduce del verbo *toller*, cuya documentación aparece ya en el siglo XI.

En este mismo diccionario se recoge el aragonés **tollo** «charco formado por el agua de lluvia (que recoge la Academia ya desde 1925).

Tojo puede ser una forma posterior a **tollo** por la evolución de muchas palabras que primitivamente tuvieron pronunciación palatal /1/ y después pasaron a la pronunciación velar /X/.

EL TROLE Y EL BOLE: Expresión que significa marcharse de un lugar con decisión.

La palabra **trole** la recoge D.R.A.E.: (del inglés **trolley**=carretilla). Pértiga de hierro que sirve para transmitir a los carruajes de los tranvías eléctricos la corriente del cable conductor, tomándola por medio de una polea o un arco que lleva en su extremidad.

Bole tiene que tener una formación analógica a **trole**, podría ser **bolo**.

También la palabra **bo** (e) del latín **BOLUS** y éste del griego **βόλος**, de **βαλλω** = lanzar.

Quizás se trata de una forma analógica, añadida de forma paragógica.

TUTO: m. Huevo, cuando se ofrece a un niño pequeño. Se dice: «¿Quieres un tuto, Rosa?».

No figura en D.R.A.E. ni Moliner.

En Corominas aparece la palabra **tuto** tuétano=canuto, tubo que según Lemos es de origen quechua.

En el lenguaje infantil es muy frecuente la sustitución de consonantes de cualquier punto de articulación por las bilabiales o las dentales. No sería extraño pensar que de la palabra **huevo** solamente se han querido recoger **u-o** y a ellas se ha añadido la **t**.

El niño a veces dice «ti», en vez de «sí».

«Tato» = hermano. «Tate» = chocolate. «Tochc» = coche. Se trata de imitar el lenguaje infantil.



VERDEL: m. Chicharro, jurel.

1. Pescado azul comestible, generalmente en conserva. 2. Como adjetivo se usa en sentido de listo, espabilado.

Estas acepciones no aparecen en D.R.A.E. ni Moliner, sino que recogen el significado de «verdel» (de verde) en Alava y Navarra —verdeón—, ave.

Derivado posiblemente de verde o ¿cabría también la posibilidad de pensar en la etimología **VARIUS**, cruzada con el vasco **igel** o con el francés **maquerel**?

En Corominas **verdel** «un pez de mar» sólo en el Vocab. Navarro de Iribarren, Pamplona 1952. Corominas dice que es uno de los mejores diccionarios dialectales españoles.

Hay algún autor que lo ha identificado con **caballa**.



ZANCA: f. Manivela de dar a la aventadora o al fuelle del órgano. También se utiliza: poner la zanca «poner el pie delante para hacer caer a alguien».

No aparece en D.R.A.E. con esa acepción (de la onomatopeya **zanc**=del pisar). En la acepción 1. Pierna larga de las aves, desde el tarso hasta la juntura muslo. 2. y fam. Pierna del hombre o de cualquier animal, sobre todo cuando es larga y delgada.

Podemos pensar en una acepción figurada mucho más metafórica en la que se compara la forma de una zanca o pierna larga con una manivela.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

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

BIBLIOGRAFIA.

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



Los "Goigs" de Cervera de la Segarra: Manifestación popular, historia y cultura

Judit Balsach i Grau y Maria-Angeles Subirats i Bayego

Atendiendo a la importancia que este género tiene en Cataluña, decidimos trabajar los materiales de que disponíamos de la zona de Cervera, capital de la comarca de La Segarra, haciendo un estudio total de las características de esta manifestación.

Para ello hemos utilizado una ficha basada en parte en las indicaciones de la obra «Elements per a l'ordenació i catalogació dels goigs» de Amadeo Pons (Barcelona 1984).

Hemos dividido la ficha de estudio en dos partes, una de las cuales corresponde a la parte informativa y literaria y la otra a la vertiente exclusivamente musical.

MODELO DE FICHA QUE SE UTILIZA

ARCHIVO: N.º

Advocación:
Título:
1.ª estrofa:
Descripción de la imagen:
Impresión:
Ornamento:
Orla:
Disposición del texto:
Caja:
Pie de imprenta:

ESTUDIO:

Localidad:
Lugar de veneración:
Procedencia:
PATRONAZGO: Día de la fiesta:
Motivo:
Extensión:

ANÁLISIS DEL TEXTO:
Análisis formal-métrico:
Contenido:
Autores: Letra: Ilustraciones: Música:

ANÁLISIS DE LA MÚSICA: Estrofa y estribillo
Organización y ámbito:
Particularidades melódicas características:
Métrica: Ritmo:
Particularidades rítmicas características:

RESUMEN DEL ANÁLISIS

N.º DE GOZOS ANALIZADOS: 16

Han sido analizados un total de 16 Gozos de los cuales 13 son diferentes y 3 son variantes de algunos de los anteriores como es el caso del «Santíssim Misteri» y del de «Sant Joan Baptista».

ARCHIVO:

2 Cristo
5 Virgen
1 Cruz
6 Santos
2 Santas

En el apartado que llamamos «archivo» nos quedan clasificados según anotamos: 2 hacen referencia a Cristo 5 hacen referencia a la Virgen; 1 a la Cruz de San Nicolás; 6 a los Santos y 2 a las Santas.

ADVOCACION:

2 Santísimo Misterio Núms. 1-1v.
1 Inmaculado Corazón de María N.º 2.
2 Sta. María del «Coll de les Sabines» N.º 3.
1 Virgen de Montserrat N.º 4.
1 Virgen María del «Bon Consell» N.º 5.
1 Purísima Concepción N.º 6.
1 Cruz de San Nicolás N.º 7.
1 San Antonio de Padua N.º 8.
1 San Isidro N.º 9.
3 San Juan Bautista Núms. 10-10v.-10v.
1 San Magín N.º 11.
1 Santa Eulalia N.º 12.
1 Santa Magdalena N.º 13.

TÍTULO:

«Gozos en alabanza...» Núms. 1-1v.-8-11-10v.-10v.
«Gozos en loor...» Núms. 3-7-10.
«Gozos en honor...» N.º 5.
«Gozos a...» Núms. 2-4-6.
«Gozos de...» Núms. 9-12-13.

Por lo que respecta al título se expresa en formas diferentes: en seis gozos encontramos la

expresión «Gozos en alabanza; en tres la expresión «Gozos a loor», y en uno «Gozos en honor». De los seis restantes, tres expresan «Gozos a» y tres «Gozos de».

1.ª ESTROFA:

«De Vos nuestro corazón espera...» Núms. 1-1v.

- «Convertid a los pecadores...» N.º 2.
- «Perfumad nuestra ciudad...» N.º 3.
- «Amparad nuestra ciudad...» N.º 4.
- «Guardad al joven, guardad al anciano» N.º 5
- «Sed siempre nuestro guía...» N.º 7.
- «Recogednos bienestar...» N.º 9
- «Haced que el lirio de pureza...» N.º 10.
- «Oid al que en vos confía...» N.º 11.
- «Concedednos vuestra ayuda...» N.º 12.

En el caso de los gozos la 1.ª estrofa ha sido siempre el Estribillo, donde se hace la invocación correspondiente; en el resto de las estrofas se suele explicar la vida y los milagros de la advocación a quien va dirigida. Es interesante observar cómo hacia el final de la composición estrófica acostumbra a aparecer el nombre de la ciudad donde se venera. Esto sucede en 13 de los 16 gozos analizados.

DESCRIPCION DE LA IMAGEN

Dibujo firmado Núms. 1-2-7-11.

Pluma Núms. 1-1v.

Lápiz N.º 5.

Sólo en cuatro casos el autor de la ilustración ha firmado el dibujo. Encontramos ilustraciones de todo tipo, dibujos a pluma, grabados, etcétera.

IMPRESION

Papel blanco-tinta negra Núms. 1-1v.-2-3-4-5-6-7-10.

Facsímil Núms. 1v.-3-4-11.

Papel crudo-tinta negra Núms. 10v.-10v.

Papel blanco-dos tintas-rojo-negro N.º 9.

Cartulina amarilla-tinta negra N.º 8.

Cartulina verde-tinta negra N.º 2.

Cartulina blanca-tinta negra Núms. 1v.-11.

Cartulina crudo-tinta negra Núms. 3-4.

Cartulina naranja-tinta negra N.º 4.

Fotocopia Núms. 12-13 (originales Museo de St. Llorenç de Morunys).

En general las impresiones que han llegado a nuestras manos son sobre papel blanco y en tinta negra, menos cinco que son sobre cartulina e igualmente en tinta negra y una sobre papel con la orla a dos tintas.

ORNAMENTACION

Dos hojas N.º 1.

Dos ángeles con palmatoria N.º 1v.

GOIGS EN
del Santíssim
DE
Bisbat de




ALABANSA
Misteri
CERVERA
Solsona

DIVINA vida y amor,
Sancti Misteri de Cervera:
de Vos nostre cor espera
unsel amor e favor
Per miltors santificacions,
se de nos fuesse porta
e de nos sempre calignat,
per tota hora presentem
paga nos miltors. Si sempre,
que qu' nos miltors, el' nos de
A triando alguna
digne digne de digne,
e que digne miltors,
que l' cap Crista vos va sollicito:
e ab nos miltors y honor,
Digne de Vos, de
Per aixó al dia de Etern
de nos miltors omnia quater,
e miltors ab poble miltors
digne, no pot ser:
un Misteri tot de miltors
e miltors fons de miltors, de
Digne de Vos, de
e poble ab digne miltors
quater miltors
de miltors y miltors
per miltors miltors
de miltors miltors, de
Una gran de miltors miltors
de miltors miltors en miltors
que de la Trinitat es

2 Tots digne miltors miltors.

la vos digne agate
sanch de miltors miltors
sanch de miltors miltors, de
La miltors de miltors, de
tan: gran Misteri a miltors,
en la Concepcio miltors,
també per ser miltors:
lo fill era lo miltors,
El a los la miltors, de
Al miltors miltors, de: gran miltors
miltors, lo miltors,
lo poble miltors,
com per nos miltors
Miltors de miltors,
Miltors la miltors, de
Després sempre miltors miltors
miltors en miltors miltors,
e miltors miltors de miltors
e miltors miltors miltors
de miltors miltors miltors
de miltors miltors miltors, de
Miltors miltors miltors,
miltors miltors miltors
de miltors miltors miltors,
de miltors miltors miltors, de

3 Tots digne miltors miltors.



- Dos flores (violetas) Núms. 2-3.
- Dos rosarios N.º 6.
- Motivos geométricos Núms. 7-10.
- Motivos florales N.º 8.
- Motivos vegetales N.º 10v.
- Símbolos del martirio y oración N.º 11.
- Símbolos de la pureza (jarras con lirios) N.º 12.
- Motivos heráldicos N.º 13.
- Dos jarras con flores diversas N.º 10 v.
- No tienen Núms. 4-5-9.

Por lo que se refiere a la ornamentación es muy diversa: hojas, flores, ángeles, motivos geométricos, simbología, etc. (Este tema podría ser motivo de estudio en otra ocasión).

ORLA

- Elementos florales y esquinas con motivos geométricos Núms. 1-7.
- Elementos vegetales Núms. 1v.-8-10-11.
- Motivos geométricos Núms. 2-3-4-5-6-12-13.
- Elementos florales y vegetales a dos tintas Núms. 9-10v.-10 v.

Observamos que lo que más abunda son los motivos geométricos pero no por eso podemos

Brufaganya N.º 11.
Barcelona N.º 12.

En general proceden de Cervera, los del Santo Misterio proceden de El Tarrós, el de San Magín de Brufaganya y el de Santa Eulalia de Barcelona.

PATRONAZGO

FECHA DE LA FIESTA

Núms. 1-1v.	6 de febrero
N.º 2	23 de junio
N.º 3	
N.º 4	27 de abril
N.º 5	
N.º 6	8 de diciembre
N.º 7	6 de diciembre
N.º 8	17 de junio
N.º 9	15 de mayo
N.º 10	24 de junio
N.º 11	19 de agosto
N.º 12	12 de febrero
N.º 13	22 de julio

Las fechas de la fiesta suelen ser el día de la fiesta de la advocación. Observemos que con frecuencia dichas fiestas se celebran en primavera, en invierno y en verano. No encontramos ninguna en otoño.

MOTIVO

Núms. 1-1v.	Cura endemoniados.
Núms. 1-1v.-12	Otorga todo tipo de gracias
N.º 2	Presencia de los misioneros claretianos
N.º 3	Para pedir lluvias
N.º 3	Velar por la ciudad de Cervera
N.º 4	Despedir peregrinos
N.º 5	Pedir la paz
N.º 6	Velar por la Universidad de Cervera
Núms. 7-9	Veneración del Santo
N.º 8	Remediar los dolores
Núms. 10-10v.-10v.	Guardar la pureza
N.º 11	Cura y protege
N.º 13	Cura la lepra

Vemos que los motivos de patronazgo son distintos en cada caso.

EXTENSION

Casi todos ejercen su patronazgo en Cervera y alrededores más inmediatos, algunos también ejercen patronazgo en otras zonas.

ANÁLISIS DEL TEXTO

ANÁLISIS FORMAL-METRICO

Estribillo Cuarteta Todos

Copla De seis versones, algunos con «rescopla».

Todos los gozos que hemos obtenido están escritos en catalán, excepto dos que están escritos en castellano.

Podemos darnos cuenta de que todos los estribillos son cuartetas.

Las coplas tienen seis versos pero no coinciden en la rima, de la cual encontramos las siguientes formas:

ABBACD/ABABCD/ABBAAC/ABABABAB

CONTENIDO

En los contenidos generalmente quedan explicados la vida y los milagros de la advocación a la cual van dedicados los gozos.

AUTORES

Letra:

Originales antiguos Núms. 1-1v.-8.
Mn. Cinto Verdagué N.º 2.
Mn. A. Malats N.º 3.
Pere Codina i Martí Núms. 4-6-7.
Isabel Solsona i Durán N.º 5.
Emili Rabell i Riera N.º 9.

Ilustración:

Teresa López i Sanz N.º 1.
Antoni Sánchez i Farjas N.º 2.
Antics Goigs de Sta. María de Montserrat N.º 4.
Jeroni Giralt N.º 7.

Retazo de Historia:

Josep María Llobet i Portella Núms. 1-7.
Josep María Codina C.M.F. Núms. 2-6.
Josep Vilaret N.º 2.
Joan Salat i Tarrats N.º 4.
Josep Lucaya i Trilla N.º 8.
Agustí Durán i Sampere Núms. 12-13.

En los retazos de Historia en los gozos que los tienen, se explica un poco la procedencia y evolución de cada uno.

N.º 1 SANTÍSSIM MISTERI.

Se canta en sufragio del alma del soldado que llevó a la población al Santo Misterio.

El 6 de febrero de 1540 se encontraban reunidas en la Capilla de «Sant Nicolau» de la Iglesia de Santa María de Cervera unas 15 personas para proceder a la división de un pedazo de madera que creían perteneciente a la Cruz en que murió Cristo. Esta reliquia fue traída a Cervera por un sacerdote de esta población y se suponía que formaba parte del botín de algún soldado que intervino en el saqueo de Roma. El motivo de querer dividirlo era que el párroco de El Tarrós descaba poseer también un trozo. El sacerdote propietario de la reliquia accedió a la pe-

ción. Los diversos intentos de cortarla con un cuchillo fueron inútiles pero un sacerdote la pudo partir fácilmente con los dedos; en ese preciso momento cayó de la Vera Cruz una gran gota de sangre y se oyó estando el cielo sereno un fuerte trueno.

El pueblo salió al camino gritando: ¡«Misterio!» y con la advocación de Santo Misterio fue divulgado aquel prodigio, siendo establecida desde el año 1547, la Fiesta del Santo Misterio como conmemoración anual del suceso.

El 17 de septiembre de 1719 fue robado el «Lignum Crucis», así como el relicario y diversos objetos, se recuperó, pero no fue así después de un segundo robo el 14 de enero de 1915.

A petición de los fieles, el Papa Benito XV regaló una nueva reliquia que entró triunfalmente en Cervera el 5 de febrero de 1918.

N.º 2 INMACULADO CORAZON DE MARIA.

Queda ligado a la presencia de los Misioneros Claretianos: primero a la Universidad-Iglesia

de San Antonio, después a la actual residencia.

En la Universidad-Iglesia de San Antonio (1885-1936). En el año 1885 se instalan los primeros misioneros del Corazón de María en el edificio universitario de Cervera, casi en ruinas. El Inmaculado Corazón de María se venera en la Capilla Real y en la Capilla del noviciado del Teologado.

Al no tener la Comunidad Claretiana iglesia abierta al público empieza la irradiación de la devoción al Corazón de María en la ciudad con la colocación de una imagen en la Iglesia de San Antonio donde es venerada hasta el año 1936.

Después de la Guerra Civil, el 25 de octubre de 1939 queda de nuevo formada la Comunidad Claretiana de Cervera y su nuevo emplazamiento es el edificio del Colegio Hispano-Francés.

La imagen del Corazón de María empieza a presidir el culto del Oratorio sustituyendo a la que antes se veneraba de San Antonio.

N.º 4. VIRGEN DE MONTSERRAT.

A partir del siglo XIV envían en peregrinación a pie hasta la Santa Montaña de Montserrat, grupos de peregrinos a fin de rogar por todas las necesidades y calamidades de la villa de Cervera a la Virgen de Montserrat. Los despedían solemnemente a la salida del Templo de Santa María con repicar de campanas y los acompañaban hasta el vecino pueblo de Vergós.

Esta tradición fue restablecida en el año 1958 y desde entonces un gran grupo de peregrinos de Cervera sube a pie a Montserrat para ofrecer junto al símbolo del aceite para la lámpara, espigas de trigo y vino, en oración, de bendición sobre La Segarra.

N.º 6. PURISIMA CONCEPCION.

Felipe V, devotísimo de la Purísima, quiso dejar huella de esta su devoción en su obra predilecta y la propuso como modelo de la juventud universitaria.

El 19 de diciembre de 1919 fue declarada patrona oficial de la Academia Borbónica la Inmaculada Concepción de María.

La Universidad de Cervera después de su supresión definitiva en el año 1842, ha pasado por momentos de destrucción y desolación indescriptibles. Pero por suerte ha llegado a nosotros casi intacto el retablo y la imagen de la Purísima que lo preside.

<p>GOIG EN DEL Màrtir QUE'S VENERA EN DE LA CIUTAT</p> 	<p>ALABANÇA GLORIOS SANT MAGI SA PROPRA CAPELLA DE CERVERA</p> 	
<p>Pugnéades cada dia Lo Senyor obra per Vos. Oh, al qui amb Vos confia, Sant Magi Màrtir gloriós</p> <p>La Divina Providència Votgue quin folla mananya Nomada Brulgeria, Éssau sepa penitència, Font la fé los passos guia Istl' fiamu malí fervorós etc.</p> <p>No pogut estar ocultada I que tan clara de una nova Predicava la fé nova, Per heretiques revelada, No te pugué se convertida, Deixant vos grossers errors: etc.</p> <p>Imperant Màrtir De Christus perseguidor Alto, ram al par feros, A Terragena envia: Éssau qual ovella ja, Presentat al lloc ferre etc.</p> <p>Demanant-vos ell al senyor Aquell Magi encantador, Rebaldit al Emperador, Christus al li responguereu, Sola un Déu: Témmu mis Regnats per nos espas etc.</p>	<p>En lo presé vos posàren Hont gressent alliguen Més los angles vos obriren I les cadenes trencaren Tornant prompte, drets via A vostra cova govós etc.</p> <p>Emisats al instant Furiosos en busca anàren I al vorren vos resagàren Les pedres una regimant Van la terra rosea cría Per hont passà vostre Coe etc.</p> <p>Als que us feien tan gran mal Venint-los morts de set, Traiguereu com a farfel una font medional, Que de tota malaltia Carà'l qui us creu podarà: etc.</p> <p>Palliu dalt a la cosa I altre volta os aturàren Ene all' hont vos desolàren Dani d'amos l'última prova, Christus hont obra moll' ja, Os encoran com ditós etc.</p> <p>Per cast pasme al unives, Qu'és que intesat pòssavet Per veure novis: Els sant Quedarro cegos anes, Més pregant ell a portis, Vista els coratós guados: etc.</p>	<p>Les doves quem van de par Si us reclamen de bon cor, Les servit de gran reguard, M'algardes lo delor: I la esteri que no cría, Logra, Mía, llet i escor etc.</p> <p>De la pigote i la rosa Sou singular advocat, Pais a la qui us han implorat: Amb voluntat fervorosa Cimú lo qu'és adigit, Samarita bondados: etc.</p> <p>Per aquells que son trencat Si buscan vostre favor, Alvanca: Vos del Senyor, Que molt prest san curats Sana tota malaltia, Quantes dolts i tot etc.</p> <p>Cervera i sa comarca Os venenat Protector, I de nostra terra honor Sou també end: Patriarca Logreureu gràcia a portis Oh gran estro llumide</p> <p style="text-align: center;">TORNADA</p> <p>Pais honor i bona guà D'aquest principal sou Vos Oh al qui amb Vos confia Sant Magi Màrtir gloriós</p>
<p>V. <i>Oratio nobis. Beati Magi</i> R. <i>Ut digni altissimus promerueribus Claret.</i> DEUS. Tarnconem Ecclesia Beati Magi. Martyris triumpho. Illustres exant prece populi tui et presenti, ut qui eius merito veneramus, Adie: constantiam Interuenit. Bea Christina Domini nostri. Amen</p>		

N.º 7 CRUZ DE SAN NICOLAS

La Cruz de San Nicolás, es una magnífica pieza de orfebrería del S. XV, realizada por el platero barcelonés Bernat Lleopard. Esta cruz pertenecía a la Cofradía de San Nicolás, institución formada por canónigos, que se estableció el año 1319 en la Iglesia de Santa María de Cervera, donde obtuvo su propia capilla el año 1411

El primer proyecto de la cofradía fue hacer construir un relicario en forma de brazo, donde sería colocado un dedo de San Nicolás que se conservaba en la Iglesia de Santa María. Pronto cambiaron los planes y decidieron encargarse una cruz de plata dorada que pudiera competir en los actos solemnes de la población con la cruz de la cofradía de Santa María. La cruz se terminó de pagar el año 1437; a lo largo del tiempo ha sufrido diversas restauraciones que no han mejorado su aspecto primitivo.

N.º 8 SAN ANTONIO DE PADUA

La iglesia y convento de Santa María de Jesús, conocida hoy con el nombre de iglesia de San Francisco, tiene como patrono titular a San Antonio de Padua, patrono del barrio.

Los terrenos donde se edificó la iglesia y convento de la Orden Franciscana fueron cedidos por el rey Don Jaime El Conquistador, y se cree que empezó a edificarse en el año 1245. Hay una bella tradición que dice que la primera piedra fue colocada por el propio San Francisco en su viaje a España camino de Santiago.

N.º 9 SAN ISIDRO

Entre los hombres de Cervera y de La Segarra hay especial veneración a San Isidro Labrador. El 15 de mayo es fiesta grande en toda la comarca y en todas las casas de campo.

Esta devoción le ha merecido un altar en las majestuosas naves góticas del templo de Santa María de Cervera.

N.º 10 SAN JUAN BAUTISTA

La iglesia de San Juan Bautista, con entrada por la actual Calle Mayor, era conocida antes como Casa del Hospital de San Juan de Jerusalén. Tenía una comunidad femenina de seis monjas y una masculina. La femenina pasó al Monasterio de Alguaire a mediados del S. XIII.

N.º 12 SANTA EULALIA

Capilla construida en el año 1395 a Santa Eulalia de Barcelona en la iglesia de Santa María de Cervera.

Diferentes obras en la iglesia han hecho que desaparezca esta capilla y sólo queden los «Goigs».

N.º 13 SANTA MARIA MAGDALENA

La iglesia de Santa María Magdalena está situada en las afueras de Cervera. Actualmente está en estado ruinoso. Había tenido un pequeño hospital anexo, servido durante algún tiempo por monjas, las llamadas Magdalenas dedicadas especialmente a los enfermos de lepra.

Parece que durante el 1328, las monjas cedieron al Consejo de la villa el hospital y la iglesia a cambio de unas rentas que les permitieron edificar dentro del núcleo urbano un nuevo convento, el de Santa Clara.

Entonces empezó para el hospital de Santa Magdalena, un período de administración municipal durante el cual fue construida la iglesia que conocemos con el portal decorado con el escudo de la villa, los dos elementos del cual, los palos reales y el símbolo local del ciervo, reproducidos en la cabecera de estos gozos, aparecen por primera vez separadamente, símbolos que anteriormente flanqueaban la imagen de la Santa Patrona del centro del tímpano.

La devoción a la Santa era festejada solemnemente. La cofradía de los sastres la tenía como patrona, en la iglesia de San Antonio también había una capilla dedicada a Santa Magdalena.

Los primeros gozos fueron estampados en el año 1833 por Bernat Pujol en la imprenta de la Universidad.

Dedicada a Santa Magdalena en la villa de El Tarrós se celebraba una fiesta muy extraordinaria a la cual asistían endemoniados y poseídos venidos desde muy lejos a fin de procurar su curación al estilo de lo que acaecía con el Santísimo Misterio.

RESUMEN DEL ANALISIS DE LAS MELODIAS

ESTRIBILLO

ORGANIZACION Y AMBITO

Mayor Núms. 1-2-3-4-5-6-7-8-9.

Menor ———

- 5.ª Justa N.º 2.
- 6.ª Menor N.º 6.
- 6.ª Mayor N.º 8.
- 7.ª Menor Núms. 3-7.
- 8.ª Justa Núms. 1-4-5.
- 9.ª Menor N.º 9.
- Tético/Masculino: Núms. 1-2-4-5-6-9.
- Anacrúsico o acéfalo/Masculino N.º 3.
- Tético/Femenino N.º 8.
- Anacrúsico/Masculino N.º 7.

PARTICULARIDADES MELODICAS CARACTERISTICAS

- Grados conjuntos: Núms. 1-2-3-4-6-7-8-9.
- Salto de 3.ª: Núms. 1-2-3-4-6-7-8.
- Salto de 4.ª: Núms. 1-4-5-6-7-8-9.
- Salto de 5.ª: Núms. 7.
- Descanso sobre el 2.º grado: Núms. 7-9.
- Descanso sobre el 3.º grado: N.º 4.
- Descanso sobre el 5.º grado: Núms. 1-2-3-5-6-8.
- Final Tónica: Núms. 1-3-4-5-6-7-8-9.
- Final Mediante: N.º 2.

METRICA

- Binario: Núms. 5-9.
- Binario y un compás ternario: N.º 3.
- Ternario: Núms. 1-2-6.
- Ternario y un compás binario: N.º 4.
- Cuaternario: Núms. 7-8.

RITMO

- Isométrica: Núms. 1-2-3-5-6-7-8-9.
- Heterométrica: N.º 4.
- Isorrítmica: Núms. 1-3-4-5-7-8-9.
- Heterorrítmica: Núms. 2-6.

PARTICULARIDADES RITMICAS CARACTERISTICAS

- Síncopas: Núms. 2-7-8
- Repetición de algún motivo rítmico: Núms. 2-3-4-5.
- Ritmo contante: N.º 1.

ESTROFA A

ORGANIZACION Y AMBITO

- Mayor: Núms. 1-2-3-4-5-6-7-8-9.
- Menor: ———
- 6.ª Menor: N.º 2.
- 6.ª Mayor: N.º 8.
- 7.ª Menor: Núms. 1-7-9.
- 8.ª Justa: N.º 4.
- 9.ª Menor: Núms. 3-5.
- 9.ª Mayor: N.º 6.
- Tético/Masculino: Núms. 4-5-6-7-8-9.
- Anacrúsico o acéfalo/Masculino N.º 3.
- Anacrúsico/Masculino: Núms. 1-2.

GOIGS

a llor
de
MADONA



del Coll
de les Sábines
de
CERVERA

TORNADA

Blanca Rosa sense temores
 que a Cervera heu escollit,
 flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.

Flor del Coll de les Sábines
 perfume nostra ciutat.



PARTICULARIDADES MELODICAS CARACTERISTICAS

- Grados conjuntos: Núms. 2-3-4-6-7-8-9.
- Salto de 3.ª: Núms. 2-3-6-7-8.
- Salto de 4.ª: Núms. 6-9.
- Salto de 8.ª: N.º 4.
- Cromatismo: N.º 4.
- Descanso sobre el 1.º grado: Núms. 1-2-4-5-8
- Descanso sobre el 2.º grado: Núms. 3-6.
- Descanso sobre el 3.º grado: N.º 9.
- Descanso sobre el 4.º grado: N.º 3.
- Descanso sobre el 5.º grado: Núms. 5-6-8.
- Descanso sobre el 6.º grado: N.º 7.
- Final Tónica: Núms. 5-8.
- Final 2.º grado: Núms. 1-6-7-9.
- Final Mediante: Núms. 2-4.
- Final Dominante: Núms. 3-5.

METRICA

- Binario: Núms. 5-9.
- Binario y un compás ternario: N.º 3.
- Ternario: Núms. 1-2-6-7.
- Ternario y un compás binario: N.º 4.
- Cuaternario: N.º 8.

RITMO

Isométrica: Núms. 1-2-3-4-5-6-7-8-9.

Heterométrica: ———

Isorrítmica: Núms. 1-3-4-5-8-9.

Heterorrítmica: Núms. 2-6-7.

PARTICULARIDADES RÍTMICAS CARACTERÍSTICAS

Síncopas: Núms. 2-7-8.

Repetición de algún motivo rítmico: Núms. 3-4-6.

Ritmo constante: Núms. 1-5.

Del análisis musical podemos deducir que en realidad la música de los Gozos es una música fácil para que la pueda cantar todo el mundo (veamos en cuántos se dan los grados conjuntos).

Que es una música alegre, todos están en tono Mayor, no hay ninguno que sea Menor y no tiene ningún tipo de complicación rítmica.

ALGO DE HISTORIA Y TRADICION

Después de analizadas las características totales de «els goigs» de Cervera, nos centraremos en el contenido de los textos para determinar cómo a través de ellos podemos deducir la historia y cultura del lugar que en ellos nos vienen reflejadas.

Primero situaremos geográficamente la comarca:

La Segarra es una comarca de límites muy imprecisos y difíciles de concretar. Geográficamente corresponde a la Depresión Central Catalana. Por el este y oeste sus límites son más fluviales que orogénicos.

Es una comarca alta pero no tiene grandes relieves ni ninguna característica geográfica muy especial. En su conjunto tiene una cierta monotonía paisajística.

Las escasas variaciones de altura hacen que tenga unas características climáticas bastante uniformes en la mayor parte de la comarca. Los inviernos suelen ser fríos y los veranos bastante templados. Tiene poca pluviosidad.

Una de las características de la comarca que hay que tener en cuenta es que es por excelencia la tierra de las aguas medicinales de todo tipo.

Por todas estas causas, La Segarra es una comarca eminentemente agrícola, así pues, Cervera, su capital, refleja en «elg goigs» propios esta situación.



Para los agricultores es de suma importancia para obtener una buena cosecha, una buena lluvia en el momento adecuado.

En los diversos «goigs» se refleja así esta situación:

PETICION DE AGUA (Lluvia y manantiales)

Goig del Santíssim Misteri.

- «Plujas quant vos las pregám, són se-
[gures...]
Lluvias cuando os la pedimos, son se-
[guras...]

Goig a Madona del Coll de les Sábines.

- «Fecundant pluges divines
feu-nos ploure a bell ruixat...»
Fecundando lluvias divinas
haced que llueva buen aguacero...

Goig de San Isidro Labrador.

- «Fcu brollar fonts de la roca
on eixugaran la sel...»
Haced brotar fuentes de la roca
donde calmarán la sed...

Goig de Sant Magí.

- «Als que us feian tan gran mal
veient-los morir de set,
una font medicinal,
que de tota malaltia
cura'l qui us creu poderos...»

A los que os hacían tan gran mal
viéndoles morir de sed,
que de toda enfermedad
una fuente medicinal,
cura al que os cree poderoso...

PETICION DE BUENAS COSECHAS

Goig a Madona del Coll de les Sabines.

- «Feu que dins la terra mare
fruiti sempre la sement...»
Haced que en la tierra madre
siempre dé frutos la simiente ...
- «Els graners i nostres tines
vos cada any heu curullat...»
Los graneros y las tinas
vos cada año habeis llenado...

Goig de San Isidro Labrador.

- «Canvien temps i circumstàncies
en lloc de mules, tractors,
però són iguals les ànsies
d'obtenir del cel favors...»
Cambian tiempos y circunstancias
en lugar de mulas, tractores,
pero son iguales las ansias
de obtener del cielo favores...

Se hizo una fiesta religiosa que tuvo por objeto colocar la primera piedra del gran edificio universitario y declarar Patrona Oficial de la Academia Borbónica a la Inmaculada Concepción de María.

Hoy todos estos privilegios quedan olvidados en la historia de Cervera. Es esta una ciudad eminentemente agrícola e industrial, que a pesar de todo no olvida sus fiestas y tradiciones y después de una buena cosecha expresa su contento y agradecimiento a la patrona, Virgen de Montserrat dando gracias por ello.

Goigs a Nostra Senyora de Montserrat.

- «Accepteu cada any l'ofrena
d'espigues de blat i vi;
pel fidel grup cerverí
puntejant la bella dansa
com a festa de comiat...»

Aceptad cada año la ofrenda
de espigas de trigo y vino;
por el fiel grupo cerverino
punteando la bella danza
como fiesta de despedida...

La subida en romería a la montaña de Montserrat se viene celebrando de nuevo sin interrupción desde el año 1958.

El crecimiento de la ciudad ha sido últimamente muy ostensible pero aún se puede sobre un antiguo plano ver la situación de viejos conventos y hospitales donde se dió origen a la veneración a algunos de los santos cuyos gozos fueron cantados y que adjuntamos en el anexo correspondiente.

El Hospital de la Orden de San Juan de Jerusalén, establecido en el año 1121, conocido como hospital de Santa Magdalena, donde se cuidaba a los leprosos.

La ciudad de Cervera, capital de la Segarra, está situada estratégicamente en el lugar llamado «Coll de les Sabines», alto que domina el valle del río Ondara. Su población emerge del tiempo de la Reconquista.

Esta situación estratégica de la ciudad viene referida en el Goig a Madona del Coll de les Sabines:

- «Tantost nat, no trigà gaire
l'antic poble en deixar el riu,
i, seguint la vostra flaire
dalt del coll va penjar el niu...»
Tan pronto nació, no tardó mucho
el antiguo pueblo en dejar el río
y siguiendo vuestro aroma
arriba en el cerro colgó el nido...

La Virgen del «Coll de les Sabines» se venera hoy en la Iglesia Catedral de Santa María, en el centro de la ciudad.

El núcleo de Cervera crece y a medida que crece se hace más difícil su defensa. Al contrario que la mayoría de ciudades catalanas, Cervera defiende la causa de Felipe V contra el Archiduque de Austria.

Consiguen del rey una serie de privilegios entre los cuales destaca la creación de la Universidad, única en aquel momento en Cataluña puesto que fueron suprimidas las demás.

Desde entonces se venera la Inmaculada Concepción en la Capilla Real; Felipe V la entronizó como patrona de la juventud universitaria.

En 1245 fue fundado extramuros el convento franciscano de Santa María de Jesús, alrededor del cual se formó más tarde el barrio de San Francisco. La iglesia fue destruida el 1465 y reedificada el 1516.

En el 1304 se creó la Comunidad de los agustinos cuyo convento se funda en la Calle Mayor en el 1364.

A principios del S. XIV se funda el convento dominico de San Pedro Mártir del cual queda todavía la primitiva iglesia gótica. Cerca se forma el barrio de San Magín.

Como podemos ver pues, de algún modo els «goigs» tienen relación con la vida y la cultura

de este pueblo que todavía rinde culto a sus tradiciones y costumbres.

BIBLIOGRAFIA:

- AMADES, J.: "Costumari Catalá". El curs de l'any. Ed. 62, S. A. Salvat, Ed. Barcelona, 1982, 2.ª edición.
- BALDELLO, F.: "Cançoner Popular religiós de Catalunya", Recull de cent melodies de goigs. Barcelona, 1932.
- BALSACH, J.: "Els goigs a Catalunya". Folklore n.º 81. Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular. Valladolid, 1987.
- PONS, A.: "Elements per a l'ordenació i catalogació dels Goigs" Amics dels Goigs. Biblioteca pública episcopal de Barcelona. Museu Arxiu de Santa Maria de Marató.
- RIQUER, M. i COMAS, A.: "Història de la Literatura Catalana" (Capítol gèneres populars i tradicionals. Barcelona, Vol. IV, Ed. Ariel, 1981.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID