

Revista de **FOLKLORE**

N.º 173



Editorial

Tal vez se pueda ya, a la vista de los últimos avances tecnológicos de la industria fonográfica, dar por cerrada definitivamente la etapa de las grabaciones impresas sobre látex endurecido o sobre plástico. De hecho, la primera fórmula (que consistía en reproducir en "negativo" la impresión original, de la cual se había obtenido por galvanoplastia una "madre" o disco positivo de metal) terminó en cuanto se intentó el microsurco y se sustituyó la ebonita—caucho y azufre más goma laca— por el cloruro de vinilo polimerizado.

Desde 1943 hasta fines de la década de los cincuenta la alta fidelidad y la estereofonía impulsaron muy positivamente las técnicas de reproducción del sonido, si bien la aparición del disco llamado "compacto" vendría a revolucionar y transformar los sistemas de grabación y escucha. El período indicado, pues, desarrollado a lo largo de media centuria, comprende grabaciones históricas e irrepetibles, tanto en el terreno de la música clásica y popular como en la captación de sonidos heredada a cabo en trabajo de campo.



SUMARIO

	Pág.
La danza de los leñadores o "Llenyaters" de Vilamarxant (Valencia)	147
Antonio Alienza Peñarrocha	
El acordeón. Origen y evolución	155
Javier Ramos Martínez	
Un vallisoletano, soldado benemérito en Filipinas y fabricante de loza	162
Luis Fernández Herrero	
La mejor respuesta, el mejor discurso, el mejor sueño	166
Arturo Martín Criado	
El gallo: El otro protagonista de las "Fiestas de quintos"	169
M.ª Soledad Temprano Peñín	
La danza prima como patrimonio etnográfico ...	174
Marta M.ª Villa Basalo	
Cuentos que me han contado XII-XV	179
Manuel Garrido Pulacios	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1995.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

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

IMPRESIÓN: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Parc. 234-B. Pol. I. S. Cristóbal - VA-1995.

LA DANZA DE LOS LEÑADORES O "LLENYATERS" DE VILAMARXANT (VALENCIA)

Antonio Atienza Peñarrocha

DANZAS Y SOCIEDAD

Toda sociedad contiene en su seno contradicciones y tensiones a las cuales se intenta dar salida de forma controlada y pacífica. La sociedad que hoy día denominamos "tradicional" y que abarcaría un período histórico que podríamos situar en el del desarrollo del sistema capitalista y su implantación, no pudo superar las contradicciones que el nuevo sistema de producción imponía a su delicado equilibrio; la adaptación a las nuevas circunstancias ha generado la sociedad actual. Las relaciones económicas y sociales actuales ya no son las mismas que imperaban antes del absoluto triunfo del capitalismo industrial. Nuevos problemas se plantean hoy día, y en algunos casos se readoptan las viejas soluciones, aplicadas ya en el sistema social tradicional.

En España, por ser la transformación social hacia el capitalismo relativamente reciente, aún podemos rastrear, por medio de la etnografía, los mecanismos de funcionamiento de la vieja sociedad, y lo que es más interesante, sus sistemas de control, sus "válvulas de escape" para los conflictos. Algunos de estos mecanismos aún subsisten, convertidos en atracciones turísticas o manifestaciones folklóricas. El contenido del presente artículo pretende demostrar que una de estas "curiosidades" es un resto de un sistema de nivelación social o de relativización de tensiones.

Previamente, y como que vamos a hablar de una danza, queríamos distinguir entre *danza* y *baile*. Consideramos que la *danza* es un baile que se ejecuta de modo ritual, es decir, en unas circunstancias fijadas y aceptadas por la colectividad; la danza se ejecuta en un contexto temporal—fiesta, celebración— y espacial—ciudad, barrio, plaza, itinerario prescrito—; tiene una indumentaria prefijada, que intenta destacar su antigüedad utilizando unas ropas pretendidamente arcaicas: faldillas, calzones cortos, enaguas, toneletes, trusas, etc.; las músicas se interpretan con instrumentos "tradicionales": rondallas, gaitas, dulzainas,... y sólo si faltan se recurre a una sección de Banda de Música que, recordémoslo, ya son del siglo pasado.

La *danza* tiene por tanto un sentido ritual, es decir, conservador y prefijado. Se atañe a unos cánones, aunque después, —muestra de su propia

vitalidad— se admitan pequeñas licencias —incorporación de nuevos elementos plásticos, melodías o coreografías.

Fijada la *danza*, en el ámbito valenciano podríamos distinguir dos modelos de éstas: las *danzas de socialización*, y las *danzas pantomímicas*. Las danzas de socialización son aquellas cuyo objetivo consiste en establecer, mediante la alianza entre música, baile y un ritual, lazos sociales en la colectividad que lo practica. El reforzamiento de relaciones, o el entibiamiento de los conflictos, también serían fines primordiales de este modelo de danzas. Esta explicación la hemos desarrollado más en otro sitio (1).

Las danzas pantomímicas se representan en torno a festividades religiosas y, en algún caso, profanas. Lógicamente, sus actuaciones se relacionan con la divinidad o la santidad homenajeadas. Por ello, lo más normal es que tengan su lugar en las procesiones. Los casos más conocidos son los de las procesiones de Corpus, o las de exaltación mariana.

Sin embargo, existía un pequeño número de danzas pantomímicas, danzas en las que los ejecutantes representaban alguna cosa o algún mensaje, cuya representación, dentro del espacio temporal festivo, estaba exenta del acto puramente religioso, es decir, de la procesión. Su finalidad oficial era crear ambiente festivo, alegrar al público, anunciar la festividad. En este bloque estarían, en el caso valenciano, los bailes de Nantos —que también se integran en las procesiones—; "els Porrots" y "els Bastonots" de Silla y Picassent, respectivamente; la cabalgata de la "Degolla" del Corpus Valenciano; "els Pelegrinets de Sant Roc", de Morella; y dos bailes de ambiente navideño: el "ball de Reixos", de Moixent, y el "ball dels llenyaters", de Vilamarxant.

Recientemente, sin embargo, algunas danzas procesionales se han sacado de su contexto tradicional, y se han incorporado a fiestas no religiosas, o a cabalgatas no procesionales.

En otro ámbito, cabría colocar las danzas que antaño se integraban en las fiestas de ambiente religioso pero no procesional, como las fiestas de Moros y Cristianos de la comarca de Requena-Utiel o los "Entramoros" de la Serranía, o de Fiesta de la Ermitana de Penyíscola.

Sin embargo, por no hacer exhaustiva la lista, dejamos aquí las matizaciones, no sin hacer referencia a unas Danzas pantomímicas de ambiente profano: las de Carnaval de la Mojiganga de Tita-güas, o de Teresa de Cofrentes.

DANZA Y NIVELACION SOCIAL

En la actualidad, estos bailes citados, o se han perdido, o subsisten como una actuación folklórica: se interpretan por personas cuya finalidad es la recuperación y manutención de las manifestaciones musicales y coreográficas de la sociedad tradicional.

Sin embargo, en el pasado, las danzas eran interpretadas por personas conscientes de su papel, imbuidas de responsabilidad ante el efecto estético, y por tanto, moralista, de su representación. De ahí que, en unos casos, los bailarines fueran contratados —es decir, se trataba de semiprofesionales—, o bien fueran hijos de la localidad que habían conseguido su puesto por herencia familiar, o por brega en los ensayos para ser seleccionado.

Esto es válido para las danzas procesionales, pero, ¿y las no procesionales? Muchas veces los informantes nos destacan que esas danzas no procesionales, de ambiente festivo, eran ejecutadas por “los más pobres”, por “los borrachillos”, por “la gente más humilde”... Es decir, que las danzas no procesionales eran ejecutadas en algunos casos por personas de bajo nivel económico y social, que aprovechaban su interpretación para poder comer y beber, invitados por los vecinos a cuya puerta bailaban, o para recoger algún dinero. No todas las citadas, claro, pero sí algunas.

Se podría objetar que también las danzas procesionales reclaman su óbolo a los espectadores: los “botargas” de la procesión de la Virgen de la Salud de Algemesi tienen esa función; en el Corpus valenciano, los Nanos o cabezudos tienden sus grandes testas de cartón a un público generoso...

Pero creo que el carácter es totalmente diferente, porque en este caso no se selecciona a los donantes. En cambio, en las danzas “no procesionales” sí que se buscaba una determinada casa al pasar por una calle. Creo que existía una motivación más allá de la puramente económica: ese día, los danzantes actuaban como embajadores, como heraldos festivos. Tras el baile, eran convidados, a menudo en el interior de las casas, de las mejores casas de la localidad. Al obsequiárseles se les reconocía un puesto en la sociedad, bajo, sí, pero se les aceptaba como integrados en el microcosmos local. Debe recordarse que el ambiente festivo es el idóneo para la integración so-

cial, como se ve hoy día con la inmersión social de los inmigrantes en sus nuevos lugares de residencia gracias a rituales festivos. A los danzantes que se les admitía en la casa del hacendado se les daba un trato paternal, se les instaba a aceptar obsequios en forma de dulces o dinero: en definitiva, “se les ponía en su sitio” social, pero se les reconocía como miembros del colectivo.



Los cuatro danzantes formando el cuadro

Por ello, creo que cabría abrir una distinción en estas danzas no procesionales, admitiendo algunas de ellas como rituales de *aceptación* y de *nivelación social*. De *aceptación*, porque a estos danzantes humildes y semialcohólicos se les reconocía un lugar en el cuerpo social. De *nivelación*, porque al considerárseles miembros de la sociedad, y no marginados de ella, se les nivelaba, se les situaba en su escalafón después de haber sido raserados con las clases altas de la localidad en la mesa de convite.

Dentro de las tácticas festivas de control social, estudiadas por Enrique Gil Calvo, creo que cabría introducir este proceso, que no es de inversión social, sino de nivelación, de igualitarismo relativo: se borran por unos instantes, aparentemente, unas barreras sociales, alzadas por el poder económico o, en la sociedad estamental, por el nacimiento. A este proceso de igualar todas las capas sociales en torno a unos vasos y a unas pastas, que no hacen sino marcar las diferencias de rango, lo denomino *nivelación*. Por ello, considero que las que tal hacen, son danzas de *nivelación social*.

En las danzas pantomímicas de nivelación social, no existe un ámbito espacial sacro, es decir, no están integradas en una procesión, salvo un caso que citaremos después —aunque podrían considerarse otros—. Sin embargo, tienen lugar dentro del ámbito festivo espacio-temporal. Los bailadores interpretan la danza con interés y dignidad las más de las veces. Pero, con el transcur-

so del acto y las repetidas invitaciones a dulces y licores, no es de extrañar que se embriagaran los protagonistas, dando lugar a espectáculos poco apreciados por las gentes... y por los etnógrafos de principios de siglo. No se debe olvidar que los danzantes eran considerados "els borratxets del poble" (los borrachillos del pueblo); así nos describieron a los antiguos danzantes de "Els Bastonots" de Picassent.

En el caso de la Danza *de ls Llenyaters* de Vilamarxant, que después describiremos, los comunicantes nos destacaron que en el pasado era interpretada por los leñadores que recorrían los montes recolectando la *forquilla* —de *forn*, horno—, nombre genérico del monte bajo, de la maleza, empleada para los hornos de cerámica. Después volveremos sobre esto. Antes, vamos a terminar aclarando un par de cuestiones.

Dentro de las procesiones también existieron danzas de nivelación social, como la *Dansa de la Muixeranga* de la Procesión de la Virgen de la Salud de Algemés. Pero, en dicha procesión, tan sólo podríamos clasificar como tal a esta danza. Sobre ella ya dimos una descripción en esta misma Revista; ahora, sólo cabría recordar que la ejecutaban "els de les barraquetes", es decir, la gente que vivía en barraquitas o chabolas, y que salían ya los últimos años sólo por el dinero; era, por tanto, una danza mercenaria, que conservaba del pasado algunos rasgos, como el que algunas de sus acrobáticas figuras "caminaban", es decir, avanzaban y se introducían en las casas donde iban a ser invitados. En el ya referido artículo explicaba cómo la *Muixeranga* dejó de ser mercenaria, y ahora el "Enterro" sólo entra en casas de amigos y parientes previamente avisados. Sus rasgos de nivelación social sólo pueden, por tanto, ser entrevistos, y son, lógicamente, muy discutibles.

Esto nos lleva a tratar de otro punto: la dejación de la sociedad de unos actos en manos mercenarias que rápidamente los degradan. En el caso del Corpus valenciano, las danzas, al ser abandonadas en su organización y montaje por los gremios o las familias que las "heredaban", fueron depositadas en personas cuyo interés era meramente económico, y que perteneciendo a capas marginadas de la sociedad no pudieron reconvertirlas en medios de integración social.

Analizado todo esto, pasemos a ver el ambiente social de los protagonistas de nuestra Danza.

LOS LEÑADORES DE VILAMARXANT

En torno a la ciudad de Valencia existían diversos centros dedicados a la producción de cerá-

mica y de loza; producción destinada al consumo de la propia capital y de su *hinterland* comarcano, y a la exportación. De estos centros, tres aún siguen en activo: Paterna, centrada en la producción de alfarería "de basto", y de adorno, con motivos de tradición morisca; Alaquàs, de producción cacharrera para uso culinario —sus habitantes reciben el mote de "peroleros"—; y Manises, con una producción muy diversificada, atendiendo a la fabricación de piezas decoradas tanto para uso diario como suntuario, así como de loza, o de azulejos pintados que se denominan, significativamente, en valenciano, manise.

Para cocer en hornos —*foras*— toda esta producción era necesaria una enorme cantidad de leña baja, de la ya citada *forquilla*. A la búsqueda, cosecha y acarreo de este material se dedicaban personas que, por carecer de tierras, no tenían otro medio de vida. Normalmente eran jornaleros, labradores sin tierra, que asumían el oficio de carboneros o de leñadores —*llenyaters*— de localidades situadas en el primer escalón geológico que se levanta al salir de la huerta de Valencia y adentrarse unos veinte kilómetros en el interior. Son tierras más montañosas y menos regadas, aptas para cultivos de secano —olivo, vid, algarrobos, cereales—, que impulsaban a sus habitantes a buscar un refuerzo a sus ingresos en las épocas de poco trabajo agrícola. Sin embargo, aquellos que ni tan siquiera tenían asegurado su sustento con una propiedad, recorrían los montes, desde Ribarroja hasta Requena, recolectando monte bajo: aliagas —*argilagues*—, romero, *botges*, *coscolla* o coscoja, *llentisele* o lentisco, etc. Las matas se cargaban en carros, y ésta era una labor muy meritosa, pues se aprovechaba el viaje cargando el vehículo al máximo: la masa sobresalía de la caja del carro por arriba, por detrás, y por delante, incluso "volando" por encima del lomo de la caballería, pero sin tocarlo. A esta carga se le llamaba *carretà*.

Los leñadores de Vilamarxant abastecían a Manises, diariamente, con diez o doce carros. No hace falta que señalemos al lector la importancia ecológica que estos leñadores tenían: los montes estaban limpios "como la palma de una mano", y antes los incendios forestales "ni se conocían".

De paso, diremos que otra actividad de estos leñadores era la producción de carbón vegetal, uno de cuyos centros más importantes de redistribución era Ulliria, al norte de Vilamarxant. Este carbón se troceaba para uso doméstico, y se le llamaba *molinà*.

Sin embargo, el rendimiento económico de todo este esfuerzo era poco, y los leñadores no salían de pobres.

ELS VILLANCICOS DE VILAMARXANT

En Vilamarxant, a la fiesta que vamos a describir se la conoce como "Els Villancicos", y está compuesta por el itinerario que realiza la danza de los leñadores.

Antaño, la fiesta era mucho más ensayada que ahora. Los leñadores que saldrían a cantar y bailar comenzaban dos o tres meses antes del día de Navidad a ensayar en las tabernas del pueblo, por las noches. La gente se congregaba para verlos y, aprovechando la presencia de los músicos, la pretendida sesión de trabajo terminaba en fiesta. Como los taberneros estaban interesados en la afluencia de público a sus locales, convidaban a los bailadores a vino, a la bebida.



Indumentaria de la rondalla, danzanie y bailadoras

Al llegar la Nochebuena, bailaban al pie del altar, tras la misa del gallo. Debe tenerse en cuenta que existía tradición, en algunos pueblos, de cantar en esa misa del gallo un romance de ambiente navideño denominado "El nacimiento", similar en contenido al canto de Vilamarxant. Esta tradición aún se mantiene en la aldea de Villar de Tejas, situada en la sierra del Remedio o del Negrete, entre Chelva y Utiel, frecuentada por los leñadores.

Pero el día festivo por excelencia era el día de Navidad. Sobre las ocho de la mañana o las nueve, músicos y bailadores se reunían para desayunar en el "Musical", el bar de la Sociedad Musical de la Banda de Música de Vilamarxant. El local hace esquina en uno de los cruces de calles más concurridos de la localidad. Al acabar el refrigerio, salían a la calle y allí mismo bailaban por primera vez. Después iban a casa del Alcalde, para "pedir permiso", y allí volvían a bailar. El Alcalde, por supuesto, les concedía el permiso, y les invitaba a pasar a su casa, donde les convidaba a dulces y licores. Después ya iban dando la vuelta al pueblo, bailando, hasta que a las 12 de la ma-

ñana acudían a la puerta de la Iglesia, para que la gente, al salir de misa, los viera. Iban recogiendo "la voluntad", en metálico o especie, o bien se les convidaba a las casas. Así, seguían bailando todo el día.

Al día siguiente, segundo día de Navidad, y también festivo, se desplazaban a Manises para bailar allí, y por un lado recoger más dinero, y por otro obsequiar —y ser obsequiados— bailando para los ceramistas que les compraban la leña a lo largo del año.

Por cierto que en Manises, el día de inocentes, se bailaba una danza de aire burlesco, la *Dansa dels Arquets* —de los arquitos— a cargo de hombres vestidos de pastorcitas. También recaudaban un dinero, que luego invertían en una paella guisada y comida en la Masía del Racó, o la de la Cova, en un ambiente de francachela. Esta noticia la debemos a D. José María Moreno Royo, cronista de Manises. Es probable que se tratara de otra danza de nivelación, pero la falta de datos no nos permite identificarla con seguridad.

Los comunicantes nos sitúan en la guerra civil el inicio de la decadencia de la fiesta. Al terminar ésta, sólo se bailaba ya medio día, y a partir de 1950 ó 1951, dejó de bailarse.

Un factor importante para esta pérdida —y que en definitiva demuestra el trasfondo socioeconómico de la danza— fue el despegue económico de la comarca. Las clases pobres, que hasta ese momento vivían de la recolección de la leña, pasaron a trabajar en las industrias que se estaban instalando en los alrededores de Valencia en especial en las localidades de Quart de Poblet, Manises, Xirivella, Mislata, y la propia Valencia. Paralelamente, los hornos maniseros comenzaron a industrializarse, pasando a consumir gasoil para la combustión, en vez de la leña tradicional. La propia labor de leñador entraba en crisis.

Mientras tanto, en la comarca se había gestado un proyecto de reconversión agrícola. La instalación de una red de regadíos y la apertura de pozos, condujo a la sustitución de los cultivos de secano por el naranjo. Este cultivo requiere una fuerte capitalización inicial, pero en aquella época era muy rentable, además de que requiere unos cuidados muy espaciados, los cuales se han visto favorecidos por los avances tecnológicos —muy discutidos por los teóricos de la agricultura biológica— en herbicidas y fungicidas. Vilamarxant cambió su economía hacia una agricultura capitalista, con grandes inversiones y poca mano de obra —exceptuando la época de la cosecha—. La población se veía empujada hacia la industria. De esta forma desaparecía ese sector más desfavorecido de la población, y se privaba

la razón de ser de una danza de una fiesta, de nivelación social.

LA RECUPERACION DE LA FIESTA

En 1979, un grupo de amigos, nuestros comunicantes, ya mayores, que habían conocido en su juventud la fiesta, decidieron impulsar su recuperación. Esta se ha conseguido, pero la motivación de la misma ha cambiado radicalmente. Ya no se trata de superar problemas sociales: ahora es una fiesta de identidad local, con la cual los naturales de Vilamarxant desean reafirmar su personalidad y su cultura.

Como ya es sabido, a finales de los setenta en toda España se vive un interés hacia la recuperación del pasado etnográfico, paralelo a la recuperación de la idea autonomista. Es un movimiento crítico hacia el progreso de los sesenta que ha desembocado de manera brusca en una dura crisis económica y social. La recuperación de formas y fiestas es paralela a una búsqueda de identidad nacional tras la dictadura del General Franco, que se da también a nivel político y religioso.

Volvamos a Vilamarxant. Este grupo de amigos: el Sr. "Valero", el Tío "Ceba", etc. se dirigieron al último bailar que recordaba algo de la Danza, el Tío Ramón. Aquí tenemos una lección para algunos investigadores del folklore que quieren arrogarse unas exclusividades sobre la recuperación de piezas, y que afirman que sin unos estudios, una preparación, una "cultura"... no se puede hacer nada serio: la voluntad, las ganas y el interés son más importantes que toda la vana palabrería que muestran algunos folkloristas.

El Tío Ramón era muy mayor, y la memoria le fallaba. Costó casi seis meses reconstruir danza, texto y música. Por fin, esas navidades ya salieron a bailar, reproduciendo el ritual de almorzar en el Musical, bailar a la puerta y pedir el permiso al Alcalde.

El fenómeno conmocionó a la localidad. El Sr. Valero nos contaba cómo "salían las personas mayores a vernos, con una emoción... mira, lloraban y todo; las abueletas, tenían un sentimiento al vernos..."

Aquello ya supuso la recuperación del baile, pero no de forma continuada. Pese a la buena voluntad, habían causas mayores, y a veces por problemas de salud, alguno de los cuatro bailarines no podía salir. Finalmente, el Grup de Danses de Vilamarxant se hizo cargo de la representación. De esta forma se ha recuperado la tradición, aunque algo alterado el ritual inicial, como describiremos después.

INDUMENTARIA

Antaño, la indumentaria de los bailarines era su ropa de diario, prácticamente: camisa, pantalón de pana largo, de color negro, chaleco, del mismo color. Cuando el Sr. Valero y sus amigos recuperaron la danza, adoptaron una indumentaria similar: camisa con mangas remangadas hasta el codo, pantalón largo negro, chaleco también negro, y pañuelo anudado a la cabeza.



Indumentaria de los participantes en la fiesta. El primero por la izquierda, con chaqueta y corbata, es D. José Romero, "Valero"

En la actualidad, los cuatro danzantes visten camisa de cuadros, de franela o vilella, un chaleco o zamarra de piel de oveja, calzón corto negro, medias blancas, alpargatas de esparto y pañuelo anudado a la cabeza.

LA FIESTA EN LA ACTUALIDAD

Hoy día los bailarines y la rondalla, ésta vestida con la blusa negra de los labradores valencianos, se congrega, el día de Navidad, sobre las 12,30 ó 13,00 horas, al acabar la Misa del día. A la antigua comitiva de bailarines y rondalla se ha añadido un grupo de niñas y de chicas vestidas a la usanza típica de la localidad. Al acabar la misa, el cura ofrece besar los pies de una imagen del Niño Jesús. Después de esta ceremonia, la rondalla se sitúa en los escalones del altar, mientras los cuatro danzantes se colocan a los pies de las gradas, y allí bailan la Dansa dels Llenyaters. Seguidamente, las niñas y las mozas bailan el "Villancico de Chesté", una composición navideña con ritmo de jota sobre la que después volveremos.

Al terminar los bailes, salen y los repiten a la puerta de la iglesia. A los asistentes se les pide "la voluntad", y a cambio de ésta se dan los textos de los cantos. Después, comienzan a dar la vuelta al pueblo, durante un par de horas.

LA DANSA DELS LLENYATERS O ELS VILLANCICOS

Pasemos ya a describir la Danza propiamente dicha. La interpretan cuatro hombres, preferentemente mayores, vestidos como ya se ha dicho. Llevan un pequeño hato de leña atado a la espalda, y en la mano llevan un *gaiato* o cayado, como de un metro de largo y con el mango curvado; es la herramienta clásica del pastor valenciano, confeccionado en madera de almez o *llidoner*.

Los leñadores forman un cuadrado, cada uno en una esquina, y golpean rítmicamente el suelo con el bastón marcando el ritmo.

Las estrofas se cantan así: el solista canta el primer verso, y el coro la repite, cantando seguidamente el resto de la copla. Cada estrofa se compone de cuatro versos, repitiéndose los dos primeros de forma generalizada; a veces los dos últimos también se repiten, o bien se les añaden otros dos versos —resultando la estrofa, por tanto, de seis versos—, hasta completar los ocho cantados. Así:

(Solista) *A esta puerta hemos llegado
con alegría y amor*

(Coro) *A esta puerta hemos llegado
con alegría y amor
con licencia del Alcalde
que ha nacido el redentor
que ha nacido el redentor
le ofrecemos este baile.*

Se ha repetido el penúltimo verso, y se ha añadido otro.

*Las tierras de Galilea
será preciso tomar
las tierras de Galilea
será preciso tomar
con toda la mala idea
degüello quieren pasar
degüello quieren pasar
a los hijos de Judea.*

*Por la sierra va Pascual
llamando a sus compañeros.
Por la sierra va Pascual
llamando a sus compañeros
porque dicen que ha nacido
el Redentor de los cielos
porque dicen que ha nacido
el Redentor de los cielos.*

Aquí se han repetido los cuatro. En la siguiente, en cambio, no se repiten, y en la siguiente, uno; en la última, se vuelven a repetir los cuatro.

*Los pastores que supieron
que el niño estaba en Belén
se dejaron el ganado*

*y escaparon a correr.
Unos llegaron primero
otros llegaron después
y al ver al Hijo de Dios
se postraron a sus pies.*

*Tiritando está de frío
en el rincón de una cueva
tiritando está de frío
en el rincón de una cueva
y no tiene más abrigo
que un toro bravo le alienta
que un toro bravo le alienta
a ese niño que ha nacido.*

*En Belén tocan a fuego
del portal salen las llamas.
En Belén tocan a fuego
del portal salen las llamas
porque dicen que ha nacido
el Redentor de las almas
porque dicen que ha nacido
el Redentor de las almas.*

Aquí cambia la música, y se torna un ritmo de jota, más alegre, pero sin pausa entre la última estrofa citada y la primera que sigue del llamado “estribillo”:

*Oh que lindo niño,
Oh que bello bello,
nos guía la estrella
que hay en el cielo.
Luna sin menguante
estrella matutina
lucero brillante
que el mundo ilumina.*

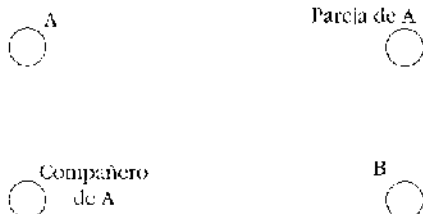
*Cuando José volvió
y entró dentro del portal
al ver al niño nacido
de gozo se echó a llorar.
Puesto de rodillas
al niño adoró
que en la blanca paja
humilde nació.
Puesto de rodillas
al niño adoró
que en la blanca paja
humilde nació.*

Como se ve por el texto, se trata de un romance navideño, acomodado por repeticiones para que sirva al baile. Pasemos ahora a describir éste.

A rasgos generales, el baile consiste en los cruces que los cuatro danzantes hacen entre sí. Cada uno de los movimientos termina con el saludo, que se hace en los intermedios no cantados.

Señalemos ahora que la segunda estrofa ni se canta ni se baila.

En la primera, los bailadores se cruzan con su pareja, es decir, con quien tienen enfrente, invirtiendo en ello la duración de dos versos: cuando se ha cantado el primero, se están cruzando, al terminar el segundo ya están en el sitio donde antes estaba su pareja. Al cantar el último —le ofrecemos este baile— los danzantes se sitúan en el centro del cuadrado imaginario que forman, y después vuelven a su sitio, durante el intermedio musical, y hacen el saludo: primero saludan a su pareja, y luego a su compañero:



(Esta terminología es mía para explicar la danza).

Pasamos a la siguiente estrofa: aquí se cruzan en diagonal, saludándose en el centro del cuadrado los que se están cruzando, primero A y B, y luego sus parejas. Al terminar, de nuevo se reúnen en el centro, y hacen el saludo.

En la siguiente estrofa se cruzan, igual que en la primera, pero con sus “compañeros”, es decir, con las parejas del contrario.

En la siguiente, se pasa al lugar el compañero, y al siguiente verso, al siguiente puesto; es decir, que se va de esquina en esquina, bailando en sentido contrario al de las agujas del reloj.

En la última estrofa —En Belén tocan a fuego— hacen una combinación de todas: primero se cruzan en diagonal, luego con el compañero, luego giran de esquina en esquina, y en la última frase convergen al centro, como de costumbre. Pero, cuando están allí, cambian la música y el ritmo, y ellos también aceleran el golpeteo de los bastones, y los movimientos: primero, hacen repetidamente en juntarse en el centro del cuadrado. Luego, en el intermedio musical, los A y B avanzan hacia adelante, y sus parejas los siguen, andando hacia atrás, y rompiendo el esquema, hasta que comienza a cantarse la última estrofa, que se cruzan con la pareja, de forma que cuando cantan —Puesto de rodillas— se quedan los cuatro en el centro, arrodillados de un salto. Al final, se quedan en el centro, y para terminar lanzan el *gaiato* al aire, y lo recogen al vuelo.

En cuanto al texto, ya hemos señalado que se trata de un romance, de ambiente navideño, que posee coplas que se cantaban en todo el trayecto de estos leñadores: desde Requena y Utiel, a la Serranía, y la Huerta de Valencia: la copla de

“En Belén tocan a fuego...” también se canta en la Aurora de Torrent. Ello nos muestra el área de trabajo de aquellos sufridos leñadores de Vilamarxant.

Pasemos a hablar brevemente del otro baile, el “Villancico de Chestre”, introducido para dar más relieve a la festividad por el Grupo de Danzas. Este baile es una jota, y posiblemente antaño fuera sólo de ronda, utilizada para celebrar la Navidad. No sabemos si se utilizaría para pedir el aguinaldo, aunque nada lo hace creer así, pues no se menciona ninguna petición en el texto. El caso es que se le acomodó un baile, pasos de jota, y así se interpreta en la actualidad. Chestre es un pueblo cercano a Vilamarxant.



Las niñas bailando el Villancico de Chestre. En el centro de la rondalla, con chaqueta y corbata, está D. Vicente Lozano, “Ceba”

En el baile sólo se interpretan dos estrofas, las cuales no repiten ningún verso, pues se compone la estrofa de ocho versos; el estribillo se compone de dos partes: una cantada, con una cuarteta y dos seguidillas, y otra instrumental, amenizada por un “lalalero” del coro. La primera estrofa la bailan las niñas, y la segunda las mozas. Van vestidas con un corpiño negro, y encima una mantelota o toca de “pelo de cabra” blanca, o con camisa blanca y una toca de tela negra con puntillas del mismo color. La falda es de algodón estampado (cretona); llevan un delantal negro, con puntillas blancas, medias blancas y alpargatas. El peinado consiste en un moño, con una peinetas metálica, o con dos pequeñas. Para bailar llevan castañuelas.

La estructura del baile es “de cuadros”, es decir, dos parejas formando un cuadrado, similar al de los pastores. Ejecutan pasos simples de jota, y en los estribillos hacen paso de vals. Las coplas son:

*Esta noche es Nochebuena
y mañana Navidad, ay, ay, ay.*

*Tocad mozos las guitarras
y empecemos a cantar, ay, ay, ay.
Una pandereta suena
yo no sé por donde irá, ay, ay, ay.
Caminando hacia Belén
para alegrar el portal, ay, ay, ay.*

*En el portal de Belén
hay estrellas, sol y luna
la Virgen y San José
y el Niño que está en la cuna.
La mula le gruñe, el buey le babea
y el niño de Dios dormido se queda
claveles y rosas, la cuna adornad
en tanto que un ángel
meciéndole está.
Lala...*

*La Virgen va caminando
va caminando solita, ay...
y no lleva más compañía
que el niño de su manita, ay...
San José era carpintero
y la Virgen costurera, ay...
y el niño lleva la cruz
aunque ha de morir en ella, ay...*

En el portal de Belén...

*Hacia el portal de Belén
hay una estrella que guía, ay...
a los buenos Reyes Magos
para adorar al Mesías, ay...
Los presentes que le llevan
llenan de gran alegría, ay...
al Redentor de los hombres
que ha nacido en este día, ay...*

En el portal de Belén...

Esta última estrofa no se canta, ni se baila.

CONSIDERACIONES FINALES

Sólo me resta añadir algo: de la lista de bailes pantomímicos no procesionales dada al principio, ya hemos indicado que no todas entraban en este círculo de danzas de nivelación. Algunas son puramente, digamos, "ornamentales", es decir, sin ánimo de lucro: la Degolla del Corpus, por ejemplo; en otras, se aprovecha para recaudar algo de dinero, o vender papeletas de rifa: "els Pelegrinets" de Morella sería un caso.

De momento, y con absoluta seguridad, podemos cifrar como Danzas de nivelación social, que lo fueron en el pasado, la estudiada en el presente artículo, y la "Dansa dels Bastonots", de Picasent. Pero, quede claro, ese carácter ya se ha perdido en la actualidad: se ha visto en el caso de Vilamarxant; la danza de Picasent, por otro lado, la ejecutan hoy día los niños de un colegio local, dirigidos por unos maestros sacrificados, dentro de la procesión de la Virgen Milagrosa, aunque antaño también se salía en las fiestas de la Vallivana, en septiembre.

Únicamente me resta por agradecer a las personas de Vilamarxant que tanto me explicaron, y con tanta paciencia: D. Luis Martínez Caurín, D. Vicente Montesinos Sánchez, D. Vicente Lozano (el tío Ceba) y, sobre todo, D. José Romero Rodrigo (Valero). A ellos va mi admiración por su tesón, su sacrificio, y su empeño en rescatar del olvido la danza; y mi más profundo agradecimiento, porque sin sus informaciones y su paciencia, este trabajo nunca hubiera sido posible.

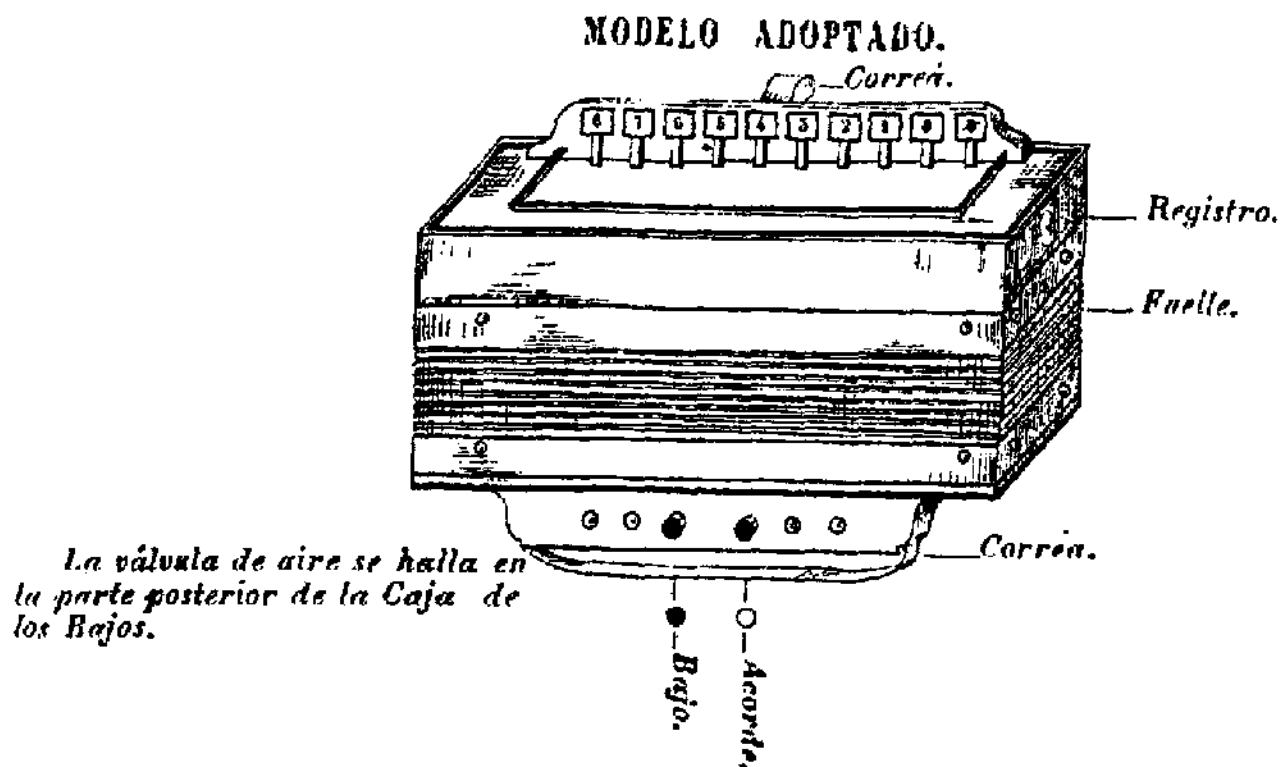
NOTA

(1) Véase mi artículo "Danzas Alicantinas...", publicado en esta *Revista de Folklore*, en el número 155.



EL ACORDEON. ORIGEN Y EVOLUCION

Javier Ramos Martínez



LOS ORIGENES DEL ACORDEON

El 6 de mayo de 1829, Demian Cyrill con la colaboración de sus dos hijos, Carlo y Guido fabricantes de órganos y pianos en el n.º 43 de la C/ Mariahillstrasse en Viena, declararon haber descubierto un nuevo instrumento que registraron con el nombre de accordion. Así lo decidió en el último momento en lugar de llamarlo Eoline al haberse utilizado este último nombre en 1820 por Eschenbach para un instrumento que había inventado.

Según Demian el Accordion consistía en una pequeña caja sobre la cual se fijaron unas lengüetas metálicas y un fuelle manejable fácilmente y por eso sería descado por viajeros y personas visitantes del país. Pueden interpretarse marchas, canciones, melodías incluso por ignorantes de la música después de un corto aprendizaje.

El accordion de Demian tenía cinco botones que producían dos acordes cada uno de ellos, uno al abrir el fuelle y otro diferente al cerrarlo. Era pues, un sistema bisonoro.

Decía Demian "es un descubrimiento bien acogido por viajeros porque puede tocarse sin ayuda de una segunda persona".

Al poco tiempo, en 1829, C. Wheatstone en Londres inventó la concertina al transformar su symphonium de boca en un instrumento de fuelle. Pero será el accordion el instrumento que se imponga entre los numerosos instrumentos que competían en esta época.

El acordeón nació en la época romántica cuando el órgano de boca asiático se introdujo en Europa.

El órgano de boca constituye el primer acrófono cuyo funcionamiento se basó en el principio de la lengüeta libre. Su invención es atribuida al emperador chino Nyu-Kwa, en el III milenio antes de nuestra era, pero la sustitución de la lengüeta de caña por la lengüeta metálica dataría según algunos autores, de unos 2.700 años a. de C., durante el reinado del emperador Hang-si. El órgano de boca penetró en Occidente en la segunda mitad del siglo XVIII en San Petesburgo. A partir de 1800 se creó una familia completa de instrumentos de lengüeta libre metálica, especialmente el "Mundharmónika" de F. R. Buschman en Berlín en 1821 y después la armónica, el acordeón y el armonio.

Así encontramos los órganos de boca chino Sheng y la forma más evolucionada órgano de boca de los Khen.

En 1810 aparece un órgano expresivo y después los órganos portátiles: mimtel y torsellum.

F. L. Buschman inventó el terpodion, su hijo C. F. L. Buschman transformó la armónica en handolina o armónica de mano en 1822 al unir las lengüetas metálicas a un fuelle al ser insuficiente el aire que se soplaba para hacer sonar el instrumento, pero fue Cyrill Demian quien finalmente registró el nombre de acordeón en 1829 en Viena.

A partir de este momento el acordeón se extendió por toda Europa como una mancha de aceite. Uno de los primeros países en acogerlo fue Francia, así en 1831 en París, Pichenot abre un taller y realiza el primer método de acordeón. La pequeña burguesía lo toma como instrumento preferente y entra en los salones. En 1834 el emperador Louis-Philippe compraría un acordeón a Pichenot.

El acordeón comenzó a evolucionar y un constructor parisino Isoard Mathieu en 1831 consiguió reemplazar los acordes que producía cada botón por dos sonidos independientes, uno al abrir y otro al cerrar el fuelle.

A partir de este momento el acordeón pudo hacer sonar dos escalas diatónicas, esto le permitió penetrar en los países vecinos.

A. Reisner en 1831 montó un taller en París y escribió un método para acordeón de dos octavas sin semitonos.

Debido al perfeccionamiento alcanzado por el acordeón en París, Demian tuvo en 1834 que abandonar los derechos sobre el acordeón.

El siguiente paso fue el poder obtener todos los sonidos abriendo o cerrando el fuelle. Esto se logró acoplando dos notas por cada botón. Finalmente en 1834 Foulon construye un modelo de dos octavas cromáticas y lo llama "Acordeón cromático".

En 1835 A. Reisner editó un nuevo método con tonos y semitonos y dos años más tarde tocará el acordeón en el Conservatoire, el teatro y el "Hotel de Ville" de París. En 1840 Reisner mejoró el sistema y en 1841 ya circulaba más de una decena de métodos en París.

En estos momentos, el acordeón ya se había adentrado en España.

ORIGENES DEL ACORDEÓN EN ESPAÑA

Hasta estos días puedo afirmar que el primer acordeón que se fabricó en España lo construyó D. JUAN MORENO en 1841 en Madrid según indica la memoria de la "Junta de Calificación" de los productos de la industria española presentados en la "Exposición pública de 1841".

"No es menos digno de aprecio D. Juan Moreno, de esta Corte, por el celo que ha manifestado presentando el acordeón de dos octavas y media, señalado con el número 184 del catálogo. Este instrumento, de invención mo-

derna, y no muy generalizado todavía en España, nos hace sin embargo tributarios hasta cierto punto de la industria extranjera, y sería un señalado servicio para el país el conseguir perfeccionar su construcción en términos de sostener una ventajosa rivalidad. Por lo tanto la Junta cree deber premiarse con mención honorífica los buenos deseos y laboriosidad de dicho Sr. Moreno, autor del primer acordeón construido en España, sin embargo de que deje todavía algo que desear para igualar a los que han debido servirle de modelo".

Por lo tanto España no estuvo ni mucho menos ajena a este nuevo instrumento que estaba de moda entre las clases más pudientes de la sociedad.

Probablemente los primeros acordeones que llegaron a España fueron franceses debido a la existencia de numerosos talleres de fabricación de acordeones en esta época en el país vecino.

Quizás fueron estos instrumentos los que le sirvieron al señor D. Juan Moreno como modelo.

Por lo tanto España fue uno de los primeros países europeos en conocer el acordeón después de Austria, Francia, Bélgica, Suiza y Alemania.

Así pues se podría aventurar que el acordeón llegó a España en el lustro 1835-1840.

Paradójicamente el acordeón no llegó hasta 1863 a Italia que fue donde se creó y se mantiene la industria más importante de fabricación de acordeones.

EL ACORDEÓN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Cyrill Demian murió en 1847 cuando el instrumento que había inventado era bien acogido por las clases pudientes, estimado por su rareza, su novedad y su asociación con lo moderno.

El vienés Matthias Bauer inventó el acordeón piano en 1854 que fue adjetivado como "el piano del pobre". Los botones fueron sustituidos por un teclado.

En este periodo de tiempo el acordeón evolucionó al aumentar su tesitura y al añadirle en la parte izquierda cuatro botones que daban dos notas con dos acordes.

Estos hajos permitían acompañar la melodía con dos sonidos graves y dos acordes de tónica y dominante.

En España entre 1880 y 1890 el acordeón hizo furor con su presencia en las principales capitales del país.

Y al parecer convivieron al mismo tiempo los acordeones de teclas y botones.

En Europa a finales del siglo XIX el acordeón vivió una lenta agonía. El instrumento se encontraba entorpecido por el abrir y cerrar del fuelle que era necesario para poder tocar todas las notas lo cual limitaba en términos de interpretación musical al instrumento.

Fue en el pueblo italiano de Castelfidaro donde inventaron un sistema que conseguía suprimir el necesario abrir y cerrar del fuelle. Consistía en colocar sobre el mismo soporte dos lengüetas idénticas que daban el mismo sonido una y la otra en la cara opuesta. Esto permitió el desarrollo de la botonera izquierda. Había nacido el acordeón unisonoro e inmediatamente Paolo Soprani fundador de la industria italiana de acordeones inventó el sistema cromático para los bajos en 1897.

España se benefició una vez más de las innovaciones descubiertas en el extranjero. El acordeón contaba ya a finales del siglo XIX con artesanos que fabricaban acordeones nacionales en Madrid, Barcelona y Valencia principalmente.

LA FABRICACION NACIONAL DE ACORDEONES

Es conveniente señalar que los acordeones de fabricación nacional convivieron siempre junto con los que exportaban desde el extranjero.

Desde 1880 hasta la guerra civil española pueden contabilizarse más de una veintena de marcas de fabricación nacional.

Una de las primeras ciudades españolas que tuvieron artesanos de construcción de acordeones fue Madrid, a parte del afortunado caso de D. Juan Moreno.

Sin embargo fue en Valencia donde proliferaron un mayor número de talleres de fabricación de acordeones que llegaron a agruparse incluso en una misma calle como el caso de la calle Barcelonina hasta cinco talleres en este periodo de tiempo. En Barcelona también hubo seis talleres y uno en San Sebastián. Aparte se dan casos aislados como en Palencia.

Los nombres de los fabricantes que he tenido constancia hasta la fecha son los siguientes:

VALENCIA

- José M.^a Abad (Mislata: Pueblo de Valencia). 1900.
- José Ballester. Capital. 1900.
- Julio Blasco. 1900.
- Clemente García. 1900.
- Alberto García (hijos de Clemente). 1913.
- M. y E. López Roma. 1913.
- Rafael Torres. 1913.
- Luis Tena. 1913.
- Rafael Pérez. 1913.
- Rafael Peris. 1929.
- Juan Morant. 1930.
- El Cid. (1850-1925).

MADRID

- Juan Moreno. 1841.
- Rafael Azañón Caballero. 1880.
- Felipe Hernández. 1927.
- Manuel Labra. 1927.

BARCELONA

- Estanislao Blasco. 1929.
- José Queralt. 1929.
- Luis Pitarch. 1930.
- Juan Arnau Sagues. 1930.
- Juan Ayne. 1890.

SAN SEBASTIAN

- Larrinaga. (1930-1964).

Durante estos años Larrinaga trabajó en solitario pero en una época se asoció con la marca italiana Guerrini. Al separarse, Guerrini se asoció con Keller (el alemán) en Zarautz (Guipuzcoa). Finalmente Keller continuó en solitario fabricando acordeones con la marca "Estrella".

PALENCIA

Al parecer en 1907, según pudo saber Joaquín Díaz, al acordeonista Modesto Herrera debieron fabricarle un acordeón en Palencia. En esta ciudad existía un artesano de instrumentos llamado Cantera que tal vez pudo ser el constructor.

GALICIA

- Monteiro
- Francisco Veira Vega (Pontevedra).
- Pozeiro.

BILBAO

- José M.^a Díeguez, 1953, construyó 15 acordeones en total de forma artesanal. No obstante no aparece registrado como tal.

- Bellini (Celestino Rodríguez) que comenzó en los años cincuenta a montar acordeones con los materiales recibidos de Italia.

Al parecer también en Albacete debió existir algún constructor de acordeones del que aún desconozco información alguna. Y en Barcelona, Tomás Rodríguez debió fabricar acordeones con la marca Mozart sobre 1940. Finalmente un documento que refiere a fábricas y depósitos de acordeones en 1915 menciona Mahón (Islas Baleares).

Pero además de los acordeones de fabricación nacional es de notable importancia el considerar la enorme cantidad de instrumentos que otros países exportaban en esta época a España.

LOS ACORDEONES QUE SE EXPORTABAN A ESPAÑA: NOMBRES DE LOS CONSTRUCTORES Y PAISES DE PROCEDENCIA A FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

ALEMANIA

- Dienst (Leipzig) 1898-99
- Kable (Berlín) 1898-99
- Schuster Friedrich (Klingenthal) 1898-99
- Zieger Kicssting (Altenburg) 1898-99

- Gessner (Magdeburg) 1900
- Schneider (Magdeburg) 1900
- Teubner (Magdeburg) 1900
- Schuster (Markneukirchen) 1900
- Taubner (Markneukirchen) 1900
- Wolfram (Markneukirchen) 1900

FRANCIA

- Boullay 1900
- Busson 1900
- Demichel 1900
- Gaudet 1900
- Marchent 1900
- Masspachar 1900
- Mazza 1900
- Morhange 1900
- Neveux 1900
- Pégure et Plancoulaine 1900
- Stransky (Hermanos) 1900
- Ullmann 1900

BELGICA

- Darche (Hermanos) 1900
- Feilitzsch 1900
- Pley 1900
- Scheerlinck 1900
- Schöller 1900
- Solari 1900
- Vander Meulen 1900
- Vcek 1900
- Verbestel 1900

ARGENTINA

- Luis Drago y C.^a 1900
- Maraccini 1900
- Schiaffino 1900

Estos datos me permiten afirmar que a principios de siglo el acordeón se había convertido ya en un fenómeno social que había llegado a todas las capas de la sociedad y su masificación permitió el convertirlo en un producto comercial.

Los constructores nacionales tuvieron que convivir con la competencia que suponía la entrada en España de acordeones de importación. Estos últimos ganaban en número a los de fabricación nacional pero posiblemente pudieron servir de modelos a los españoles. A pesar de esto no era tanta la diferencia en número entre aquellos y éstos. Se podría afirmar que surgieron aún más fabricantes nacionales al ver en el acordeón un negocio por el interés que suscitaba entre la población.

EL ACORDEON DESDE PRINCIPIOS DE SIGLO HASTA SU ACCESO EN LOS CONSERVATORIOS DE MUSICA POR EL DECRETO DEL 10 DE SEPTIEMBRE DE 1966

Al iniciarse el siglo XX el acordeón era conocido por toda la población española, estaba al alcance de todos y

por ello adquirió un carácter popular. Este fenómeno que se inició a finales del siglo pasado hizo cambiar la imagen del instrumento. Pasó de haber sido el instrumento de las clases más pudientes a convertirse en el instrumento favorito de emigrantes, ciegos y músicos transeúntes.

Pasó a ser un instrumento rural y sirvió para interpretar los bailes de moda y las danzas y bailes tradicionales. A finales del siglo XIX y comienzos del XX el baile a lo "agarrao" comenzó a imponerse en todas las regiones. Con el acordeón se tocaban las polcas, mazurcas, pasodobles y el valseo. Esto implicó que la iglesia condenase al acordeón y considerarlo un instrumento canallesco, desgarrado y corruptor.

El acordeón decían era un instrumento pecaminoso y en el País Vasco a la Triki-trixa (conjunto acordeón diatónico y pandereta) se le conocía por "inpernuko auspoa" (fuelle del infierno); según los moralistas de la época era un instrumento degradador de la moralidad pública, excitador de las pasiones que nacen de la carne "El fuelle del infierno empuja a nuestras jóvenes a caer en los brazos del hombre". El conjunto se especializó en melodías de baile como el fandango y el Korrika. Según J. L. Bengoa Zubizarreta también se podría considerar triki-trixa al acordeón cromático y pandereta pero sólo hay un pero y es que el sonido del acordeón diatónico es distinto, más brillante y la raíz donde ambos han tenido su divulgación no es la misma.

En todas las regiones el acordeón se adaptó a la música tradicional haciendo audibles las melodías y sonos y tonadas heredadas de los mayores. Su presencia animaba las casas campesinas donde casi todos sus miembros lo sabían tocar y bailar a sus sonos.

Su presencia fue notable en todo el Pirineo entre los pastores de uno y otro lado. En la provincia de Lérida se difundió en torno a Arseguel. En Navarra por Balkarroz y Laburdi; en Guipuzcoa por la frontera; en Vizcaya en torno a Gernika por vía marítima. El acordeón estaba presente en todas las romerías y fiestas patronales.

En Asturias se implantó en la zona occidental al no existir en estos concejos la gaita de fuelle. En Zarreu en 1915 lo introdujo una señora nacida en San Miguel de Llaciana aunque ya era popular en los concejos comprendidos entre Eo y el Navia. En 1917 en los pueblos altos del puerto de Lleitariegos y en 1928 lo introdujeron los maestros lazaniegos.

En la provincia de León en la comarca de Llaciana, Babia y Omaña el acordeón gozó de una intensa actividad.

En Valladolid destacó el acordeonista Modesto Herrera nacido en Piña de Esgueva en 1876. Al parecer en 1921, 22 y 23 venció un concurso celebrado en la provincia donde cada acordeonista era acompañado en las piezas populares por la caja.

En Galicia se extendió en las zonas rurales y urbanas y acompañó al "baile amarradiño" mal visto por las gen-

tes. Los instrumentistas tenían poca técnica y tocaban por tradición.

En torno a 1930 el acordeón cromático comenzó a desplazar al diatónico. A partir de este momento ambos seguirán un camino diferente. El diatónico continuará en el ámbito de la música tradicional y el cromático ideado por Paolo Soprani en 1897 abrió una vía nueva en el desarrollo del acordeón que cuajó en todo el mundo.

EL ACORDEON CROMATICO

Hasta la fecha parece ser que se introdujo en España alrededor de 1930. Este modelo que puede ser de botones o teclado debió adquirir en España ambos sistemas pero se generalizó el de teclado hasta la década de los setenta que en Guipuzcoa comenzó poco a poco a imponerse el de botones.

En 1947 Tomás Rodríguez Márquez al volver de Francia creó el Instituto Mozart en Barcelona. Al principio surgió como un centro de enseñanza de acordeón por correspondencia que se convertiría en academia de enseñanza del acordeón con abundante número de alumnos. Tomás Rodríguez realizó un gran número de transcripciones para acordeón y métodos pedagógicos. Al parecer construyó algunos acordeones con el nombre de Mozart.

En Madrid Manuel Torres González creó una academia con el nombre de "Escuela española de acordeón", que continúa en la actualidad con sus hijos Mario y Javier Torres.

En torno a 1950 aparece una generación de acordeonistas que interpretarían temas folklóricos y de la literatura italiana original para acordeón. Entre ellos destacaron Pepe Yanci y José Saenz Garmendia conocido por Pepe Andoain. Ambos compusieron e interpretaron temas folklóricos para acordeón.

El compositor y acordeonista Fermín Gurbindo nacido en Abalos (Logroño) en 1935 vivió enteramente para el acordeón y con él recorrió España para hacer que llegase a todos los públicos. Gozó de una sólida formación y destacó como compositor al obtener premios en concursos internacionales. Realizó también una labor pedagógica y creó un método de acordeón. Por otra parte grabó al acordeón unas danzas y canciones de la Rioja, frecuentó los medios de comunicación y grabó para el cine. Finalmente dejó cerca de 80 composiciones para acordeón y otros instrumentos entre ellas la "Fantasía para Acordeón" de 1985 para acordeón de bajos cromáticos. Con ella obtuvo el 2.º premio en el Concurso Internacional para Acordeón de Ancona (Italia) en 1985.

Por otra parte Enrike Zelaia acordeonista de Alsasua (Navarra) creó un nuevo género al transformarse de acordeonista en Akordeoilari que es el que interpreta únicamente música vasca con el acordeón. Asumió la tarea de folklorista, arreglista y compositor y se lanzó por Euskal Herria en su nueva condición de akordeoilari. Lo-

gró encontrarse a sí mismo al conseguir comunicar sus sentimientos con una extensa área de audición. Según Zelaia el akordeoilarismo es un campo virgen en el que todo está por hacer. Comenzó profesionalmente tras el éxito de unas grabaciones en 1966 al ofrecer al público una calidad con el acordeón a la que nadie estaba acostumbrado. Fue el artífice de que muchos comenzáramos a estudiar este instrumento.

Miguel Bikondoa Elicegui se convirtió a partir de principios de los sesenta en el principal profesor de acordeón clásico en Guipuzcoa al obtener un premio internacional de acordeón.

El decreto de 10 de septiembre de 1966 decía en el apartado D del Art. 5 del título segundo. Art. 5 "Las enseñanzas que se impartan en los Conservatorios de Música se distribuirán en cursos y se agruparán en tres grados: elemental medio y superior: D) Instrumentos de membranas, Láminas, Fuelles manuales y similares (Timbales, Caja, Bombo y Platillos, Celesta, Xilófono, ACORDEON y análogos).

El Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona imparte a partir de este momento los estudios oficiales de Acordeón a cargo de José Manuel García Pérez. Por medio de los exámenes libres un gran número de alumnos obtendrán a partir de entonces sus nuevas titulaciones.

El siguiente Conservatorio en obtener la enseñanza oficial del acordeón fue San Sebastián gracias a Francisco Escudero con Mikel Bikondoa de profesor titular.

EL ACORDEON DESDE 1966 HASTA NUESTROS DIAS EN ESPAÑA

Guipuzcoa se convirtió a partir de entonces en la provincia con mayor afición al acordeón. Por una parte ya existían varios acordeonistas del folklore que la creaban y por otra parte se había comenzado una infraestructura académica oficial.

Bikondoa sería el profesor más deseado por su calidad y situación de profesor del conservatorio. Los acordeonistas vascos comienzan a destacar sobre el resto del país. De esta nueva generación salieron José Antonio Hontoria, profesor del Conservatorio de Bilbao y seguramente el primer concertista de acordeón de bajos cromáticos en España; Jesús M.ª Esnaola y Carlos Iturralde.

EL ACORDEON DE BAJOS CROMATICOS

José Antonio Hontoria fue el primer acordeonista español en tener un modelo de bajos cromáticos en 1975. Este modelo que ya circulaba en Europa supuso el mayor avance del instrumento.

Carlos Iturralde, compositor y profesor de acordeón pasó a ser a partir de los años 80 el profesor de acordeón mejor reputado. Encuadrado dentro de la enseñanza pri-

vada desempeña su trabajo y desde 1988 ha formado parte del jurado del Concurso Internacional de Acordeón de Klingenthal en Alemania, considerado como el concurso con más solera en el mundo del acordeón.

LOS CONTACTOS INTERNACIONALES CON ESPAÑA

En julio de 1984 el concertista y pedagogo francés Max Bonnay impartió un curso de acordeón en San Sebastián. Consiguió hacer pensar que algo estaba sucediendo en Europa y que no se podía quedar a la zaga la joven escuela vasca.

Seguidamente pasaron otros pedagogos como el francés Jacques Mornet, especialista en el trabajo de base que enseñó sus técnicas. Max Bonnay volvió en varias ocasiones de gira de conciertos. Al poco tiempo se vio repetidamente la escuela rusa, primero con Friedrich Lips, después con Semionov y con Dimitriev todos ellos concertistas reconocidos internacionalmente. Finalmente Mogens Ellegard de Dinamarca y pilar grueso de la historia del acordeón también visitó Guipuzcoa en el cuadro de la semana del acordeón de Zarauz.

Con este abanico de posibilidades se permitió que el acordeón diera un paso de gigante en su evolución en el país.

En la última generación de jóvenes acordeonistas que salieron de este movimiento están Amaia Liceaga, Garbiñe Balerdi, Angel Luis Castaño, María Victoria Urruzola, Aitor Furundarena, Elixabete Illarramendi, Josune Otxotorena, Flor Fernández, Iñaki Alberdi, Iñaki Díez y otros.

En el campo del folklore han destacado Joxean Goikoetxea y los dos discos grabados por José M.^a Esnaola y M.^a Victoria Esnaola.

En estos momentos el acordeón está en los conservatorios de música de las principales capitales del país. En Madrid tardó en entrar y en la actualidad Tito Marcos se encarga de las clases.

En cuanto a la implantación de tipos de instrumentos es evidente que el acordeón de bajos cromáticos permite abarcar un repertorio que antes no era posible. En cuanto al sistema de botones o el de piano existen opiniones diferentes y nadie quiere dar su brazo a torcer. Sin embargo no se puede negar que el acordeón de botones es superior técnicamente y con mayores posibilidades de interpretación.

POSIBILIDADES DE OBRAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES PARA ACORDEON

Aparte de los métodos mencionados se da un abundante número de transcripciones para acordeón standar (sin bajos cromáticos) de fragmentos de obras populares.

Aparecen muchas piezas de folklore originales y adaptaciones.

Habría que esperar que el acordeón se desarrolle técnicamente para que los compositores crean en el instrumento. Con la aparición de los bajos cromáticos aparecen obras de mayor interés.

En el campo del folklore destaca Enrike Zelaia, Pepe Yanci, Pepe Andoain y Jesús M.^a Esnaola.

Fermín Gurbindo compuso alrededor de 80 obras entre las que destacan "Safari", "Lauburu" o la "Fantasía para Acordeón".

J. de Orüe (director de la banda nacional vasca del lehendakari José Antonio Aguirre) compuso las "Dianas de San Fermín" para canto y piano que se editó para acordeón. También hizo una recopilación de canciones populares vascas que fueron acompañadas por acordeón (FUSKADIREN ABOTSAK).

Guillermo Lazcano escribió Gaztelu Zar (Fantasía sobre temas populares vascos para acordeón) en 1975.

José Ignacio Luzuriaga "Herri Alaia", "Itsas Jokoa" y José Luis Marco un Preludio y Fuga y unas invenciones para acordeón.

Otros como Igoa Mateos, Tito Marcos, Mario Torres, Guerrero Carabantes, A. Vázquez han escrito para acordeón.

Hay que destacar a Jaime Padros alumno de Darius Milhaud que utilizó el acordeón en la música de cámara. Bogdan Precz concertista y compositor en activo ha escrito varias suites para niños, una obra para flauta y acordeón, un concierto para acordeón y orquesta de cuerda, "Triphongos" para acordeón y orquesta sinfónica, y otras para acordeón sólo. Bogdan de origen polaco y afincado en Madrid desarrolla un interés especial por las composiciones para acordeón.

Francisco Escudero volcado de siempre por el acordeón compuso en 1974 la "Fantasía Geosinfónica" para orquesta de acordeones, Francisco Cano en 1990 una "Pequeña Suite Iberoamericana" para acordeón y orquesta.

No olvidaremos que en 1883 Ciaikowski introdujo una parte de acordeón en la Suite n.º 2; Umberto Giordano en 1898 en el tercer acto de Fédora; Alban Berg en el primer acto de Wozzek en 1921 y Darius Milhaud y Dimitri Sostakovic también lo utilizaron.

ASOCIACIONES

Ha sido vital para que el acordeón se desarrollase en España el trabajo realizado por distintas asociaciones de acordeonistas. Podemos citar:

- La Confederación Guipuzcoana del Acordeón fundada por Mikel Bikondoa y continuada por distintos profesores de Guipuzcoa que con su labor se ha llegado en

1993 a organizar un Concurso Internacional de acordeón que reúne a las figuras más importantes del acordeón.

— La Asociación madrileña de amigos del acordeón, fundada por Manuel Torres.

— La Asociación Cantábrica de acordeonistas.

— La Asociación Castilla La Mancha del Acordeón.

— La Asociación asturiana del acordeón.

El acordeón en España al igual que en el resto del mundo ha pasado por periodos de aceptación y rechazo. Desde que un principio fuera bien acogido por la burguesía hasta que su uso le convirtiera en un instrumento popular. Al acordeón se le abre un futuro rico en posibilidades. El desarrollo de dos teclados similares le ha permitido ser reconocido como un instrumento musical y olvidar la definición del musicólogo Pedrell quien arguyó que no era un instrumento válido para la música y que su abuso lo había convertido en incómodo. Quizás existía una concordancia entre el uso del instrumento por los payasos, mendigos, ciegos, emigrantes y la imagen que se creó de él.

Como dice el concertista Max Bonnay "El acordeón realza sus músicas con la autenticidad de su expresión musical; lo podemos amar u odiar pero raramente nos deja indiferentes".

Pudo ser por esto que Pío Baroja en 1906 le dedicara el "Elogio sentimental del acordeón".

BIBLIOGRAFIA

MONICHON, Pierre: *L'Accordéon*, Presses Universitaires de France, 1971.

MONICHON, Pierre: *L'Accordéon*, Van de Velde/Payot lausanne, 1985.

GERVASONI, Pierre: *L'Accordéon instrument du XX siècle*, Editions Marzo 1986.

FRA'LL, Zeilo, BUGIOLACCHI, Beniamino y MORONI, Marco: *Castelfidardo e la storia della fisarmonica*, Amministrazioni comunali Castelfidardo, Amministrazione Provinciale Ancona (Assessorati Cultura e Turismo), 1986.

BILLARD, Francois y ROUSSIN, Didier: *Histoires de l'Accordéon*, Climats-I.N.A., 1991.

DIAZ, Joaquín: *Cuadernos Vallisoletanos, instrumentos populares*, Edita: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular, 1986.

ZAMORA, Eugenio M.: *Instrumentos Musicales en la tradición asturiana*.

VAL, José Delfín, DIAZ VIANA, Luis y DIAZ, Joaquín: *Dulzaineros y Tamboerleros*, Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid, Valladolid, 1979.

CORDOVA Y OÑA, Sixto: *Cancionero Popular de la Provincia de Santander*, Santander, 1955.

Museu de la Música: Catàleg d'instruments, Ajuntament de Barcelona, 1991.

BENGOA ZUBIZARRETA, J. L.: *Nuestros instrumentos musicales*, C. A. V. Caja de Ahorros Vizcaína, 1975.

AGUIRRE, Rafael: *Trikitixa*, Bilbao Bizkaia Kutxa, 1991.

Mètode D'acordió Diatònic: Francesc Marimon i Busqué, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1987.

SANCHEZ-BRUNETE, Ana y MONTERO, Enrique: *Os instrumentos da música popular. I: INDO*.

Trikitixa Bilera'94, Bilba Bizkaia Kutxa, 1991.

BERG UICES, Angel: *Trikitixa y acordeón en Brasturialdea*, 1990.

FERNANDEZ ZELAIA, Enrique: *Akordeotlaria*.

Nuevo diccionario de legislación, Editorial Aranzadi, 1976 y 1987.

GOSALVEZ, Carlos José: *Establecimientos tradicionales madrileños*, Canara de Comercio e industria de Madrid, 1991.

Memoria de la junta de calificación de los productos de la industria española, Madrid, 1842.

Metamorfosis (Revista especializada del acordeón, 1991).

Cuatro Calles, Fermín Gurbindo un músico riojano para la historia. Doctor. de la revista 'Javier Pascua' 1985.

Riano n.º 650, Lira Editorial.

LOPEZ ALBERT, Isabel: *Catálogo de obras de Fermín Gurbindo*.

Diccionario enciclopédico vasco, San Sebastián, 1970. Editorial Auñamendi.

Gran enciclopedia Navarra, Caja de ahorros de Navarra, Pamplona, 1990.

SCHAEFFNER, André: *Origine des instruments de musique*, Editeur Mouton.

TRANCHEFORT, François-René: *Los instrumentos musicales en el mundo*, Versión española Carmen Hernández, Alianza Editorial.

Anuario de la exportación, 1897, 98, 99 y 1900.

Anuario Riera, 1913, 15 y 16.

Anuario industrial y artístico de España 1929.

Anuario del comercio e industria y profesiones de España 1927.

Anuario Musical de España de 1930.



UN VALLISOLETANO, SOLDADO BENEMERITO EN FILIPINAS Y FABRICANTE DE LOZA

Luis Fernández Herrero

La fábrica de loza de Francisco Fernández en la calle Santa Lucía del barrio de San Juan de Valladolid, consiguió, en el último tercio del siglo pasado y bien avanzado éste, un merecido renombre. La calidad de sus piezas satisfizo durante una época las necesidades domésticas de los vallisoletanos, sobre todo, en la producción más característica y que ha llegado con una cierta integridad hasta nosotros: la loza blanca opaca, sólida, práctica y con una decoración austera o sin adorno alguno. Fue bien acogida por el público e iba con sus gustos.

De diversos aspectos de dicha fábrica, de su iniciador Francisco Fernández y de su yerno y sucesor, Saturnino Mayo, se han ocupado: Agapito y Revilla (1) al comentar la calle Santa Lucía, María Antonia Virgili (2) al estudiar la arquitectura vallisoletana de 1851 a 1936 y Primitivo González (3), en el completo estudio de la alfarería de Valladolid, analizando el valor artístico y utilitario de la elaboración de Santa Lucía.

Pretendemos a través de los datos de los archivos, conocer quiénes eran estas personas, Francisco y Saturnino, de donde venían, algunas circunstancias que acompañaron parte de sus vidas y cómo son un capítulo de la alfarería de nuestra ciudad.



EL ALFARERO FRANCISCO FERNANDEZ. La primera noticia que tenemos del fundador de la fábrica que tomó el nombre de su calle, es de 1854 (4), el motivo, su matrimonio con María de Castro. La filiación completa del novio es, Juan Francisco Fernández del Campo, de 25 años de edad, natural del puerto de Santoña. Padre, natural de Entrambasaguas y madre de Pontones. María de Castro, tiene 26 años, es de la ciudad, cuarta hija del segundo matrimonio del alfarero Cándido de Castro, nacido en Bilbao. Antes de la boda, María, vive con su familia en la calle de la Cruz (5), Cruz Verde (6) y en 1848 (7) en la calle de la Cadena.

El matrimonio Francisco y María, en 1856 (8), tiene el alfar en Espanta el Gato, 2 (hoy Don Pedro de Lagasca) del barrio de San Andrés. En la acera de los pares sólo hay esta vivienda. Enfrente, en los impares, Inocencio Meneses, también es del gremio. En 1859 (9) aparecen en Labradores, 24 y allí en 1861 (10), les nace su hija Telesfora.

En la década que empieza en 1860, comienza un crecimiento vertiginoso de la población del barrio de San Andrés. La aglomeración de las casas, acrecienta el peligro de incendios. Un vecino de Labradores, 28 (11), denuncia ante el ayuntamiento, el riesgo de incendio por la proximidad de la fábrica de loza; seguramente, una queja más seria a las que ya estaría casi acostumbrado Francisco Fernández. Evitando complicaciones y buscando posibilidades de ampliación en el futuro, en 1864 (12), Francisco Fernández y familia, se trasladan a Santa Lucía, 48 en el barrio de San Juan, casi limitando con el portillo de la Pólvora y en la cercanía del Esgueva.

SATURNINO MAYO. En 1846 (13), nace Saturnino en Valladolid, hijo de Ramón Mayo, natural de Villafranca del Campo en Teruel y de Casimira Alba de Cevico de la Torre. Viven en el barrio de San Ildefonso, "fuera de puertas" (14), más allá de la monumental puerta del Carmen edificada entre dicho convento y el de las monjas de Sancti Spiritus, son los arrabales de la ciudad, donde viven esta "gente oscura y trabajadora, artesanos y menestrales". El padre con el oficio de esquilador, el hijo mayor le sigue en esta actividad. En el padrón municipal de 1862 (15), Saturnino es el segundo de cuatro hermanos, y con 17 años de edad, dice "estudiante siempre", algo inusual en una familia de jornaleros, con trabajo a temporadas y donde no se

PLANO

De la Casa de D. Francisco Fernandez
Calle de Santa Lucía n.º



Escala de 1/100

Valladolid, julio 9 de 1882

Eugenio Ceballos

puede desperdiciar un jornal. A los 18 años de edad, en 1864 (16), Saturnino se presenta como soldado voluntario. Desconocemos la justificación de esta decisión, pero si hay un respiro económico en la familia y abren una tienda abacería.

Desde el ingreso en filas de Saturnino Mayo Alba, el 12 de junio de 1864, hasta el 15 de enero de 1878 en que se retira, hace un total de servicios efectivos de 13 años, 7 meses y 3 días, como puede leerse en su hoja de servicios de la Brigada Sanitaria de la Península (17). Firma la continuación en el servicio en dos ocasiones, cada una por un periodo de seis años. Su primer destino, son los hospitales militares de Madrid y Zaragoza. En menos de un año es ascendido a Cabo 1.º y a Sargento 2.º en 1869. En 1870 embarca hacia Filipinas donde permanecerá más de siete años, prestando como sanitario los servicios de su clase. Interviene en tres acciones notables, en la insurrección militar de Cavite en 1872, en 1874 desde Cotobato en una expedición contra los moros de la sultanía de Balayan y en 1876, nueva expedición a Joló. Por los servicios en la plaza de Cavite, es ascendido a Alférez y por su participación en la expedición que partió de Cotobato, declarado Benemérito a la Patria. Si en los últimos años de España en Filipinas fueron continuas las hostilidades y sobresaltos, no lo fueron menos, en los siete de Saturnino en Ultramar. En enero de 1877, cumple el tiempo reglamentario de permanencia en las islas. En el mes de mayo se encuentra en la península y pasa dos meses de permiso en Valladolid. Deja su vida militar en enero de 1878, siendo éste el resumen de una actuación notable.

Regresa Saturnino a Valladolid (18) cumplidos los 32 años y a efectos de retiro como Sargento 1.º. Pasa los primeros meses del año con sus padres y hermanos. El lugar es el mismo, derribadas

las puertas del Carmen, ahora es calle de Puente Duero, no más de una veintena de casas molineras y corrales a uno y otro lado en lo que será pasados bastantes años, el segundo tramo del paseo Zorrilla. En el padrón de dicho año, 1878, en la casilla correspondiente a oficio, además de militar retirado, escribe: Practicante. Es razonable que hubiese obtenido esta categoría sanitaria, después de haber pasado años en hospitales con incesante actividad.

No sabemos en qué momentos o circunstancias conoció el recién licenciado a la que sería su mujer, Telesfora Fernández, hija del fabricante de loza de la calle Santa Lucía. Quizás en los dos meses de licencia del pasado año. El caso es que en el mes de mayo contraen matrimonio en la Iglesia de San Juan (19). El novio, que como decíamos tiene 32 años, casi dobla en edad a la novia que tiene 17. En el libro parroquial, puede leerse, de profesión, Cirujano Dentista.

El 4 de junio de 1875 se creó oficialmente en España el título de Cirujano Dentista. Los practicantes dispusieron por R.O. de dos años, hasta octubre de 1877 para convalidar el título de nueva creación. Saturnino Mayo, recién llegado a la península en enero de 1877, dispuso de unos meses para conocer la situación, meditar su futuro y aprovechar esta oportunidad de iniciarse en una tarea sanitaria, que en su actividad más elemental, no le resultaría desconocida.

El padrón del barrio de San Juan de 1878 (20), dice que Saturnino y Telesfora viven con los padres de ésta en Santa Lucía. No hemos podido encontrar datos respecto al posible trabajo de Saturnino como Cirujano Dentista. En dicho padrón, declara como oficio: "retirado". La situación familiar debió ser favorable para padres e hijos. Francisco,

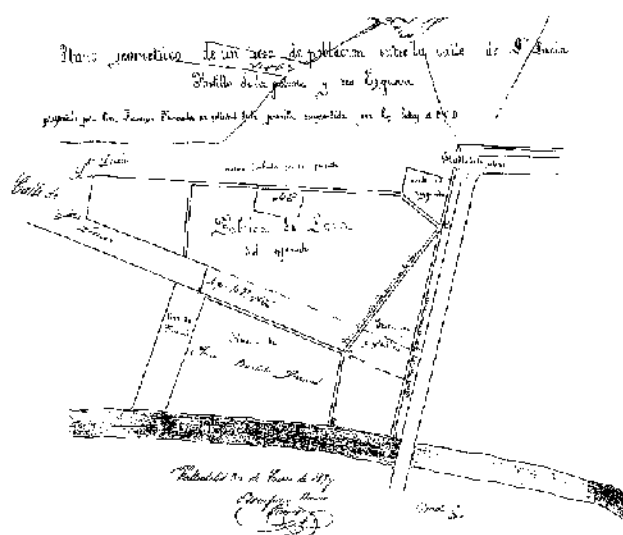
era analfabeto, y encontrará en su yerno la persona de confianza para llevar la administración del alfar, cada vez más productivo y solventar el litigio que desde hace más de siete años tiene pendiente con el ayuntamiento.

Francisco Fernández, quiere construir una fábrica de loza en Santa Lucía, 48. El expediente se encuentra en Secretaría General—Documentos Municipales (21) y trata de la documentación previa a la construcción de la fábrica. Son más de cincuenta folios con plano de la zona y alzados del edificio. Proceso algo farragoso, que simplificado, vale la pena conocerlo. Demuestra la paciencia de Francisco Fernández, llegando a un acuerdo con el ayuntamiento, creemos, según su conveniencia.

El 30 de enero de 1877, Bonifacio Rivero, Maestro de Obras en representación de Francisco Fernández, pide licencia al ayuntamiento "para construir casa de nueva planta a continuación de la que habita y pertenece a Santa Lucía, 48", con destino a fábrica de loza y solicitando parcela correspondiente a la vía pública, acompañando plano (Fig. 1) y alzado del edificio. Fue concedido por acuerdo municipal de la misma fecha que la licencia el 19 de febrero de 1877. El 5 de octubre de 1877, propietario y responsable de la obra, pidieron alineación al no haberse dejado expedito el terreno cedido por el acuerdo citado. Las obras habían comenzado, estaba edificado "hasta la tercera fila de piedras de sillería, pero no se había continuado por no estar señalada la dirección por el costado de las murallas". Al llegar a la altura de la caseta de humos, se le mandó parar mientras no se fijara la alineación hasta el puentecillo del Esgueva. "Evasivas, disculpas y aplazamientos", fueron la respuesta, como dice Bonifacio Rivero, y añade: "mientras el arquitecto municipal y auxiliares se dedicaban a construir la cascada". Se paraliza la obra por no estar terminado el proyecto de alineación de los Vadillos.

Hay un paro de cinco años en los que no tenemos noticia de los solicitantes ni de la alcaldía. En 1882, el solar se ha convertido en un vertedero y hay una denuncia e informe del Alcalde de Barrio, Nicasio Pérez. Se insta al dueño a que ponga una valla o bien termine la obra y se fija un plazo. Incumplido éste, se multa al propietario. Sucediéndose, notificaciones, disposiciones e informes. La alcaldía basándose en el asesoramiento del Arquitecto municipal y la Comisión de obras, dictamina: la obra fue suspendida por voluntad del dueño y no hay pruebas de haberse ordenado el paro de ésta, la licencia ha prescrito y deberá solicitar una nueva. En enero de 1883, Bonifacio Rivera informa y acompaña toda la documentación posible. Siendo contestado por Benedicto, Arquitecto municipal que informa a la Comisión de obras: examinados los documentos del expediente y otros que se conside-

ran inexistentes, se desprende: "ha sido independiente de la voluntad del interesado de suspender la obra" y no debe exigírsele una nueva licencia; en cuanto a la mediación y tasación de la parcela, el proyecto de la alineación de los Vadillos es inminente y es conveniente esperar. A mediados de año, Bonifacio Rivero ha sido sustituido por Eugenio Calvo que firma de nuevo alzado del edificio (Fig. 2) y plano que no se encuentra en el expediente. El ayuntamiento, tras medición y tasación según el proyecto presentado, concluye: el propietario, debe dejar de su propiedad a la vía pública, 112,88 metros cuadrados y tomar de la misma 238,60 metros cuadrados, siendo la diferencia la que deberá abonar al ayuntamiento. Fijando una tasación definitiva en agosto de 1884, de una peseta por metro cuadrado, siendo el importe de 157 pesetas y 93 céntimos. Firmando el acuerdo definitivo por ambas partes después de siete años.



Saturnino, llevará el trabajo del escritorio mientras vivió su suegro. No acostumbraba a tomar decisiones sin el consentimiento de éste. Cartas del anterior expediente o incluso algo tan elemental como los padrones municipales anuales, están escritos de su puño y letra con una buena caligrafía y siempre acompaña a la firma la coletilla: "por orden de mi padre político".

En 1884 (22), Santa Lucía, 48, se ha transformado. En el edificio viven trece familias, más de cincuenta personas. Casi todos los cabezas de familia son jornaleros que seguramente trabajarían en la fábrica como tales. Incluso hay un catalán, Gabriel Ramonich, "fabricante de loza", quizás fuese contratado como maestro alfarero. En este mismo año, nace Eusebio Mayo Fernández que seguirá con la tradición de sus antecesores.

Con estos antecedentes, podemos conocer mejor a estos artesanos que trabajaron en favor de una modesta industria, apreciada por los vallisoletanos.

NOTAS

(1) AGAPITO Y REVILLA, J.: *Las calles de Valladolid*. Valladolid, 1937, p. 454.

(2) VIRGILI BLANQUET, M. A.: *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*. Valladolid, 1979, p. 354.

(3) GONZALEZ, P.: *Cerámica preindustrial en la provincia de Valladolid*. Valladolid, Vol. 2, 1989, pp. 29-33.

(4) Archivo Palacio Episcopal. Parroquia de San Andrés. Matrimonios, Vol. 9, 1853-1861, fol. 21v.

(5) Archivo Real Chancillería. Padrón municipal, 1838, San Andrés.

(6) Arch. Padrón municipal, 1844, San Andrés.

(7) Arch. Padrón municipal, 1848, San Andrés.

(8) Arch. Padrón municipal, 1856, San Andrés.

(9) Arch. Padrón municipal, 1859, San Andrés.

(10) APE. Parroquia San Andrés. Bautizados, 1861.

(11) Arch. Secretaría General, Leg. 657.

(12) Arch. Padrón municipal, 1864, San Juan.

(13) APE. Parroquia de San Ildefonso. Bautizados, Vol. 8, fol. 268.

(14) GARCIA FERNANDEZ, J.: *Crecimiento y estructura urbana de Valladolid*. Valladolid, 1974, p. 114.

(15) Arch. Padrón Municipal, 1862, San Ildefonso, fol. 77.

(16) Arch. Padrón Municipal, 1864, San Ildefonso, fol. 464.

(17) Archivo General Militar, Segovia. Sección 1.ª, División 1.ª, Leg. M-304.

(18) Arch. Padrón Municipal, 1864, San Ildefonso, fol. 464.

(19) APE. Parroquia de San Juan. Matrimonios, Vol. 6, 1869-1892, fol. 195.

(20) Arch. Secretaría General, caja 347, exp. 55.

(21) APE. Parroquia San Juan. Bautizados, 1884, fol. 82.



LA MEJOR RESPUESTA, EL MEJOR DISCURSO, EL MEJOR SUEÑO

Arturo Martín Criado

Maxime Chevalier, estudioso de los cuentos folklóricos del Siglo de Oro, considera que el cuento número 25 del *Portacuentos* de Joan Timoneda es "verosímilmente folklórico en el siglo XVI" (1). El cuento dice así:

Yendo tres de compañía, un capitán, y un recuero, y un rufián, allegaron a una venta que era de una viuda muy truhanera. Preguntáronle si había algo que comer. Dijoles que no había otra cosa, sino un par de perdigones, pero que los cenaría con ella aquel que le declarase tres preguntas: Contentos, preguntóles qué sombra había mejor, y vista y ruido, en esta mundana vida. Respondió el capitán:

– Sombra de tienda de campo, vista de españoles y ruido de atambores.

Respondió el recuero:

– Sombra de mesón, vista de poblado, ruido de acémilas.

Respondió el rufián:

– Sombra de pabellón, vista de gentil mujer, ruido de colchones.

Dijo ella:

– Vos cenaréis conmigo los perdigones (2).

Para considerar folklórico en dicho siglo el cuento de Timoneda, M. Chevalier se apoya en la aparición de narraciones muy parecidas en las obras de dos escritores franceses de esa centuria. Son *Grand parangon des nouvelles nouvelles*, de Nicolas de Troyes, publicada en 1537, y *Pantagruel* de François Rabelais, cuya primera edición es del año 1532 (3). Ahora podemos sostener que este tipo de cuento ha seguido vivo en la tradición oral castellana. La prueba es esta versión que recogí hace unos años en el pueblo de Fuentelcésped, en la Ribera burgalesa:

Brindis del capitán, del labrador y del cura

Esto era un capitán, un labrador y un cura que se apostaron media docena de pichones a ver quién decía el mejor brindis. Dijo el capitán:

*– Para sombra mi bandera,
para mi gran placer
ver mis tropas vencer*

*y alojada en buenos pabellones
para mí son los pichones.*

Dijo el labrador:

*– Para sombra una noguera,
para mi gran placer
ver mis trigos crecer
y deshechos los terrones
para mí son los pichones.*

Dijo el cura:

*– Para sombra una bodega,
para mi gran placer
verme entre los muslos de una mujer
con las manos en las tetas
y la polla metida hasta los cojones,
para mí son los pichones (4).*

Como puede observarse, la obscenidad con que se manifiesta el cura castellano está más cerca de la procacidad de Panurgo que de la expresión contenida del rufián de Timoneda.

Si bien el título del cuento es el de *brindis*, no aparecen en él las características propias de éste (5). Tampoco el cuento de Timoneda es un acertijo, aunque M. Chevalier lo haya titulado *El acertijo de la ventera* (6). Según María Moliner, *acertijo* y *adivinanza* son términos sinónimos o casi sinónimos; el primero se define como *Frase, versos, dibujo etcétera, en que se describe indirectamente algo cuya adivinación se propone como pasatiempo* (7). Y la misma definición, con algunos cambios formales, se da del segundo. Lo que propone la ventera a los tres caminantes no es un acertijo o adivinanza, sino tres preguntas para las que busca las respuestas más ingeniosas y acordes con su pensamiento, como se comprueba en el desenlace. Lo esencial es que, para ganarse cierta comida, y, quizá algo más, tres personajes (capitán, recuero y rufián en el cuento del siglo XVI; capitán, labrador y cura en el cuento burgalés actual) compiten no en una prueba de fuerza o habilidad física, sino en una prueba de ingenio verbal. Compárese con este otro recogido en Peñafiel:

Era una vez una cuadrilla de gallegos, de segadores, cuando venían a tierra de Castilla a segar. Eran dos segadores y rapaciño, que era el mochil, el que llevaba las comidas y las meriendas. Y se apuestan a ver quién se ganaba la cena de los tres



a mejor dilema de lobo lobato. Y le dicen al rapaciño primero que diga él, y dice el rapaciño que él no sabe nada, que lo diga el primer mayoral, y dice el primer mayoral:

– Ese lobo lobato que está colgado en el maragato (sic) (8), ha comido más veces carne cruda que no asada.

Y dice el mayoral:

– ¡Bien, coño, ha estao bien!

Ahora el segundo mayoral dice:

– Ese lobo lobato que está colgao en el maragato, ha dormido más veces al sereno que debajo de sotrechado (sic).

– ¡Coño, ha estao bien! – dice. Ahora el rapaciño.

Dice: – Yo no sabo nada.

– Pues tienes que decir lo que sea.

Y dice el rapaciño:

– Ese lobo lobato que está colgao en el maragato, no tuvo peor día que el día que le mataron.

– ¡Coñol, pues ha estao la mejor de todas; pues se ha ganao la cena de todos (9).

Aurelio M. Espinosa, hijo, recogió en Castilla dos versiones de este cuento. En la primera, palentina, son tres estudiantes los que han cazado el lobo y se disputan la recompensa soltando un "discurso" ante el juez (10). En la segunda, vallisoletana como la mía, son tres cazadores y, para decidir quién gana, hacen un "brindis" ante el rey (11). Este cuento no es muy frecuente; aparte de estas

dos, el mismo autor cita otras recogidas en Salamanca por Luis Cortés y varias en Portugal. En la recientemente publicada colección *Cuentos populares extremeños y andaluces*, aparece otra versión en la que son cuatro los estudiantes, y "el que mejor ditáme (sic) le tire al lobo, se yeva las dos pesetas" (12).

El hispanista norteamericano los clasifica dentro del apartado *Cuentos novelescos*, subapartado *El muchacho listo*, relacionándolos con los de "las tres preguntas" (13), con los que, en efecto, comparten algunos rasgos, pero no son fundamentales. Más cerca están de "el mejor sueño", cuento en el que tres estudiantes compiten por la comida narrando sus sueños y con desenlace picaresco (14). Tenemos, pues, tres subtipos que podemos resumir así:

1.– La mejor respuesta

- Tres personajes de distinto oficio (capitán, recuero, rufián / capitán, labrador, cura).
- Compiten por comida (perdigones / pichones).
- Prueba: responder a tres preguntas.
- Gana el más pícaro.

2.– El mejor discurso

- Tres personajes del mismo oficio (cazadores, estudiantes, segadores).
- Compiten por una recompensa (o comida).
- Prueba: decir el mejor discurso/brindis/dilema...
- Gana el más ingenioso (a veces es el "bobo").

3.– El mejor sueño

- Tres estudiantes.
- Compiten por la comida.
- Prueba: narrar el mejor sueño.
- Gana el más astuto.

Los tres podrían formar una sola clase que se expresa en este esquema:

Para terminar recordaremos que esta estructura parece ser la misma de los conocidos chistes que comienzan "había un inglés, un francés y un español...", si bien la nacionalidad de los personajes puede cambiar. En ellos se compite por dejar en buen lugar la honra nacional, que los extranjeros se toman muy en serio, mientras que el español sólo pretende ser el más "listo", ingenioso o escéptico.

NOTAS

(1) CHEVALLER, M.: *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 270

(2) TIMONEDA, Joan: *Buen aviso y portacuentos. El sobremesa y alivio de caminantes*, ed. de P. Cuartero y M. Chevalier, Madrid, Espasa Calpe, Clásicos Castellanos, 1990, pp. 151-152.

(3) *Ibidem*, p. 151. El texto que aparece en el capítulo XXVII de *Panlagrauel* dice así:

Lors dist Panlagrauel:

Allons, enfans c'est trop musé icy a la viande, car a grand poien voit-on advenir que grans banquetiers facent beaulx faictz d'armes. In n'est umbre que d'estandartz, in n'est fumée que de chevaux et clycquetys que de harneys.

A ce comencza Epistémon sourire et dist:

Il n'est umbre que de cuisine, fumée que de pastéz et clycquetys que de tasses".

A quoy respondit Panurge:

Il n'est umbre que de courtines, fumée que de tetins et clycquetys que de cuillons.*

[*L'édition de Juste 1533 donne ici: fumée que de con. (Nota del editor)]

RABELAIS, F.: *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1985, p. 282.

(4) Narrado por Pablo García, de 73 años, en Fuentelcéspe (Burgos), el 28 de Julio de 1987.

(5) Véase MARTÍN CRIADO, Arturo: "Poesía popular: el brindis", *Revista de Folklore*, n.º 103, 1989, pp. 12-18.

(6) CHEVALIER, M.: *Op. cit.*, p. 270.

(7) *Diccionario de Uso del Español*, I. Madrid, Gredos, 1961.

(8) Por garabato, "gancho".

(9) Lo contó Emiliano Cano, de 42 años, en 1987.

(10) ESPINOSA, A. M. hijo: *Cuentos populares de Castilla y León*, II, Madrid, CSIC, 1988, cuento n.º 252, p. 87.

(11) *Ibidem*, n.º 253, p. 88.

(12) *Cuentos populares extremeños y andaluces*, introducción y coordinación de J. Rodríguez Pastor, Diputación de Badajoz y Diputación de Huelva, 1990, p. 323.

(13) ESPINOSA, A. M. hijo: *Op. cit.*, pp. 76-80.

(14) *Ibidem*, pp. 246-250.



EL GALLO: EL OTRO PROTAGONISTA DE LAS "FIESTAS DE QUINTOS"

M.^a Soledad Temprano Peñín

1.- SIMBOLOGIA Y REPRESENTATIVIDAD DEL AVE

Cuando como desde hace siglos, los quintos de los pueblos castellanos celebran sus "fiestas" con un rito sacrificial en el cual el protagonista es un animal, optan en todos los lugares por un ave que viene acompañando al hombre desde la Prehistoria: el gallo.

El por qué esto es así no es fácil de discernir, pero sin duda tiene su explicación en todo el valor simbólico múltiple que el gallo ha adquirido a lo largo de su convivencia con nosotros.

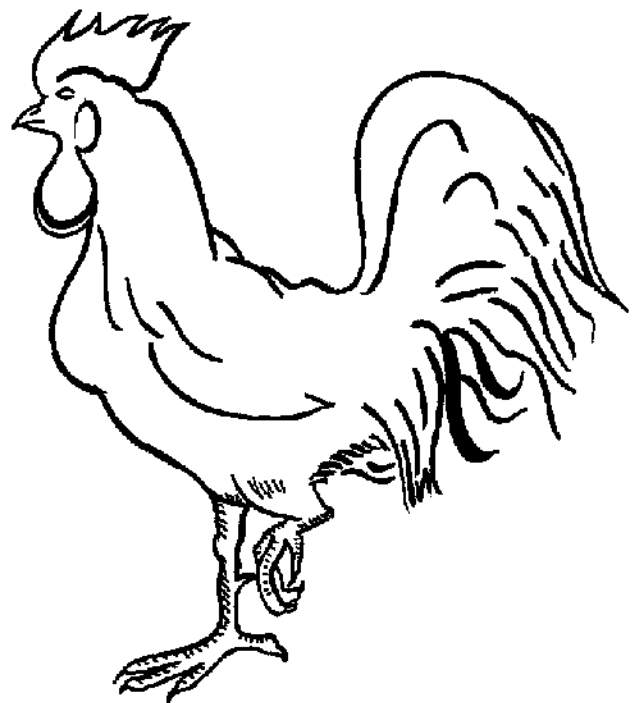
Es sencillo asimilar al animal las características de orgullo, valor y virilidad; su mismo porte y su comportamiento en el corral son buenas muestras de ello: el pecho henchido, la cresta erguida y altiva, los agresivos espolones, el hecho de que no pueda haber dos gallos en un corral,...

Pero, aparte de todas estas evidentes connotaciones el gallo se ha visto investido de valores que los hombres le hemos asociado.

El gallo era, en muchos de los pueblos primitivos, especialmente los de la zona de influencia irania y mesopotámica, un animal apotrópeo (1), por su calidad de heraldo de la mañana, que ahuyenta los peligros de la noche, y estos mismos valores los hallamos en la Antigua Grecia, Roma,... En Armenia se consideraba que el canto del ave alejaba los demonios de la enfermedad. Los griegos consagraron el gallo a Zeus, dios supremo de su panteón, al Sol y a la Luna; los romanos lo hicieron con Júpiter y el gallo blanco, con Apolo y con el dios de la medicina, Asclepio. Ambos pueblos no olvidaron, sin embargo el carácter negativo del ave, manifestado en su lujuria y así, los sueños en los que aparecían pollos o gallos, además de buen agüero eran anuncio de lujuria y perdición (2).

Es en la simbología cristiana en donde el gallo alcanza un más alto valor. En el cristianismo el gallo es, como anunciador del día, símbolo de la resurrección, de la luz y de la vuelta de Cristo en el Juicio Final. Citado en los Evangelios en el episodio de la negación de San Pedro (3) es el tema del himno de Laudes del Domingo.

En el año 820 Ramperto, obispo de Brescia (Italia), en el séptimo año de su episcopado man-



dó colocar en lo alto de un campanario la figura de un gallo. No se sabe si fue o no el primero que se colocó, pero en los siglos venideros se verían muchas veletas similares en los campanarios europeos, como reflejo de la vigilancia constante e incansable, evidencia de fidelidad y buena fe. Era decorativo y bonito y además también en el mundo cristiano se mantiene la creencia de que su canto ahuyentaba a los malos espíritus y a las calamidades. Aún hoy se mantienen algunas de ellas, destacando en nuestra comunidad la que corona la "Torre del Gallo" de la Catedral Vieja de Salamanca, la Torre del Clavero de la misma ciudad, el Palacio Episcopal de Astorga, San Isidoro de León... Más prosaico se muestra Covarrubias (1611) (4) que afirma que "Del animal dicen que siempre se pone pico al viento, con que guarda la compostura de las plumas de su cola y por esto dicen algunos ponerle en la veleta del campanario".

En todo lo expuesto anteriormente no hay sin embargo nada que explícitamente nos enlace al ave, al gallo, con el valor que pueda adquirir en las "Fiestas de gallos". Debemos de buscar más

pues en los valores que el animal tiene en su naturaleza: orgullo, virilidad, agresividad, representación del poder del macho —patriarcado—, para comprender algo de lo que se desea expresar en estos actos populares.

El ave, indefensa colgada de la sogá, atada por las patas y sujetos sus afilados espolones, sufre su ejecución, con la que el mozo (“quinto”), lava sus pecados, representados en la lujuria y en la agresividad, pero al tiempo muestra su separación del poder del padre. También la sangre del animal sacrificado tiene un poder propio, al transmitir al participante el signo de la fecundidad de la que el gallo es portador.

Es quizás en todo esto en donde se halla el poder intrínseco de un ritual que hoy probablemente ha perdido buena parte de esos valores pero que se sigue manteniendo, a pesar de todo.

2.- CORRER LOS GALLOS EN VILLAMOR DE LOS ESCUDEROS (ZAMORA)

Hoy es San Antón, 17 de Enero, casi media tarde en Villamor de los Escuderos, una población zamorana de 638 habitantes (Censo 1992) a 40 km. de la capital en la comarca de Fuentesauco.

Pasan unos mozos montados en caballos engalanados; la gente se congrega. Va a celebrarse la tradicional y popular “carrera de gallos”. Cada año los jóvenes de la localidad que se han de incorporar a filas, los “quintos” celebran este ritual por San Antón.

Cada quinto aporta un gallo y su montura, siempre un caballo. El ave es colgado por las patas de una sogá que pende a lo ancho de la calle, entre dos postes. El mozo, en cuya indumentaria siempre destaca alguna prenda que nos recuerda al vestuario de Carnaval, sombrero, botas,..., se sitúa ante el gallo y “dice” su “relación”.

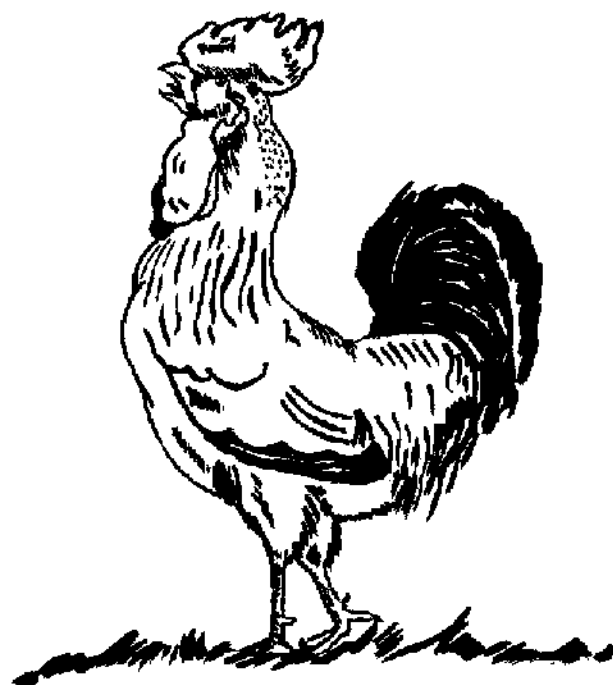
La “relación” es según el Diccionario de la Real Academia Española “...un trozo largo que dice un personaje, ya para contar una cosa, ya con cualquier otro fin”. En este caso la voz relación se puede asociar a un poema, ya que se trata de una composición de extensión variable, que va compuesta en diversas formas. En dicho poema, compuesto para la ocasión (5) y para cada participante de forma personal se cuentan la vida y circunstancias de cada quinto, en tono generalmente jocoso, y en las estrofas finales se “condena” al gallo que limpia con su muerte los “pecados” o travesuras del mozo. Como ejemplo de estas “relaciones” se adjuntan dos ejemplos, separados 30 años en el tiempo, de dos vecinos de Villamor de los Escuderos, en los que puede apreciarse la diferente manera de tratar los temas, producto de

la natural evolución de las formas de vida y de las costumbres.

Tras “decir” su “relación” el mozo, a lomos de su caballo pasa al galope bajo el gallo colgado, intentando arrancarle la cabeza con su mano desnuda. Si no lo consigue en varios intentos, los otros quintos pueden competir con él por hacerlo.

Todo esto tiene lugar entre la expectación de la mayoría del pueblo y también de gentes de los alrededores, pues se trata de una fiesta muy importante, casi tanto como la Fiesta mayor, San Roque.

El día continúa con un animado baile y con una cena en la que los quintos consumen los gallos anteriormente sacrificados.



Hasta hace unos años esta podía ser la descripción de esta fiesta en Villamor de los Escuderos, pero en estos últimos tiempos las circunstancias han cambiado. Primeramente hay un número muy inferior de mozos, de quintos, por lo que el papel de las mozas, llamadas “quintas” es cada vez más activo (6), ayudando y participando en el acto y, por otro lado, la presión, bien de tipo social o institucional, representada la primera en la oposición al acto de grupos ecologistas o conservacionistas y en las órdenes dictadas desde el Gobierno Civil de la provincia prohibiendo el maltrato de animales la segunda, ha propiciado el cambio y la evolución.

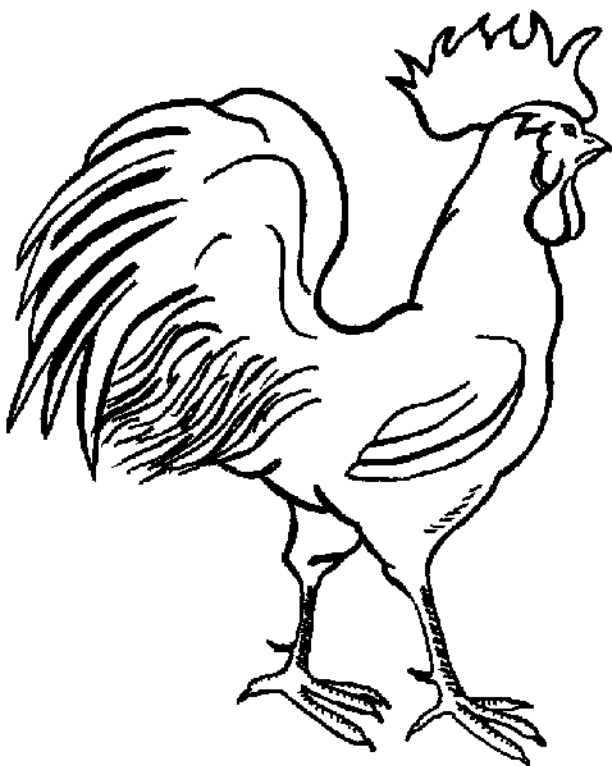
Ya en los dos últimos años (1993 y 1994) los gallos no han sido sacrificados en público, sino

colocados vivos en una cesta engalanada con cintas en un caso (7) o colgados ya muertos en el otro (8).

RELACION (Villamor de los Escuderos, 1960)

*Perdonad y disculpad,
si embargados de emoción,
de mis labios la oración
bella no acierta a brotar.
Sabéis que no soy juglar,
ni entiendo de trovador,
pues quisiera con amor,
mi inexperiencia suplir,
y al expresar mi sentir
saludarte Villamor.
Sin distingos preferentes,
son mis caricias filiales,
para mí todos iguales.
No sólo los que están presentes,
porque también los ausentes
son dignos de estimación.
Por eso en esta ocasión,
lejos de nuestros rencores,
van mis saludos mejores,
que brotan del corazón.*

*Fuera absurdo al pretender,
olvidar en este día,
algo que a la vera mía
brilla cual amanecer.*



*Yo quisiera poseer
la labia de un elegido
para ensalzar atrevido,
el bello cuadro que ofrece,
la mujer que aquí aparece,
dando al gallo colorido.*

*Sólo un diestro del pincel
y un maestro de la pluma,
grabaría entre la bruma,
su estampa ajustada y fiel.
Yo, aunque reparando en él
no podré hacer endireño,
pues sería raro empeño,
ensalzarte con ventura.
Mujer entre tu hermosura,
siempre me sentí pequeño.*

*Honra tu bella presencia,
de los quintos la función.
Para mí por tal razón,
hoy tienes la preferencia.
Aunque poco es en conciencia,
el favor que yo te expreso,
no olvides que mi embeleso,
se rinde ante tu candor,
y cual cauto admirador,
te ofrezco en la frente un beso.*

*...sumisión,
de obediencia y de respeto,
mi noble charla interpreto,
con grande veneración.
Me descubro con unción,
para rendir pleitesta,
a un pueblo con armonía,
le doy el simbólico adiós.
Y escucha del quinto en pos,
su saludo en este día.*

*Más cierto que saludar,
yo diría despedir.
El instante de partir,
no creo tarde en llegar.
Y no quisiera marchar,
sin darle a esta tierra mía,
el adiós que merecía.
Prueba sencilla de amor,
de quien tuvo su calor,
y en este suelo crecía.*

*Estamos en el sesenta,
y según habladurías,
o algún tío revienta,
o suceden averías.*

*Oyes hablar y da miedo,
lees revistas y te aterra.
Que haya hombres en el cielo,
más lejos que fue la perra.*

(Incompleta)

*A todos los asistentes
yo me vengo a presentar;
¡buenas tardes para ustedes!
mi copla voy a contar.*

*Con este potro alazán
me he puesto a correr el gallo;
aunque nació pa aricar,
sustituye a un buen caballo.*

*Aunque vivo en otro entorno,
soy natural de esta tierra.
Mi nombre es "José Antonio"
desciendo de los Fonseca.*

*Antes de que yo naciera
mi padre quería una niña
hubo algo que me viera,
y preparó una gran riña.*

*Aún no se dio por vencido,
siendo cinco en la familia.
No dio todo por perdido,
y al final trajo una niña.*

*En este pueblo estudió
este pobre desgraciado,
que con los huesos llegó
hasta Muga de Sayago.*

*Mi vida de bachiller,
transcurrió de mala gana.
Bien me pudieron "joder",
esos curas con solana.*

*Y por aquellas canteras
lo único que estudiaba,
eran buenas delanteras
de mozas que culeaban*

*Así, los libro colgué.
Y, para seguir la racha,
el siguiente empleo fue
el currar la remolacha.*

*Mi padre ya descubrió
el trabajo equitativo:
el iba de jugador,
y para mí el regadío.*

*Suele dedicarse al trato;
le gusta mucho el negocio
lo mismo regatea un trato,
que tramita algún divorcio.*

*Mi hermano Julio, al venir,
pa currar decía "nones";
él tenía que seguir
las putas oposiciones.*

*Así, con la vaquería,
me la tenía montada;*

*todas vacas que quería
el José las ordeñaba.*

*Por eso un verano fui
a ver a las leridanas;
y lo único que vi,
fueron peras y manzanas.*

*Al final de la semana
me iba de discotecas
por descansar la currada
en busca de buenas tetas.*

*Y en Salamanca yo estuve
en un bar de camarero;
y mis juergas yo me anduve
con el chico del Bolero.*

*El destino me ha llevado
hasta un nuevo agujero:
al final he terminado
metido de panadero.*



*Llevo pan a discreción,
aunque nieve, hiele o llueva,
en el coche de ocasión
por las calles de Aldeanueva.*

*De las quintas de este año
algo tengo que apuntar:
que se juntan en rebaño
hasta para ir a mear.*

*Y, con tantos pintarrajos
como se ponen las nenas
servirían de espantapájaros
en los muelos de las eras.*

*Como vacas sin pastor
se colocan las traviesas*

y se ponen a gritar
cuando ven a Julio Iglesias.

Pensando en echarme novia
me empecé a recorrer
todos los pueblos de esta zona,
a ver qué podía coger.

El Cubo fui a visitar
buscando alguna cordera;
y, la que llegué a encontrar,
la abandoné en una era.

Y al Maderal ya no vuelvo
para ver a esas mancebas,
porque, ahora que me acuerdo,
no les gusta la madera.

En cambio, las saucanas
tienen otro parecer:
se atontan como las cabras
cuando aparece el Bosé.

Y, por tanto deambular
por los pueblos del cartel,
al final me fue a arrimar
a la moza de Ismael.



Por eso, un día pensé
en aumentar mis dominios
y hacer con ella un chalé
pa abajo, en los Abisinios.

Ya ti, gallito traidor
yo te voy a ajusticiar,
pues, con todo tu candor
antes que el despertador
me venías a llamar.

El lunes de madrugada,
cuando había trasnochado,
ya lanzabas tu tonada
cuando apenas clareaba,
y quedaba fastidiado.

Un gran galanteador,
dueño del corral entero,

de las gallinas señor,
luego vendrá lo peor:
engrosar un buen puchero.

Los quintos, con nuestras jacas,
no lo pasaremos mal:
mejor aún que las vacas
rodeadas con alpacas
y de un toro semental.

Ya, con ésta me despido
y le digo con razón
al que se sienta ofendido:
yo estoy arrepentido
pero esto es tradición.

Y, por la atención prestada
salud para todos pido
para vivir la llegada
de otra quinta preparada.
Con esta ya me despido.

NOTAS:

(1) Apotropeo: del griego Apotropaïos. Epíteto que daban los griegos a las divinidades que invocaban cuando tenían recelos de algún accidente funesto o una desgracia.

(2) Así lo señala Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611), donde hace referencia al sueño de Livia, madre de Tiberio, a quien un pollo pronosticó hijo y venturoso, pero en cuanto gallo le anunció injurioso y perdido.

(3) "...antes que el gallo cante, me habrás negado tres veces". Se afirma en los Evangelios.

(4) COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana*, 1611.

(5) Se debe señalar que las "relaciones" son compuestas en esta zona siempre por la misma persona, que tiene experiencia como rimador y que lleva años realizando las de Villamor de los Escuderos y Guarrate. La de 1960 se ve que es una composición antigua en décimas a la que se han añadido unas cuartetas con temas de actualidad.

(6) A este respecto podemos decir que las "quintas" o mozas de la edad de los quintos acompañan a los mozos en la celebración, pero en los últimos años su papel se ha vuelto más activo, por el escaso número de mozos. Como ejemplo de lo expuesto tenemos recogido el caso del pueblo salmantino de Anaya de Alba, en el que en el año de 1994, dos mozas "quintas" de la localidad corrieron los gallos al no existir quintos para hacerlo, manteniendo así la tradición.

(7) Noticias aparecidas en *El Norte de Castilla* (18-1-93) y *La Opinión* (22-1-93).

(8) Noticias aparecidas en *El Norte de Castilla* (17-1-94) y *La Opinión* (16-1-94) y (17-1-94).



LA DANZA PRIMA COMO PATRIMONIO ETNOGRAFICO

Marta M.^a Villa Basalo

Este artículo forma parte de un amplio trabajo sobre el romance asturiano *¡Ay, un galán de esta villa!*, romance que ha sido estudiado por varios autores, los cuales han aportado, de este modo, una cantidad considerable de bibliografía.

Quizás sea, de los romances asturianos, el que más ocupa a los estudiosos debido a su amplia difusión por el territorio astur, que ha hecho que algunos lo consideren un "canto nacional" en Asturias; afirmación rebatida por aquellos que objetan el desconocimiento de este romance en algunas zonas del Principado. Pero, cualquiera que sea la opinión, lo cierto es que se trata de un romance muy difundido y con abundantes variantes —todas ellas de cierta antigüedad— que le dan prestigio, valor y abolengo haciéndole así digno de ser objeto de estudio de prestigiosos autores, a los que me atengo para un mayor conocimiento del mismo, que fue el contenido que ocupó el trabajo en el que se inscribe este artículo.

Sin embargo, la danza en sí misma no ha sido nunca tratada sino en relación con el romance, a pesar de su indudable interés, por lo que creo sumamente interesante recoger los testimonios que conocemos desde el siglo XVIII y, a partir de ellos, intentar seguir su evolución formal y dar explicación a su origen y a cada uno de sus elementos.

Con ello deseo situar la "danza prima" en el contexto de la cultura oral y tradiciones españolas y, por lo tanto, dentro de nuestro patrimonio etnográfico.

LA DANZA PRIMA

El romance *¡Ay!, una galán de esta villa* disfruta de una larga tradición en la historia del folclore asturiano. El primero en hablarnos de su existencia es Jovellanos en su Carta VIII a Ponz; carta que versa sobre fiestas asturianas y en la que el ilustrado astur trata de indagar sobre su origen (1).

Al estudiar este romance se nos describe otro "elemento" que siempre, o la mayoría de las veces, le va unido; se trata de la famosa y muy difundida *danza prima*. De ella es forzoso hablar en cualquier trabajo que atienda al romance que nos ocupa, pues ambas van tan unidas que una parece depender de la otra. Aunque convendría advertir que este romance es sólo uno de los que se cantan en esta danza; no es el único pero sí el favorito.

Me parece oportuno tratar primeramente las *cuestiones y problemas* que plantea la "danza prima" y, posteriormente, incorporar el estudio del romance, pues así resultaría un tratamiento más exhaustivo y completo de éste.

Se considera esta danza como una de las más antiguas y arraigadas en el folclore astur y de ahí el interés que despierta en muchos estudiosos: Cane-lla, Llano Roza de Ampudia, Benito Pérez Valdés, Torner, Aramburu, Emilio Peña, etc.

El primer problema que plantea es el de su *origen*, sobre el que hay diferentes teorías.

Para unos es una copia fiel de la danza pírrica de los griegos, que concedían a la danza un lugar privilegiado entre las artes. Esta danza pírrica se caracterizaba por una gran rapidez y por ser guerrera e inspirar fieras pasiones; lo que hace que tal origen sea improbable pues la "danza prima" es lentísima y tales pasiones son inexistentes.

La opinión más común sigue a Menéndez Pelayo, que ve en esta danza un parecido con la que refiere Homero al describir la que talló Vulcano en el escudo de Aquiles. Apoya su creencia en los movimientos de la danza, que considera vestigio de costumbres antiguas. El citado texto homérico reza:

*Una danza después allí Vulcano
talló artificiosa, y semejante
a la que en otro tiempo en la ancha Creta
Dédalo imaginó para la rubia
Ariadne. Y allí danzar se veían,
unos y otros asidos de las manos,
tiernas doncellas y ágiles mancebos...
en tirantes de plata suspendidos
cortos estoques de oro. Y unas veces
a la redonda en anchuroso cerco
danzaban todos con ligera planta
en fácil giro y en acordes pasos
así imitando la voluble rueda
que el alfarero con la mano agita
para que ruede en torno; y otras veces
en parejas bailaban divididos.
Y mucha gente la graciosa danza
mirando estaba, alegre y divertida (...)*

J. M. Pidal dice que "danza prima" es voz puramente latina, que expresa ya la remota fecha de origen, pero la raíz latina de esta palabra no se encuentra y no es aceptable suponer que este nombre proceda de "prima" (primera), a no ser que se

tratara de un nombre culto dado a la danza más importante del folklore asturiano, lo cual no parece probable cuando hay zonas en donde no recibe tal nombre.

Otros opinan que procede de la "chorea" a que se refiere San Isidoro en las *Etimologías* y, para apoyar tal teoría, se basan en la descripción dada por Jovellanos, que la describe como dos ruedas: una de hombres y otra de mujeres, girando en rededor con un movimiento lento y al compás del canto.

Estas son una especie de "choreas" parecidas a las danzas de antiguos pueblos —lo que prueba la antigüedad del romance—, así como también lo prueba el hecho de que los romances entonados por el coro de los hombres fueran alternados con deprecaciones a la Virgen, que nos hacen relacionarlo con antiguas danzas en las que se entonaban así mismo alabanzas a héroes alternadas con cantos a los dioses.

También hay quien la supone parodia de parte del ceremonial de los reyes visigodos, otros se inclinan a creer que es vestigio de rito y costumbres célticas, como Aramburu y Zuloaga, apoyándose —como J. M. Pidal— en la etimología del nombre. Para Aramburu "danza prima" procede de la voz celta "dancz", que significa movimiento acompasado del cuerpo.

Costa atribuye igual procedencia al calificativo "prima", donde encuentra oculta la raíz "pra" —herir o matar— o "bhr", de las que ha derivado el sánscrito "pramatha" —carnicería—; encontrando así en "danza prima" el significado "danza guerrera". Para ello se fundamenta en el hecho de que antiguamente los mozos asturianos celebraban esta danza llevando garrotes, palos o bastones gruesos y nudosos que usaban de ordinario y al danzar llevaban erguidos en la dirección del cuerpo saliendo del hombro y que eran utilizados al final de las romerías, cuando enardecidos por las canciones de pique o conjunto de indirectas entonadas por las mujeres y con gritos de desafío o vivas, también llamados "ijujús", como ¡Viva Piloña!, ¡Viva Siero!, ¡Muera Pravia!, que iban dirigidos al otro bando, comenzaba una verdadera batalla cuyo resultado eran numerosos heridos.

En medio de fuertes "ijujús" se descomponía la danza hacia el lado más flojo dando tremendas palizas sólo con palos (2).

Otros consideran que la danza tiene un origen esencialmente religioso; ejemplo de ello es Torner, quien cree que esta danza, como la mayoría de las asturianas, tiene un origen litúrgico cristiano y se efectuaba —como se continua aún haciendo— en festividades religiosas. Para ello se apoya en la

conservación del constante estribillo que es el entonado por los danzantes y en el que se invoca a la Virgen del Carmen. Considera que en un principio el romance fue religioso y posteriormente fue suplantado por el actual, no conservándose de aquel antiguo romance nada más que el estribillo, la imprecación mariana.

Además se atiene al hecho de que su melodía tiene el mismo carácter que la del Rosario que se canta en Llanes durante las procesiones de la Asunción y de la Resurrección y así la denominación de "prima" se debe al momento de su ejecución o puede ser debida a la hora canónica en que se canta —después de laudes, a primera hora de la mañana—; es decir, se llevaría a cabo alrededor de la ermita después de los oficios sagrados celebrados a primeras horas de la mañana. Pero esto parece poco probable, pues los testimonios existentes concuerdan en que la danza nunca se ejecutaba por la mañana, sino por la tarde o al final de la fiesta.

Cabría también la posibilidad de que fuera una danza medieval de salón que pasó a ser pública y se efectuaba al cierre de fiestas importantes.

Otro de los problemas que la "danza prima" presenta es el de la *forma* en que antiguamente se realizaba y los pasos que se sucedieron hasta llegar a la forma actual de un único corro.

Jovellanos nos la describe como dividida en dos coros, uno de hombres y otro de mujeres, cada cual con unos cantos y movimientos diferentes. El coro de los hombres danza al son de un romance octosilábico, cuyo tema era de guapos y valentones, que era entonado por uno de sus componentes, preferentemente aquel que tuviese voz buena y potente y gozase de buena memoria. El resto del coro respondía cada cuarteto con dos versos, que eran deprecaciones a la Virgen o a algún santo.

Por su parte el coro de las mujeres entona un canto que consta de un cuarteto o copla de ocho sílabas, que alterna con un largo estribillo que se repite en determinadas pausas: "Hay un galán de esta villa..." El tema del canto de las mujeres es el amor y el tema del estribillo (nuestro romance) lo describe como una retahíla alusiva a los amores y galanteos, o placeres y ocupaciones de la vida rústica, cuyos tonos son tiernos y patéticos. El canto es entonado por tres o cuatro mozas de buena voz, además de buena figura, y el resto del coro repite el estribillo a la mitad de la copla.

Estos son los datos que nos aporta Jovellanos y en los que percibimos errores, pues lo que es romance él lo entiende como estribillo y también se equivoca en la transcripción del primer verso del romance:

Hay un galán de esta villa... (Jovellanos)

¡Ay! un galán de esta villa... (correcto)

También es un error considerar que el romance trata "placeres y ocupaciones de la vida rústica", pues el tema es el amor en todas las versiones existentes.

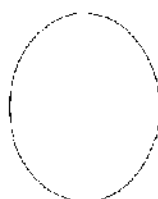
Todo ello demuestra lo que Jovellanos constata en su obra, que no entendió el romance, pero sí la danza al explicarla, pues también nos la describe en forma de círculo doble, siendo el interior de mujeres y el exterior de hombres y cada bando con sus respectivos guías que iniciaban las palabras del canto.

D. Benito Pérez Valdés en el *Romancero de Riego* cuenta cómo en Candás presencié, en 1819, una danza de unos quinientos mozos con otra dentro de mozas; y Fermín Canella afirma que había danzas de hombres solos, dentro otras de mujeres y más adentro todavía, una de niños, lo que también afirma Aurelio Llano Roza (3).

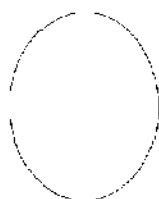
Vemos así, mediante testimonios, cómo la danza fue evolucionando siendo en un principio dos coros separados y posteriormente estos distintos coros se unirían en una rueda formada por dos o tres circunferencias.

Esquemáticamente sería del siguiente modo:

En principio: Ruedas separadas por sexos.

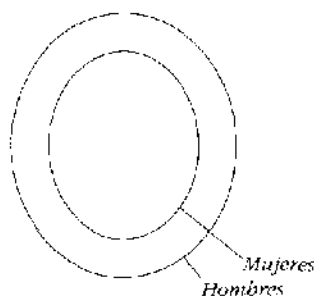


Hombres



Mujeres

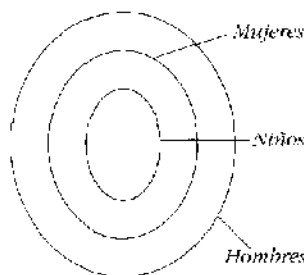
Posteriormente:



Mujeres

Hombres

Mixta



Mujeres

Niños

Hombres

Mixta

Esta existencia de dos ruedas en la ejecución de la "danza prima" también está documentada por

Juan Menéndez Pidal, que afirma la existencia de los dos coros, uno de hombres y otro de mujeres, formando una especie de "danza hebrea", en la que entonaban unos un verso y replicaban otros con el siguiente (4).

Sin embargo, el paso del tiempo llevó consigo la evolución de la danza y también el considerarla como una actividad bárbara, así aparece en el prólogo del *Romancero de Riego*, de 1849; las dos danzas se reducen a una, lo que supuso la pérdida de elementos de una danza para aceptar elementos de la otra. Así quedó establecido como estribillo la deprecación de los hombres (¡Válgame el señor san Pedro!, ¡Nuestra Señora me valga!, ¡Viva la Virgen del Carmen!), y como canto central el que era entonado por las mujeres. Este canto lo constituían diferentes romances, de entre los cuales el más conocido y el que más arraigo tuvo fue "¡Ay, un galán de esta villa!".

Hoy las mejores danzas de las que toman parte hombres y mujeres unidos se bailan en Llanes para la fiesta de la Magdalena, S. Roque y Santa Marina; en Pola de Siero el día del Carmen; en Mieres el día de S. Juan y en Cudillero el día de S. Pedro, acompañados de romances entre los cuales figura el que estamos estudiando.

La forma actual más común de la danza prima es la forma circular en la que las personas se colocan convenientemente trabadas por el dedo meñique, la mano o el brazo y giran con lentitud. El movimiento consiste en pasos de avance y retroceso del pie derecho, mientras que el izquierdo se mueve en sentido horizontal hacia la derecha; además del movimiento de brazos que acentúa el compás del canto.

Unos pocos llevan el hilo musical de la danza y el resto repite una frase o realiza una invocación religiosa.

Esta forma circular, ya sea doble o único el corro, es para Aramburu una representación del círculo consagrado de los celtas. Cuando la danza se organiza en doble círculo o cuando rodea una hoguera situada en el centro, es cuando con más intensidad sugiere el recuerdo de los menhires, llamados "cromlechs" (templos, lugares de reunión y cerros funerarios). Así la danza prima resulta un "cromlech" viviente y, tanto por esto como por los sitios y ocasiones en que se realizan, por lo grave y lo lento de su marcha, por la índole del canto, invocaciones, etc., parece tener un origen religioso. Pero este origen sería doble si nos atenemos al hecho persistente de que los hombres lleven palos, que reemplazarían las antiguas lanzas; origen guerrero, por tanto, que también estaría respaldado por el rudo "ijujú" que da lugar a

batallar al finalizar la romería y que serían la causa de la prohibición de esta danza por parte del orden público, como aparece en Jovellanos (5).

A pesar de ello es esta danza una especie de hermanamiento entre los danzantes que la llevan a cabo en determinadas noches, bien en un rito pagano o celebración religiosa que se acompaña con el canto de distintos romances. Pero así como el romance, la danza varía, y tenemos danzas primas abiertas y cerradas (las danzas de S. Roque, de la Guía, de S. Juanón, la de Cabranes, la de Caso, son abiertas; las de Mieres, Avilés, Cadavedo, Teverga, etc., son cerradas), melódicas o monorritmicas, de forma circular o paralela, etc. Además hay que añadir que esta danza con ser la más arraigada de las de Asturias, no es exclusiva de esta región, sino que se encuentra en otros lugares de la geografía hispana. Sin embargo, estas variantes, diferentes en la forma, canto, etc., parecen tener un mismo origen, una tradición común que las hermana.

En conclusión, hemos visto distintas teorías acerca del origen y la forma de una tradición popular e íntimamente ligada al pueblo astur: la danza prima, cuyos orígenes creo que podríamos situar en el ámbito de lo religioso, atendiendo a las manifestaciones actuales. Esta afirmación puede avalarse con el hecho de que esta danza se ejecuta en distintos lugares de la geografía astur en festividades religiosas, marianas o de algún santo (fiestas de San Roque, la Virgen del Carmen, etc.) y, aunque con distintos romances como letra, siempre aparecen imprecaciones dirigidas a santos o a la Virgen, que son cantadas por las dos ruedas mixtas o paralelas (resultado de la unión de la rueda de hombres y mujeres que atestigua Jovellanos), como respuesta de la voz masculina que va entonando la letra del romance.

Estas ruedas, como ya dije antes, se mueven de forma lenta y acompasada, con pasos de avance y retroceso del pie derecho mientras que el izquierdo se mueve en sentido horizontal hacia la derecha. Los danzantes van unidos bien por el dedo meñique, una mano o un brazo, y va a ser este hecho el que me ayude a afirmar la idea de una especie de hermanamiento entre los participantes en la danza; ya que es de orden natural en el hombre la tendencia a la unión, a la manifestación conjunta, ante hechos de alegría, de dolor o de tipo religioso.

He tratado de plasmar en este artículo la íntima ligazón que existe entre esta manifestación popular y un pueblo concreto, pudiendo afirmar que la danza prima constituye un elemento sustancial de la identidad cultural de los asturianos.

NOTAS

(1) JOVELLANOS: *Obras en prosa*. Ed. de J. Caso González. Madrid, Clásicos Castalia, 1976, p. 143.

(2) COSTA, J.: *Poesía popular española y literatura ceitobispanas*. Madrid, 1931.

(3) LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. de: *Del folklore asturiano. Mitos, supersticiones, costumbres*. Oviedo, IDEA, 1924. Madrid, op. 249-262.

(4) *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfozazas y filandones*. Madrid, 1885, pp. 147-151.

(5) *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas en España*. BAR, XLVI, p. 492.

BIBLIOGRAFIA

ARAMBURU y ZULOAGA, F.: *Monografía de Asturias*. Oviedo, 1899, p. 107.

BELLMUNT, O. y CANELLA, F.: *Asturias*. I, pp. 331-35.

CASO GONZÁLEZ, J.: "Ensayo de reconstrucción del romance «Ayl, un galán de esta villa»". *Archivum*. IV (1954), pp. III-XL.

CANELLA Y SECADES, F.: *Historia de Llanes y su concejo*. Gijón. Mases Ediciones, 1984, p. 432.

COSTA, J.: *Poesía popular española y literatura ceito-hispanas*. Madrid, 1881.

DEVOTO, D.: "Un no aprehendido canto". *Abaco*. I (1969), pp. 11-44.

DURAN, A.: *Romancero general*. X, BAR, p. LXVI.

GÁLMEZ, A.: *Romancero asturiano*. Ayala, 1976, pp. 120-22.

JOVELLANOS. *Obras en prosa*. Ed. de J. Caso González. Madrid, Clásicos Castalia, 1976, pp. 143-55.

LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. de: *El libro de Caravia*. Oviedo, 1919, p. 216.

LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. de: *Del folklore asturiano. Mitos, supersticiones, costumbres*. Oviedo, I.D.E.A., 1924, pp. 249-62.

LLANO ROZA DE AMPUDIA, A. de: *Bellezas de Asturias de Oriente a Occidente*. Oviedo, Imp. Guttemberg, 1928, pp. 396-397.

MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid, C.S.I.C., VI, p. 89.

MENÉNDEZ PIDAL, J.: *Poesía popular. Colección de viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfozazas y filandones*. Madrid, s.e., 1885, pp. 147-151.

MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Flor nueva de romances viejos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1967, pp. 89-90.

- MENENDEZ PIDAL, R.: *Romancero hispánico*. I, Madrid, p. 80.
- MENENDEZ PIDAL, R.: *Romancero hispánico*. II, Madrid, 1953, pp. 375 ss.
- PEÑA, E.: *Asturias. Danzas y bailes*. Gijón, 1985, p. 48.
- PEREZ, B.: *Romancero de Riego. llamado el Botánico de Oviedo. publicado por D. Miguel Riego, canónigo de la catedral ovetense*. Londres, Carlos Wood, 1849.
- QUADRADO: *Recuerdos y bellezas de España*. S. E., pp. 240 ss.
- RADA Y DELGADO, J. de: *Viaje de SS. MM. y AA. por Castilla, León, Asturias. Galicia verificado en el verano de 1858*. Madrid, s.e. 1860.
- TAMARGO DIAZ, J. R.: *Analogía de la música: fundamentos musicales vivos en la danza prima de corro de Asturias y Galicia*. S. E.
- TORNER, E.: *Lírica hispánica*. Madrid, Castalia, 1966, pp. 409-410.
- TORNER, E.: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*. Oviedo, I.D.E.A., 1986, pp. 226-30.



CUENTOS QUE ME HAN CONTADO XII-XV

Manuel Garrido Palacios

Traigo un manojo de cuentos que lo mismo pueden encontrarse en otros pueblos; aquí aparecen en sus versiones locales indicadas, respetando hasta el más débil respiro de quienes me los contaron, casi siempre ancianos. No concibo cómo algunos recopiladores de cuentos se atreven a modificar estas narraciones con una sola palabra de su propio verbo, o a plantar un árbol más en el paisaje que enmarca cada historia. No es lo suyo quitarles su perfume para empaparlas de colonia, por muy de marca que sea. Porque quien cuenta un cuento, aunque no lo sepa escribir, o recuente el cuento de siempre, entremete en su discurso su visión personal del más simple y a la vez más grande enigma del ser humano: la existencia, al que una coma de más o de menos puede trastocar. Existe un cuento histórico en el que un hombre va al patíbulo por este motivo: El juez dijo: «Perdón, imposible que cumpla su condena». Y el de la pluma escribió: «Perdón imposible, que cumpla su condena». Bien decía —de estas y de tantas cosas— el poeta de Moguer, que dejaran la rosa como estaba, que era así y no de otra forma. Qué manía.

XII.— LA CIGÜEÑA Y LA ZORRA (En su versión de El Gastor. Cádiz).

Un día se encontró la cigüeña con la zorra y le dijo:

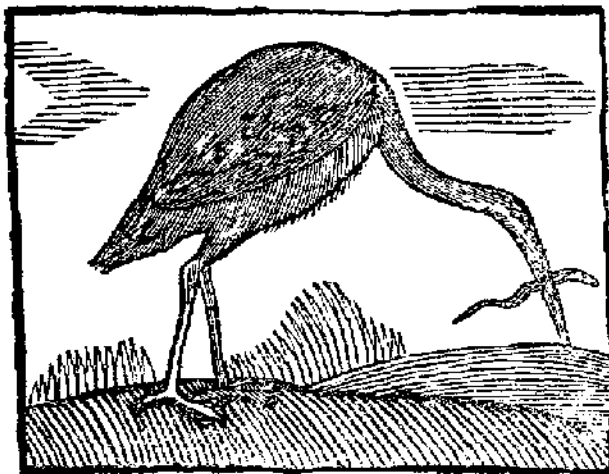
- Ay, zorrita, te voy a convidar a comer gachas.
- Bueno, sí, que me gustan mucho.

Y entonces se fueron a casa de la cigüeña a comerlas. Pero la muy cuca cogió las gachas y las metió en un botijo. Claro está, con el pico tan largo que tenía, podía comer con toda tranquilidad metiéndolo por el agujero, pero la pobre zorra, con su hocico que no le cabía por allí, todo era lamer alrededor. Con un disgusto grandísimo se fue sin probar bocado. Pero al día siguiente fue en busca de la cigüeña y le dijo:

- Vaya, cigüeña, hoy te voy a convidar yo a ti, ya que fuiste tan buena ayer conmigo.
- No tiene importancia, zorrita.

Y entonces hizo gachas y las echó en una pelliza extendida, y a la cigüeña todo se le volvía picar, pero como estaban tan dispersas apenas si las cataba, mientras que la zorra daba lametones y se las comió enteras. La cigüeña se quedó esta vez sin comer, al revés del día anterior. Pero mira por donde, la historia no paró ahí. Otro día, la cigüeña le dijo a la zorra:

- Me han convidado a un banquete de una boda de unos primos en el cielo.



Y dijo la zorra:

- Yo no puedo subir, no vuelo como tú.

— Ya lo sé, zorrita, que te veo, pero te montas encima de mí y yo te llevo.

Así que la zorra se montó sobre la cigüeña y vuela que te vuela, cuando ya iban muy altos le preguntó la cigüeña a la zorra:

- ¿Ves el suelo, zorrita?
- Sí, —dijo ella—. Sube más arriba si quieres.

Y otra vez le preguntó:

- Zorrita, ¿ves el suelo?

Y entonces dijo:

- No. Sube más arriba.
- Zorrita, ¿ves la torre?
- Sí, sube más.
- Pero, ¿ves la torre?

Dijo la zorra:

- No.

Y le dijo la cigüeña:

- Pues agárrate bien que viene el aire redondo.

Y dio media vuelta y dejó caer a la zorra al vacío. Mientras bajaba decía asustada:

- ¡Ay, madre! ¡Qué perdición! ¡Me mato del porrazo! ¡Piedras, árboles, quitarse de delante, que os aplasto! ¡Colchones, rebaños, corrales de paja, poneros debajo que voy!

Pero la zorra cayó en un pedregal y se mató. Y con su muerte se acabó el cuento.

XIII.— BLANCALUNA. (Lucía Osorno. Alosno. Huelva).

Erase que se era una pastorcita que vivía en lo alto del monte, y todas las mañanas salía a sacar sus ovejas por la sierra, y mientras el rebaño comía, se entretenía en pensar en una ilusión que tenía desde siempre; era ver de cerca aquella casa que sólo veía de lejos. Cada mañana se levantaba con la misma idea, pero no podía abandonar el rebaño, ni llevarlo con ella; pero un día, fue tan grande su deseo que se levantó temprano, dejó las ovejas en el hato y se dijo:

— Ahora voy a ver la casa de cerca.

Se acercó, estuvo contemplándola por todos sitios, viendo las hermosas torres, los bonitos prados que tenía a su alrededor, y ya más tranquila se asomó a una ventana. Acostumbrada a vivir en la pobreza de su choza, se extrañaba de que hubiera personas que vivieran con tanta riqueza y lujo. Y al mirar por uno de los cristales, escuchó una voz:

— Blancaluna, ojos bellos, extiende tus cabellos, que yo subiré por ellos.

Ella se asustó, porque no estaba acostumbrada sino a sus ovejas, a su rebaño y a su costura, y entonces vio a un príncipe muy guapo que le decía:

— Blancaluna, ¿te quieres casar conmigo?

Y respondió:

— No, yo no puedo dejar a mis ovejas ni a mi rebaño, ni estos prados tan bonitos donde he vivido desde chica. No estoy acostumbrada más que a este ambiente.

Y dijo el príncipe:

— Blancaluna, no quiero engañarte. Yo soy un pastor como tú que sólo deseo casarme contigo. Todos los días te veo desde estas torres con tu rebaño y mi mayor deseo ha sido siempre decirte lo que te he pedido.

Y la pastora dijo:

— Si tú quieres venir a mi choza, yo estaré dispuesta a compartirla contigo.

Y se casaron y vivieron muy felices juntando los dos rebaños.

XIV.— LA BATALLA DEL GRILLO (Ana Vázquez. Olvera. Cádiz)

Había una vez un nido de jilgueros en un árbol. Una zorra que andaba por allí se asomó al nido y empezó a hacer burlas a los pajaritos, y les dijo:

— Si quisiera, podía almorzarme el nido entero.

Debajo del árbol había un grillo, que era el jefe de la “Berbiquina Sabiduría”, y se dijo: — Tengo que ayudar a esos pequeños. Y fue hasta un nido de avisporras y les dijo lo que ocurría, y todas se lanzaron a perseguir a la zorra que pensaba que le estaba atacando un gigante por el ruido que traían, no viendo más salida que meterse en un charco para que no le picaran, quedando a salvo los jilgueros chicos.

En los días siguientes, la zorra llegó a pasar tanta hambre temiendo a las avisporras, que acudió al león, el que manda en todas las fieras, para que le declarara la guerra al grillo y así poder comerse ella a los pajaritos. Y el grillo estaba escuchando escondido.

Y el león llevó a la guerra a todos los animales, borriecos, elefantes, jirafas, ciervos, panteras y tigres... Mientras tanto, el grillo avisó a cien nidos de avisas y mil moscas, que se lanzaron contra aquel poderoso ejército que venía con la zorra. Al ver venir volando tantos miles de insectos, todos los grandes animales se tiraron al agua:

— ¡Al charco, al charco!

Y todos se metieron en el charco a salvarse, ganando la guerra el grillo, y sabiendo la zorra desde entonces que ningún animal es demasiado pequeño como para despreciarlo.

XV.— LA ROSA Y LA VIOLETA (Consuelo M. Peranes. Ronda. Málaga)

En un país muy lejano había una casa con un jardín maravilloso. Dos hermanos pequeños cuidaban de que las flores crecieran sin que nadie las cortara. Y los del pueblo, al pasar por allí, decían:

— Parece mentira que dos niños sean capaces de hacer este trabajo.

Una señora les dijo un día:

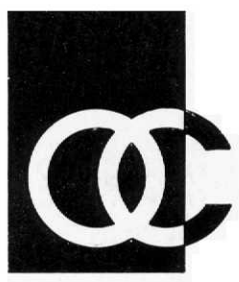
— Yo vengo desde el último país que hay siguiendo el olor de una de vuestras flores, y os pido que me la regaléis.

— ¡Ah!, ya sabemos a qué flor se refiere usted, —dijeron los niños—. Es la reina del jardín.

La rosa al escucharlos pensó: “Hablan de mí, porque soy la más hermosa de las flores”.

Pero la dama viajera anduvo con los niños busca que te busca por cada arriate, pasando de largo a la rosa, al clavel, al gladiolo, al geranio, y se agachó a coger del suelo una violeta, que nadie había visto allí antes, tan escondida vivía. Y los niños se la dieron.





Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID