

Revista de **FOLKLORE**

Nº 181



Estera fina

Román Atienza ■ José M.^a Domínguez Moreno
Manuel Garrido Palacios ■ Pedro Lahorasca
Miguel Angel Picó Pascual ■ Enrique J. Rodríguez
Baltanás ■ Marianne Stang ■ Natividad Villoldo

Editorial

Contestando don Julio Caro Baroja a una pregunta de Manuel Garrido Pulacios acerca de la accesibilidad actual de los festejos tradicionales gracias a la rapidez y facilidad de desplazamiento de los vehículos, aseguraba que "donde el auto entra, todo se convierte en obstrucción" y añadía haciéndose eco de la aprensión del ser humano hacia las cosas desconocidas: "Como predicaba Mahoma, donde entra el arado entra la deshonra".

Son bien conocidos los fallidos intentos de don Julio de llegar a conducir un coche pese a la obstinada insistencia y los buenos oficios de su gran amigo y colega Julian Pitt-Rivers, quien terminó reconociendo que en mentes tan complejas y superiores como la de Caro Baroja no cabía la simplicidad de la mecánica.

Bromas aparte, preocupa que hoy por hoy se continúe despreciando en muchos países teóricamente "civilizados" cualquier tipo de conocimiento que venga adornado con alguna veta de la tradición. Podría decirse que España participa y aún fomenta todavía desde algunos frentes, esa negación del patrimonio común, llámese éste monumento, expresión popular o idioma. Va a hacer cien años que Rafael Altamira incluía tal negación entre las cuatro contradicciones que a su juicio afligían a nuestro país: "Carencia de amor a la patria española; carencia de estimación de lo propio; carencia del sentido y, sobre todo, de la voluntad del sacrificio por el interés común y carencia de un concepto claro de lo que es la independencia de un pueblo". Como se podrá observar nuestros defectos son más que centenarios y no han sido provocados exclusivamente por ese tipo de progreso del que tan amargamente se quejaba don Julio.



SUMARIO

	Pág.
La fiesta de los Santos Mártires en la alta Extremadura..... José M.º Domínguez Moreno	3
Dos épocas en el Encaje español: Los Austrias y los Borbones..... Natividad Villoldo	11
El Encaje en Alemania..... Marianne Stang	15
Itzca 1976. Conversaciones con Don Julio Caro Baroja al hilo de los Carnavales de Zubieta, Iuren y Lanz (Navarra)..... Manuel Garrido Palacios	19
Prohibiciones de canciones populares en la Valencia de principios del siglo XVII..... Miguel Angel Picó Pascual	24
El Cronicón de Oña: La invención de Castilla... Román Atienza	28
A propósito de la palabra "Lirón" en una canción popular de un pueblo del Valle de Plasencia (Cáceres)..... Pedro Lahorascala	32
Los espacios de la literatura oral en Andalucía: El Trabajo, la Fiesta y la Familia..... Enrique J. Rodríguez Baltanás	34

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1996.

DIRIGE a revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1990 ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Parc 254-B. Pcl. I. S. Cristóbal - VA-1996.

LA FIESTA DE LOS SANTOS MARTIRES EN LA ALTA EXTREMADURA

José María Domínguez Moreno

Desde antaño los pueblos cacereños han encontrado en sus fiestas tradicionales todo un símbolo de rivalidad. San Sebastián no podía faltar a ello, dándose la circunstancia de ser su oponente máximo nada menos que el cercano San Antón. El dicho, en el que se hace intervenir a un sacristán terciador, es elocvente:

*De entre los santos de enero, San Sebastián el primero.
Detente varón, que primero es San Antón.
Haciendo caso a las leyes, los primeros son los Reyes.*

Un análisis en profundidad de los rituales que rodean a la fiesta de San Sebastián nos descubre unas raíces eminentemente pastoriles en estrecha relación con celebraciones del mundo clásico. A simple vista observamos unos claros paralelismos entre las *lupercalia* romanas y los festejos cacereños del *jarramplas*, el *taraballo* y las *carantoñas*, donde se patentiza el sentido purificador y fertilizador de personas y animales, dentro de un contexto de expulsión, por lo que significan de encarnación de fuerzas maléficas que impiden el renacer de la primavera. Y, puesto que es clara la relación de San Sebastián con el mundo ganadero, nada tiene de extraño que el antagónico pueblo agricultor haya recreado la chanza, muy repetida por toda la provincia, que asimila al mártir romano con la madera de algún árbol frutal:

*¡Quién te conoció ciruelo!
¡Hermoso San Sebastián!
Del pesebre de mi burro
eres hermano carnal.
En mi huerto te criaste,
fruto no cogí de tí.
Los milagros que tú hagas
que me los claven a mí.*

Era el *jarramplas* en opinión de los habitantes de PIORNAL un pecador regenerado por la doctrina cristiana. Cada año un piornalego, por voto o promesa, ha de encarnar su papel. Viste pantalón y camisa blancos, con ribetes oscuros, de los que penden cintas de colores. Se cubre con una máscara de "ojos de lechuza" terminada en cono, que sostiene una cornamenta cerrada hacia la parte superior y una melena de crines de caballo que nace del vértice. Porta tambor y cachiporra. El día 19, mañana y tarde, acompañado del mayordomo recorre el pueblo en demanda de limosnas. A las doce de la noche el *jarramplas* y su mujer oran a la puerta de la iglesia, uniéndosele en el rezo una gran multitud que seguidamente va a cantar "La Alborá" bajo una orquestación de tamboril, botellas de anís y calderos:

*A la puerta de la iglesia
vamos ahora
a rezar una Salve
a Nuestra Señora.
San Sebastián valeroso,
hoy es tu día;
todos lo festejamos
con alegría.
En los montes de Italia
hay un soldado;
y Sebastián se llama
nuestro abogado.
Mientras San Sebastián
la muerte abraza,
el pueblo a los demonios
mata a pedradas.*

Horas más tarde, sobre las cinco de la mañana, los rondadores acuden a comer las reparadoras migas a casa del mayordomo, presidiendo el ágape el *jarramplas* y su mujer:

*La mujer del jarramplas
está dormida;
si no se levanta,
no come migas.
A la puerta de la iglesia
venden zapatos,
para el santo bendito,
que está descalzo.*

El día 20 sorprende a los mozos de PIORNAL cantando rondeñas a las puertas y a las ventanas de sus novias. Cuando a media mañana comienza la procesión de San Sebastián, el *jarramplas*, desprovisto de máscara, camina sin dar la espalda a la imagen, siempre delante de un coro de mozelas, las mismas que antaño ejecutaban la enigmática *danza del jarramplas*. A la puerta del templo se detiene el desfile procesional para proceder a la puja de los banzos. Siguen la misa y el canto de "La Rosca", al que el tamboril del *jarramplas* le marca el ritmo. Interpreta el coro femenino las cortas estrofas, cuyos últimos versos son repetidos por un mozalbete:

*Todos nos presentamos,
con humildad,
a cantar esta rosca
a San Sebastián.
A los veinte de enero,
cuando más hiela,
sale un capitán fuerte
a poner bandera.*

*Diocleciano al principio
 su amigo era;
 luego manda que a un tronco
 atado muera.
 San Sebastián se presenta
 para el martirio,
 quedando siempre fuerte,
 firme y tranquilo.
 Los verdugos le ataron
 atrás las manos,
 por el solo delito
 de ser cristiano.
 Le amarraron a un tronco
 y allí le dieron
 la muerte con saetas,
 verdugos fieros.
 Ha florecido el árbol
 donde te amarran;
 florece con el fruto
 de tus espaldas.
 Todo su cuerpo tiene
 hecho una llaga,
 y una mujer piadosa,
 llamada Irene,
 le ha metido en su casa
 y allí le tiene.
 San Sebastián y su hermano
 forman guerrilla,
 con la espada en la mano
 de maravilla.
 A veinte de enero
 florece un lirio,
 por eso pasa el santo
 tantos martirios.
 A todos los que cantan
 aquí esta rosca,
 y al *jarramplas* que toca,
 dales la gloria.
 También al mayordomo
 y a todo el pueblo,
 dale salud y gracia,
 y luego el cielo.
 Al mozo que repite,
 ¿qué le daremos?
 Que este santo bendito
 le suba al cielo.
 ¡A la guerra, a la guerra,
 y al arma, al arma!
 Sebastián valeroso
 venció en batallas.
 Salga usted, *jarramplas*,
 no tenga miedo;
 que cuando usted salga
 todos corremos.*

Cuando termina este canto que sucintamente narra la historia de San Sebastián, el *jarramplas*, que ha permanecido en el interior del templo con la cara descubierta, sale al exterior embozado de bucráneo, siendo recibido

por una lluvia de nabos, de patatas y, si es posible, de bolas de nieve, que encaja estoicamente. El apedreamiento le persigue en su deambular por las calles, un apedreamiento que, al decir de algunos eruditos, recuerda el castigo que los piornalegos dieron a un legendario ladrón que robaba las vacas del pueblo.

Vuelve a entonarse "*La Rosca*" por la tarde y vuelve la descaga de proyectiles sobre el magullado *jarramplas*. Hay rosario y ofertorio en favor del mártir romano. Posteriormente, quien lo desee, puede *bailar al santo*. Para ello cogerá una pequeña imagen de San Sebastián por encima de la cabeza y tratará de imitar las piruetas que en esos momentos haga el *jarramplas* colocado a su vera.

También el día 20, valle arriba del Jerte, NAVACONCEJO celebra su peculiar San Sebastián, fiesta en la que destaca la figura del *taraballo*. Se trata de una botarga a la que muchos suponen la encarnación del mismo diablo. Visto el personaje un mono completamente blanco, con grandes botones negros en la parte delantera, y se cubre con una caperuza roma o con una simple careta carnavalesca. A las espaldas lleva colgado un monigote en rojo y a la altura de los glúteos se le ha fijado la palabra BESA. En una mano sostiene unas enormes castañuelas y con la otra maneja un ventril o cincha de cuero. Quince días antes de la fiesta el *taraballo* hace acto de presencia en las calles, anunciándose a base de salvas y cohetes. Los tiros y los petardazos se intensifican la noche del 19 y en la madrugada de San Sebastián, cuando las rondas lanzan al aire sus notas. Es en este amanecer cuando el convite del mayordomo a dulces, migas y aguardiente prepara las gargantas para la alborada.

El *taraballo* asiste a la misa y a la procesión. En aquella hace la colecta y en ésta, sin dar la espalda a la imagen, va danzando al ritmo que toca el tamborilero. Durante el desfile procesional numerosas voces femeninas cantan un "*ramo*", cuyas estrofas apenas difieren de las de "*La Rosca*" piornalega, que termina con los correspondientes agradecimientos:

*¡Vivan los mayordomos,
 canten victoria!,
 que el que sirve a los santos
 sube a la gloria.
 ¡Viva el ayuntamiento,
 viva el alcalde,
 y viva todo el pueblo,
 que viene a honrarle!*

Terminados los actos religiosos esta sencilla botarga de NAVACONCEJO es hostigada y atacada por los niños y por las mujeres, de los que trata de defenderse y a los que procura alejar con golpes del ventril y de las castañuelas. Hasta hace algunos años el *taraballo*, cargo que se ejercía por promesa a San Sebastián, recibía sobre su cuerpo constantes descargas de nabos, naranjas y castañas cocidas.

El día 19 ACEHUCHE huele a pólvora y romero. Este ha sido traído en grandes cantidades por el mayordo-

mo y sus familiares para cubrir el suelo que pisará la procesión y el itinerario que va de su casa a la iglesia. Al caer la tarde los acchucheños se dirigen a las afueras del pueblo a esperar al tamborilero, contratado para la ocasión, que es recibido con estruendo de petardos y cohetes. En la madrugada del 20 corre por su cuenta *la alborá* y a su cargo queda el despertar a los verdaderos protagonistas de la fiesta de San Blas: *las carantoñas*. Suelen ser éstas ocho hombres que se disfrazan y se prestan a la dramatización como consecuencia de una manda o promesa hecha al mártir romano. Valga aquí la descripción que de su aspecto nos trae Moisés Marcos de Sande:

Consiste en vestirse de pieles de toro, ovejas o cabra, rodeándose el cuerpo (las carantoñas) desde el cuello hasta los pies. Se cubren de las mismas pieles la cabeza con un gorro provisto de orificios para los ojos, una cincha liada a la cintura, y armada la diestra con un palo de acebuche provisto de grandes y numerosos pitones y de un metro de longitud, al que llaman cuchillo. De esta guisa, y desde la madrugada del día de San Sebastián, recorren el pueblo asustando a las mujeres y niños con el grito salvaje de "¡glu!", hasta que llega la ceremonia religiosa.



A la salida de la imagen de la iglesia *los tiraores*, jóvenes provistos de escopetas, disparan salvas en honor de San Sebastián, salvas que se repiten en todas las bocacalles. Durante la procesión *las carantoñas* caminan delante del santo. A cada trecho, de dos en dos, se vuelven hacia la imagen, la saludan con una inclinación de cabeza, le amenazan con *el cuchillo* y le dirigen el gutural sonido de "glu", "gu" "gugú". Escoltan a San Sebastián en el recorrido un grupo de mozuelas vestidas "de bayeta", el traje típico de la localidad. Son *las regaoras*, nombre que reciben de su continuo lanzamiento de confetis hacia las andas. Estas y otras mujeres cantan unas bellas coplas en honor del santo patrón.

Llegada la procesión hasta la casa del mayordomo colocan sobre un altarcillo la imagen de San Sebastián y un familiar de aquél procede a *echar la loa*, una composición rimada en la que se narra la vida del mártir y se da cuenta de los favores que por su intercesión han conseguido los que le sirven ese año. Los versos terminan con un ¡Viva San Sebastián!. Décadas atrás, llegado este momento, *los tiraores* disparaban sus escopetas para "asustar" a *las carantoñas*, que se revolcaban por el suelo. Desapareció igualmente de la fiesta la presencia del *galán* y la *madama*, que durante la procesión simulaban juegos eróticos, así como la de la *carantoñina*, a la que *las carantoñas* alimentaban con papas, gachas o polcas, unos dulces de la tierra elaborados con harina, miel y leche.

Tienen vedada *las carantoñas* la entrada al templo, donde seguidamente va a celebrarse la misa y a cantarse el himno de San Sebastián, de un alto contenido cultista:

*En la historia de Acehuche
eres guía inmemorial,
eres luz y eres herencia
de los más puros valores,
añidados por los años
en el alma de este pueblo
que te invoca sin cesar.
No nos dejes de la mano,
no nos dejes, Sebastián.
Sebastián,
en el alma de Acehuche
siempre vives, siempre estás.
Tú presencias sus dolores
y conoces sus angustias.
No desoigas las plegarias
en el amor de este pueblo
que te canta sin cesar.
No nos dejes de la mano,
no nos dejes, Sebastián.*

A la conclusión de los actos religiosos *las regaoras* y *las carantoñas* bailan por los alrededores de la iglesia hasta que asoma la *vaca-tora*, dispersando a las mozas y a las máscaras. La *vaca-tora* la conforma otra *carantoña* que sostiene dos varas de cerner con astas de toro en la parte delantera y se cubre con una manta. Llama la atención su descomunal cencerro.

LOS SANTOS MARTIRES



01. ACEBO
 02. HERNAN PEREZ
 03. SANTIBAÑEZ EL ALTO
 04. ACEITUNA
 05. AHIGAL
 06. LA GRANJA
 07. CASAS DEL MONTE
 08. SEGURA DE TORO
 09. VILLAR DE PLASENCIA
 10. EL TORNO
 11. NAVACONCEJO
 12. PIORNAL

13. BARRADO
 14. TEJEDA DE TIETAR
 15. VIANDAR DE LA VERA
 16. VILLANUEVA DE LA VERA
 17. CALZADILLA
 18. CORIA
 19. TORRIJONCILLO
 20. CACHORRILLA
 21. ACEHUCHE
 22. PORTEZUELO
 23. CASAS DE MILLAN
 24. HINOJAL

25. TORREJON EL RUBIO
 26. HIGUERA DE ALBACAT
 27. CAMPILO DE DELEITOSA
 28. DELEITOSA
 29. CABAÑAS DEL CASTILLO
 30. ARROYO DE LA LUZ
 31. CACERES
 32. TORREQUEMADA
 33. BOTIJA
 34. ARROYOMOLINOS DE MONTANCHEZ

Para los acehucheños la *vaca-tora*, con parentesco con otras vaquillas carnavales, encarna el animal que puso en fuga a las fieras, representadas en *las carantanas*, que al decir de la hagiografía se acercaron al mártir San Sebastián asetaado y abandonado en el bosque.

Un convite en casa del mayordomo a base de dulces y vino pone el punto y seguido a estas celebraciones, ya que el día 21 vuelve la fiesta a Acehuche con San Sebastián "chico". Nada varía respecto de la jornada anterior, excepto que es otro el mayordomo que, en agrade-

cimiento por los favores recibidos, tiene a bien "servir al santo".

San Sebastián y su compañero iconográfico San Fabián, popularmente conocidos como los Santos Mártires, son objeto de especial devoción en PORTEZUELO, el pueblo que revive su historia a las sombras del castillo de Marmionda. Al oscurecer del 19 los vecinos en masa acuden a la iglesia parroquial para asistir a *la Velá*. A la puerta del templo se enciende una impresionante hoguera que los jóvenes saltan y a cuyo alrededor se danza al

son de la gaita y del tamboril. Luego en el interior se cantan las coplas que narran la vida y el martirio de San Sebastián. Son éstas las tonadas de “*Unos cantan lo que saben*” y “*Los pajarillos de San Sebastián*”, en las que se mezclan las partituras con recitados de largos romances hagiográficos:

Fragmentos de San Sebastián

Andantino

Hoy se co-le-bran las vic-torias del glo-ri-oso San Fa-bián, y del mártir Se-bas-tián se co-le-bran sus vic-to-rias.

Hoy se celebran las memorias del glorioso San Fabián, y del mártir Sebastián se celebran sus victorias.

A los versos hagiográficos se unen otros populares alusivos a la fiesta o a los favores que los mayordomos recibieron por intercesión de los santos. Estas últimas letras, algunas recordando votos de antiguas mayordomías, se cantan igualmente en los corros, rondas y procesión del día de la fiesta, a ritmos diversos:

Despacio

Tiende, Sebastián amado tu vista a los pecadores. Y mitiga los dolores, pues de Dios sois primados. San Sebastián y Fabián, vecinos de Portezuelo, os venimos a ofrecer unas rosquillas de huevo. El mayordomo de hogañeo os sirve de voluntá, que sucasteis a su hija de una grave enfermedad. Entre el ama y la criada os han puesto mu galanos; el ama os dio la corona, y la criada, los ramos. El mayordomo de hogañeo os va a dar muchas perras, porque a Pedro, su hijo amado, lo salvasteis de la guerra. La señora mayordoma os ha regalao un frontal.

Tiende, Sebastián amado tu vista a los pecadores. Y mitiga tus dolores, pues de Dios sois primados. San Sebastián y Fabián, vecinos de Portezuelo, os venimos a ofrecer unas rosquillas de huevo. El mayordomo de hogañeo os sirve de voluntá, que sucasteis a su hija de una grave enfermedad. Entre el ama y la criada os han puesto mu galanos; el ama os dio la corona, y la criada, los ramos. El mayordomo de hogañeo os va a dar muchas perras, porque a Pedro, su hijo amado, lo salvasteis de la guerra. La señora mayordoma os ha regalao un frontal

y su hija la María os lo viene a colocar. Los mozos de Portezuelo, como os tienen devoción, el día veinte de enero os sacan de procesión.

Una alborá a cargo del tamborilero despierta al vecindario en la mañana del 20. Seguidamente dos hombres se le unen para, entre silbo y redoblante, ir de casa en casa salmodiando “*limosna para los Santos Mártires*”. Luego hay misa y procesión. Esta dura varias horas, ya que exige la tradición que las imágenes de los santos sean introducidas en todas las viviendas. Las repetitivas entradas y salidas se ritualizan mediante salvas de escopetas, estallidos de cohetes y vítores a los dos mártires. De las andas y de las astas de las flechas de San Sebastián cuelgan los devotos ofrendas (chorizo, lomos, roscas...), que serán vendidas más tarde. También se les atan cintas de colores, de las que cortarán trozos los mozos que van a la mili. De regreso a la plaza un niño declama una “*loa*” en la que se pone de manifiesto la gracia recibida por el mayordomo. Tras pujarse “las perras” de las andas, los Santos Mártires son metidos en la iglesia por los mejores postores, al tiempo que se dejan escuchar unos últimos cantos de despedida:

Recorridos los hogares y de nuevo en vuestra casa, derramad sobre este pueblo muchas bendiciones santas.

Siguiendo por los alrededores del Tajo HINOJAL nos trae el recuerdo del “*Ramo*”, que aún se canta en la procesión de San Sebastián, el 20 de enero. Durante el recorrido los mozos que portan las andas se detienen ocho veces, momentos en los que suenan las salvas de los cazadores y se escucha la parte correspondiente de las treinta y tres estrofas en honor del militar romano. Se comienza, como es normal en estos casos, con el permiso y la salutación:

Con licencia del señor cura, también de la autoridad, las virtudes de este santo, os venimos a explicar. Gozados en tu presencia, corazón enamorado, dejáanos cantar un himno al que fue tu fiel soldado. Mozos que lleváis al santo, llevadlo con devoción, hincad la rodilla en tierra y alzad los ojos a Dios.

Seguidamente se da un repaso versificado a la hagiografía de San Sebastián, para concluir pidiendo la protección en esta vida y su compañía en el más allá:

A vos, Santo, que gozáis de la gloria celestial, dadle a nuestro pueblo salud y prosperidad.

*Este favor le pedimos
al glorioso Sebastián,
que nos dé mucha salud
para volverle a cantar.
De que nosotros lleguemos
a la mansión eternal,
juntos un himno cantemos
en el coro angelical.
Y nosotros os pedimos,
a vuestras plantas postrados,
que, en saliendo de esta vida,
nos llevéis a vuestro lado.*

Un capazo, horca clavada en el suelo de la que cuelgan cachos impregnados de aceite, arde en la víspera de San Sebastián en CASAS DE MILLAN, que el día 21 festeja a *San Sebastianino*. Cuando la procesión llega a la ermita se subastan los banzos para introducir al santo y colocarlo en su altar. Para la tarde quedan las exhibiciones de bailes regionales.

Al otro lado del río TORREJON EL RUBIO celebra al mártir romano. Y más allá, ya en tierra de Los Ibores. San Sebastián tiene su día en HIGUERA DE ALBALAT, DELEITOSA, CAMPILLO DE DELEITOSA y CABAÑAS DEL CASTILLO. Por el área más meridional se le recuerda en TORREQUEMADA, donde las jovencitas desempolvan los trajes típicos y los mayordomos ofrecen al santo magdalenas para ser subastadas, en BOTIJA y en ARROYOMOLINOS DE MONTANCIEZ. Aquí su fiesta alcanza la categoría de patronal. En ella se pujan los clásicos platos de piñonate y, aunque últimamente el disanto se ha trasladado al domingo siguiente, se escuchan las canciones que conmemoran la efeméride:

*San Sebastián bendito,
carambanero,
se celebra su fiesta
veinte de enero.*

CACERES tuvo una singular romería en honor de los Santos Mártires el mismo día 20. Actualmente trata de recuperar el viejo esplendor con su traslado al último domingo de enero. Mayor realce reviste San Sebastián en otra población de la Penillanura, ARROYO DE LA LUZ, donde ejerce un particular patronazgo sobre los offeros, que por lo general han tenido su residencia en el barrio en que se alza la ermita, el Arrabal. Tras la misa se suceden las ofrendas de los devotos y las bailables jotas en su honor:

*San Sebastián valeroso,
vecino del Arrabal,
que oyes hacer pucheros
a porrazos y patás.
Porque no te he querido
dice tu madre:
la madeja sin
ya está en el baile.
Ya está en el baile, niña,*

*ya está en el baile.
Porque no te he querido
dice tu madre.
San Sebastián valeroso,
vecino de la laguna,
que oyes cantar las ranas
entre las doce y la una.
Al Arroyo del Puerco
te vas a casar;
pucheros y barriles
no te faltarán.
No te faltarán, no te faltarán.
A Arroyo del Puerco
te vas a casar.
San Sebastián valeroso,
no te puedo cantar más;
tengo la media en la cesta
y la tengo que acabar.
San Sebastián valeroso,
para entrar en vuestra ermita
licencia le pido al pueblo,
a la señora justicia
y al señor cura primero.
San Sebastián valeroso,
mocito de quince años,
amarrado a un duro tronco
fuiste asaetado;
amarrado a un duro tronco,
os tiraron las saetas;
las sufristes, santo mfo,
con humildad y paciencia.
Siendo carreterito nuevo
te dejastes de dormir,
sabiendo que las mocitas
no sabían el carril.
Carretín carretando,
los carreteros,
carretín carretando,
ganan dinero.
Carretín carretando,
los carreteros.*

4. Si-en-do se-re-ri-fo-nu-e-va-te-se-ias-
tes-de-dor-mir, sa-bien-do que-as-mu-li-res-ro
so-bi-an-el-ca-mil. Ca-re-tín ca-re-tan-do, los ca-
re-te-ros ca-re-tin ca-re-tan-do ga-nan-di-ne-ro. Ga-nan
di-ne-ro ni-sa, ga-nan di-ne-ro. Ca-re-tín ca-re-tan-do los ca-
re-le-ros.

Si siguiendo hacia el norte, San Sebastián tiene, el día 20, en CACHORRILLA una singular procesión, durante la cual los hombres izan o echan la bandera ante la imagen. En la tarde del 19 es TORREJONCILLO el que en-

ciende frente a la ermita de San Sebastián, en el barrio de su nombre, una hoguera en la que arderán hasta el día siguiente toneladas de leña de encina traídas desde las dehesas cercanas. Es la *velá*. No le faltan a San Sebastián la misa, la procesión, las ofrendas de la mayordoma y de los devotos y el "*Canto de las promesas*":

*Al entrar en vuestra ermita
decimos "Ave María",
y responden los devotos:
"Sin pecado concebida".
La rosquilla que truemos
es de trigo castellano;
recíbela, santo mío,
de las manos de un soldado.
Al entrar en vuestra ermita
digamos en alta voz:
"¡Qué viva San Sebastián
y triunfe la religión!"
San Sebastián valeroso,
vecino de la Cruz Mocha,
te venimos a traer
una rosquilla de corcha.
La mujer de Marcelino,
muy triste y atribulada,
una rosquilla mandó
si la pierna le sanaba.*

En CORIA, la tarde anterior a la fiesta, el mayordomo pide por las calles para el santo. A su lado, sujeta con el correspondiente ramal, marcha una chiva totalmente engalanada, que será objeto de una rifa. Porta igualmente una bandera que, al ritmo de la música de la gaita y del tamboril, puede ondear quien lo desee a cambio de la limosna de rigor. Cuando asoman las primeras sombras de la noche se enciende una hoguera en el Rollo. El día 20 nos trae una procesión en la que se reparten dulces a los niños y, ya por la tarde, el baile del "*Ramo*". A poco más de una legua, CALZADILLA también honra a San Sebastián.

Por la Sierra de Gata la fiesta de San Sebastián o de San Fabián y San Sebastián, los Santos Mártires, ha ido a menos. De los muchos pueblos que antaño acogían estas populares celebraciones hoy se reducen a SANTIBÁÑEZ EL ALTO, ACEBO y HERNAN PEREZ. En las Tierras de Granadilla y en la comarca del Ambroz el santo obispo Fabián y el santo soldado Sebastián no han tenido mejor fortuna. El caso de AHIGAL es elocuente. Si se ofrece mayordomo para "vestir" a los Santos Mártires se tendrán folía a cargo del tamborilero, misa solemne, procesión, cohetes y convite. Por el contrario, en ACEITUNA es fiesta patronal, llevándose a cabo durante la procesión el izado de una pequeña bandera a los sonos de la flauta y del tamboril. También a San Sebastián se le rinde pleitesía en CASAS DEL MONTE, donde es titular de la parroquia, GRANJA DE GRANADILLA, VILLAR DE PLASENCIA y SEGURA DE TORO. Un paso más allá, en el jerteño pueblo de EL TORNO, San Sebastián es disculpa para que los quintos celebren su

fiesta, no faltando a la procesión, en la que pasean a la imagen en uniforme militar. A los uniformados mozos les corresponde igualmente el derecho a portar el *ramo* de pino confeccionado en honor del santo. En tal fecha efectúan un petitorio en compañía del tamborilero y con lo obtenido preparan la *chirrinfolia*: chanfaina o revuelto de menudillos con verduras, patatas y huevos cocidos. Dentro de la misma comarca BARRADO aprovecha la efeméride para hacer su romería a San Sebastián.

La Vera nos brinda el punto final a estas fiestas. Del 20 al 22 VIANDAR celebra sus *Sansebastianes*. TEJEDA DE TIETAR, que conserva una cofradía de San Sebastián del siglo XVIII, le honra en la víspera con el pasacalle del tamborilero y en el día gordo, el 20, con misa, procesión, canto de coplas hagiográficas y de súplicas protectoras para el pueblo, puja de las andas y convite de los mayordomos. En VILLANUEVA DE LA VERA San Sebastián comparte ermita con San Antón. En su honor se lleva a cabo la *procesión de la pajarita*, a la que asisten los niños portando ramas de olivo adornadas de huñuelos, roscas y otros dulces, con los que se consiguen artísticas formas.

NOTA

Las partituras insertadas a lo largo del trabajo corresponden a GARCIA MATOS ("Pajaritos de San Sebastián") y a A. CAPDEVIELLE ("Tiende, Sebastián amado" y "San Sebastián valeroso")

BIBLIOGRAFIA

- BARROSO GUTIERREZ, F.: "San Sebastián: rito y mito en Portezuelo". *Revista de Folklore*, Valladolid, 1986. Vol. VI-I, pp. 63-70.
- Calendario de Fiestas Populares*. Patronato de Turismo y Artesanía. Diputación Provincial. Cáceres, 1990.
- CANTERO RENDO, F., ONGIL VALENTIN, M. I. y SALCEDA PIZARRRO, M. I.: "Una fiesta ancestral: Las Carantoñas de Acebuche (Cáceres)". *Alcántara*. Cáceres, 1986. Mayo-agosto, pp. 57-63.
- CAPDEVIELLE, A.: *Cancionero de Cáceres y su provincia*. Madrid, 1969.
- CARO BAROJA, J.: *El carnaval*. Madrid, 1979.
- CERRILLO MARTIN DE CÁCERES, E.: "Carantoñas". *Gran Enciclopedia Extremeña*. Mérida, 1990. Vol. II, p. 318.
- DOMINGUEZ MORENO, J. M.: *Cultos a la fertilidad en Extremadura*, Mérida, 1987.
- DOMINGUEZ MORENO, J. M.: "La fiesta del lobo en Extremadura". *Revista de Folklore*. Valladolid, 1981. Vol. XI-I, pp. 183-187.
- DOMINGUEZ MORENO, J. M.: "Santos ganaderos en Extremadura". *Revista de Folklore*. Valladolid, 1992. Vol. XII-I, pp. 3-11.
- DOMINGUEZ MORENO, J. M. y MARCOS AREVALO, J.: "Antropología y folklore". *Extremadura de Norte a Sur. Pueblos y paisajes para andar y ver*. Badajoz, 1994. 2 vol. Coleccionables del *Diario HOY*.

- Enciclopedia de las Fiestas de España*, Madrid, 1993. Coleccionable del *Diario 16*.
- Ferías, fiestas y romerías*. Consejería de Industria y Turismo. Mérida, 1993.
- FERNANDEZ CHAMON, A. L.: "El Jarramplas de Piornal y el Taraballo de Navaconcejo". *Narrta*. Madrid, 1992. N.º 23-24, pp. 49-55.
- FERNANDEZ OXEA, J. R.: "Fiestas en Torrejón el Rubio". *R. D. T. P.* Madrid, 1948. Vol. IV, pp. 470-476.
- FLORES DEL MANZANO, F.: *La vida tradicional en el Valle del Jerte*. Mérida, 1992.
- GARCIA MATOS, M.: *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres*. Madrid, 1982.
- GARRIDO PALACIOS, M.: "El Jarramplas". *Revista de Folklore*, Valladolid, 1985. Vol. V-I, pp. 178-180.
- GUADALAJARA SOLERA, S.: *Lo pastoril en la cultura extremeña*. Cáceres, 1984.
- GUTIERREZ MACIAS, V.: *Por la geografía cacereña (fiestas populares)*. Madrid, 1968.
- HURTADO, G.: *Tradicionales fiestas en honor de San Sebastián*. Acehuche, 1975.
- JUSTEL, C. y GARCIA GALAN, A.: "El Jarramplas en Piornal y las Carrañonas en Acehuche, dos curiosas tradiciones". *Revista de Alcantara*. Madrid, 1985. N.º 2.
- MARCOS AREVALO, J.: "El Jarramplas y San Sebastián. Una botarga carnavalesca". *Prótera*. Badajoz, 1987. N.º 1.
- SANCHEZ, M. A.: *Guía de fiestas populares de España*. Madrid, 1982.
- SAYANS CASTAÑO, M.: "El Jarramplas y el ramo de Piornal o Hércules y Caco". *Etnografía y Tradiciones Populares*. Zaragoza, 1969.



DOS EPOCAS EN EL ENCAJE ESPAÑOL: LOS AUSTRIAS Y LOS BORBONES

Natividad Villoldo

Con la muerte de la reina Isabel la Católica en 1504 muy cerca de aquí, en Medina del Campo, se inicia la dinastía de los Austrias en España. Su hija doña Juana I de Castilla, heredera del trono, tuvo que renunciar a reinar debido a que se consideró que su estado mental era deficiente. Su esposo don Felipe "el Hermoso" consigue que se le reconozca a él la regencia, y muerto éste en 1506 su hijo Carlos de Austria gobierna como rey mientras que su madre Juana vivía recluida en Tordesillas. Este rey fue llamado Carlos I de España, emperador de Alemania, y con él comienza la dinastía de los Austrias que abarca los siglos XVI y XVII. En la etapa de hegemonía España vive un momento cultural y artístico inigualable que tradicionalmente se conoce como "Siglo de oro". Los reyes de esta dinastía fueron Carlos I, Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II. Este último gobierna hasta 1700 y da paso a la dinastía de los Borbones que comentaremos más adelante.

Lógicamente los encajes no aparecen de forma espontánea. Antes del reinado de los Austrias y con la conquista de Granada se fusionan las culturas árabe y cristiana adquiriendo preponderancia las artes decorativas en el arte renacentista español.

Si bien en España hay muchos encajes en los siglos XIII, XIV y XV, comenzaremos situándonos en la pintura de los grandes pintores españoles. Así Pedro Berruguete con anterioridad a 1504 pinta el *Sermón de San Pedro mártir*. Aquí aparece en la camisa de una dama un encaje muy sencillo trenzado de traza geométrica. De estas mismas características son los *trenzados segovianos* que se guardan en varios museos.

Los *trenzados segovianos* se realizaban con bolillos y adornaban sobre todo trajes, delanteros de cama y paños de ofrenda. Acompañan casi siempre a maravillosos bordados segovianos. Suelen ser bicolores, siendo las bicromías más frecuentes las de melado-azul, azul-blanco, rojo-negro y marrón-blanco. Con menos frecuencia aparecen el verde-marrón y los encajes de un solo color en blanco o marrón. Asimismo se realizaron con metales y seda y acompañados de perlas o piedras preciosas.

En España los encajes de oro, plata y seda se llamaron *pasamanos*, tomando el nombre de *randas* los de hilo blanco, donde se mezcla en ocasiones éste con hilos de color o metal. *Pasamanos*



El Greco. "El Caballero de la mano al pecho"

era un término genérico que abarcaba "galones", "trencillas", "cordones", etc. Los trabajos fueron perfeccionándose y embelleciéndose, con mucha variedad en los dibujos y empleándose hilos muy finos hasta que se consiguieron verdaderos encajes.

Randa fue la primera denominación que se dio a los encajes. Su origen etimológico está en el alemán "Rand", "borde". El término "puntas" se utilizó cuando la labor se hacía por separado de la tela y había que encajarla después de hecha.

Los encajes corresponden a dos modalidades: los hechos con aguja y los realizados con bolillos, mucho más abundantes. Las estrechas relaciones

de España con Italia en esa época hacen que ambos países utilicen técnicas muy parecidas de influencia árabe.

En el inventario de los bienes de Doña Juana I de Castilla, hecho en 1509, encontramos gran abundancia de dechados o modelos citando también dedales, alfileres, sedas, agujas para malla, etc. Son la contrapartida a los libros de modelos publicados en Alemania, Italia o Francia. En 1584 Domingo de la Sera publica su *Livre de lingerie* y confiesa que sus modelos fueron tomados durante su viaje por España y otros países. En sus orígenes los encajes a la aguja se hacían recortando el tejido. Se festoneaba el contorno del dibujo que se deseaba vaciar y después se llenaban los huecos con hilos anudados. Estos encajes se llamaban *Puntos cortados*. Otros encajes que se realizaron con gran profusión en los monasterios y destinados especialmente a usos litúrgicos fueron las *reticellas*. Estos encajes se hicieron en España en las mismas fechas que en Italia. En Valladolid vivió mucha burguesía italiana, así como algún librero. Es fácil comprender que tanto alguna religiosa procedente de conventos italianos como las damas italianas muy relacionadas con la nobleza de la corte, introdujeran en Valladolid estos encajes, hasta el punto de que los Reyes Católicos consideraron la necesidad de regular su uso a través de una pragmática dada en Granada en 1498, sobre los detalles del vestido, en la que se citan en concreto los encajes de "reticella".

Tanto las reticellas realizadas con aguja, como los trenzados segovianos de bolillos utilizan los mismos dibujos, y tanto los unos como los otros se dibujaban sobre pergamino.

Otros encajes que abundaron en esta época fueron las famosas *Mallas españolas*, de las que existen en el s. XVI muchas variantes. Labradas con las técnicas del tejido y pasado proliferaron las mallas realizadas en blanco con los dibujos bordados en colores muy fuertes. Su uso estuvo destinado sobre todo al ajuar doméstico y litúrgico. Los temas sobre todo son religiosos y heráldicos.

De gran tradición es el uso de los maravillosos delanteros de cama de zonas de Salamanca y paños de ofrenda. Hoy se conservan en museos, pero aún en ciertas zonas de la Peña de Francia se viven estas tradiciones. Estas prendas constituyen las piezas más valiosas del patrimonio familiar y es muy difícil tener acceso a las mismas. Su uso litúrgico y como decoración de muebles hicieron necesario el uso de materiales metálicos y sedas polí cromas. Se trata de una de las características más genuinas del encaje español.

La modalidad más importante de Puntos de España la encontramos en los *Frisados de la Escuela*

de Valladolid, con técnicas de aguja, y fueron llamados así por haberse desarrollado con gran primor en la fundación de Carmelitas de Santa Teresa de la ciudad castellana. Fueron encajes destinados principalmente al culto. Se trataba de un arte sunuario, extendiéndose al ornato del traje, carruajes, muebles, etc. El estandarte de la Inquisición de Valladolid estaba realizado con encajes frisados.

El encaje va evolucionando lentamente durante la primera mitad del siglo XVI, pero al terminar el siglo el encaje se había desarrollado adquiriendo gran importancia. La composición muy elemental de dibujos geométricos básicos formando puntas triangulares de 1 cm. de anchura se va transformando y aumentando las dimensiones. Ya en el reinado de Felipe II se complican las composiciones con motivos triangulares, curvos o rectilíneos; al terminar el siglo los motivos se realzan con detalles complementarios tanto en las puntas como en la base, alcanzando hasta los 12 cms. de ancho. Las puntas dejan de ser lo más importante y los encajes se redondean en su extremo repitiendo los temas de círculos inscritos en cuadros. Todos los motivos son muy macizados siendo característica general la complicación.

En 1534 el emperador dicta una pragmática prohibiendo el uso de brocados y trabajos de oro y plata, debido a que se había extendido excesivamente.

Se llevaban los encajes en el cuello y puños de las camisas. Felipe II al enviar regalos a María Tudor creyó imprescindible incluir encajes de oro y plata como producción netamente española.

Asimismo tenemos referencias de encajes en *D. Quijote de la Mancha*, donde Sanchica, hija de Sancho Panza que representa al pueblo más humilde "hace puntas de randas, gana cada día ocho maravedís, ahorros que los va echando en una alcancía para ayudar a su ajuar".

Otros encajes fueron los denominados *Soles*, realizados a la aguja. El centro del dibujo consiste en un sol, por lo que en Castilla se llamaron "soles salmantinos". En Cataluña se realizaron otros soles parecidos, pero con dibujos más variados y hebras más finas que se denominaron *Puntos de Cataluña*.

El gran comercio que Castilla mantiene con Flandes y el de Cataluña con Francia e Italia influye para que los encajes se enseñen y fabriquen en otros países, introduciéndose en España el uso de bolillos de Flandes e Italia. El traje fue adquiriendo mucha importancia y Catalina de Aragón, hermana de la reina Juana I, al desposarse con el príncipe Arturo de Inglaterra, llevaba entre sus trajes encajes de seda negra "al estilo de España" y durante su reclusión en el castillo de Auphill dice el poeta Taylor: "se pasaba los días manejando diligente-

mente la aguja". En 1562 se encontraron en su guardarropa setenta centímetros de encaje negro de España.

Los encajes se aplicaron en el cuello y puños de las camisas, generalizándose en la época final de Felipe II.

Con estos datos terminamos el s. XVII y la época más importante del encaje con producciones específicamente españolas.



Sánchez Coello: "Infanta Isabel Clara"

En la etapa de los Borbones que trataremos a continuación prevalecieron los encajes con influencias extranjeras, principalmente francesas o flamencas.

Con la llegada de los Borbones un nuevo estilo vendrá a España. El primer rey Borbón, Felipe V, gobernará de 1700 a 1746; Fernando VI ocupa el trono de 1746 a 1759; Carlos III, que tenía una brillante experiencia como rey de Nápoles reinó desde 1759 a 1788 y finalmente Carlos IV, que gobernó de 1788 a 1808, siguiendo Fernando VII e Isabel II.

Durante esta época la iglesia sigue teniendo grandes parcelas de poder, el clero y la aristocracia dan boato a las solemnidades religiosas costeando capillas y ornamentos sagrados que en muchas ocasiones se importan cuando asisten a concilios en el extranjero.

Dos vertientes se unen en esta época: el recuerdo de la tradición de los encajes nacionales y la influencia francesa que a su vez presentaba muchas características italianas y españolas. Durante el reinado de Felipe V los gustos que se importan a la corte son los que predominan en Versalles, dándose el caso de que en ocasiones se copiaron las obras francesas ignorando que a su vez habían sido copiadas de España.

Simon Chatelain introdujo en Francia el *Punto de España*, según Mme. Bury Palliser y en la corte de Valois fue exagerado el lujo de los encajes de oro, plata e hilo llegando a tener tal importancia los Puntos de España que se dictaron decretos condenando las falsificaciones en los que se sustituía oro por cobre. De todas formas las modas francesas al llegar a España se modifican. El encaje a la aguja decae, aumentando la producción de bolillos. El encaje en España presenta un mayor barroquismo, emplea hebras más gruesas de hilo generalmente "hilado en casa" y enriquece las obras incluso con lentejuelas aumentando el grosor de las hebras metálicas. El gusto por el encaje de color se desarrolla utilizando sedas, ofreciendo decoraciones muy ampulosas y recargadas. Pero aún llegaron más lejos dando lugar a un encaje que define nuestra personalidad: la *Blonda española*, que utiliza la seda torcida o grandadina para el tul y la seda floja o lasa para los nutridos. Las damas de la nobleza se aficionaron a los encajes de blonda. Nuestros encajes, sobre todo las blondas realizadas en Almagro y Cataluña, se imponen en Francia y en la corte de María Antonieta. En el registro de trajes de la reina dice Mme. Elagge: "No hay página del libro de la modista en que no figure la blonda a la manera española". Pero para vender estos encajes al país vecino había que decir que eran de procedencia francesa.

La prenda que es el orgullo de la moda española es la mantilla. En un principio se utilizaba el encaje como guarnición. El centro solía ser de seda o terciopelo, pero a finales del s. XVIII estas mantillas se hicieron completamente de encaje. Así lo vemos en la pintura de Goya de la reina M.^a Luisa. Los primeros encajes de blonda fueron blancos del color de la seda natural. Posteriormente se realizaron tanto en blanco como en negro.

En Cataluña a finales del s. XVIII el encaje toma gran importancia. Con motivo de la revolución francesa dejan de fabricarse encajes de Valencienes, Chatilly y otras regiones productoras de



Discípulo de Sánchez Coello: "Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz (Detalle)"

encajes. Es entonces cuando se pide a Cataluña desde Francia una producción superior a la que se fabricaba hasta entonces; en la guerra de la independencia se pagaba a las obreras del llano de Barcelona, 2,5 francos por día, dándoles seda y dibujos. Estos trabajos se llevaban a París y allí se vendían nuestras blondas como variantes de Chantilly, que los compradores suponían hechas en Francia. También en Cataluña se consiguió gran perfección en los encajes de Chantilly y nace el encaje más representativo de Cataluña: el *Ret. fi catalán*, una variante de la blonda con características peculiares.

Galicia fue otro foco impulsor del encaje. Tenemos numerosísimos datos. En la primera mitad del siglo XVI hay versiones que aseguran que los acompañantes del conde D. Fernando de Andrade, nobles y soldados, pasaron a Flandes y que a su

regreso de los Países Bajos importaron estos trabajos caseros. De cualquier modo en los archivos el primer documento data de 1753. En el Libro Real de Leyes de la Feligresía de S. Jorge de Buría, figuran unas personas que se las regula como "trahantes de encajes". Se realizaron muchos encajes populares que se fabricaban con lino, ya que el país era gran productor de esta materia y muchos gallegos salieron a vender sus encajes a América. Es una industria familiar donde los niños comenzaban a los 5 años a mover los palillos.

Los encajes de Galicia son de tipo popular, pero existen muchas reminiscencias de los encajes de Salamanca y Astorga.

De Almagro ya dimos referencia en la época de los Austrias. A pesar de que la tradición popular indica que sus encajes fueron introducidos por los Fúcares, e incluso por las damas flamencas de la corte de la reina Juana, el único dato documentado es el que aparece en *Don Quijote de la Mancha*. Después, hasta 1796, no tenemos referencias, fecha en la que D. Juan Bautista Torres, trajo de Cataluña a su hermano Félix y a Dña. Serafina Alvi, esposa de éste y a otros acompañantes vecinos de Mataró, estableciendo en Almagro la fabricación de blondas y encajes, a los que aportaron elementos catalanes. En 1827 pasaban de 8.000 las personas que trabajaban en el encaje en numerosos pueblos de la Mancha con tres núcleos principales: Almagro, Puertollano y El Corral. El encaje de Almagro es de tipo geométrico y con una tendencia marcada a la venta, procurando obtener grandes espacios y mucha producción con la menor cantidad de hilo y trabajo. Las blondas se realizaron con gran perfección y gusto, pero en ellas se refleja un acusado influjo catalán.

En Tenerife se realizan desde el s. XVIII los *Encajes de Tenerife*, evolución de los soles de Salamanca con elementos decorativos muy simplificados. Son estrellas o soles encerrados en grecas o cuadrados recordando los viejos trabajos de Astorga, Salamanca y Extremadura.

En Madrid tienen fuerte impulso las encajeras reales. Como documento tenemos la fotografía de Isabel II, y ya en el s. XIX se continúan haciendo encajes, pero la aparición del maquinismo, entre otras causas, provocó una fuerte decadencia. Hoy en día muchos de nuestros encajes se guardan en museos extranjeros, en demasiadas ocasiones sin catalogar indicando "procedencia desconocida" o "posiblemente procede de Italia o España".

Afortunadamente, a pesar de los expolios sufridos, aún se conservan en nuestros museos y colecciones privadas verdaderas obras de arte.

En Alemania se hace encaje de bolillos desde hace más de cuatrocientos años. La técnica del encaje se extendió desde Erzgebirge a otras regiones de Alemania: Schleswig-Holstein, Liebenau en las inmediaciones de Hannover, Mark Brandenburg, Alto Palatinado, Montes de Franconia, Alb de Suabia, Abenberg cerca de Nürnberg.

Se realizaron toda clase de encajes, tanto de aguja como de bolillos, según lo exigía la moda dictada desde París.

No obstante debemos destacar un encaje particularmente alemán, que se elaboró en el siglo XVIII en Dresden y sus inmediaciones: "el Point de Saxe", llamado también "Punto de Dresde". Se trata de un singular bordado fino sobre muselina, próximo al encaje en sus características, ya que los muchos y diversos puntos ornamentales recuerdan los nutridos de los auténticos encajes.

Asimismo aparecieron en lengua alemana algunos de los primeros libros de modelos (sólo dibujos y texto): en 1524 en Zwickau *Ein Neu Modelbuch* de Johannes Schönsperger; en 1560 en Zürich el libro de modelos de Christoph Froschauer y en 1601 en Augsburg el libro de modelos de Sibmacher, por nombrar sólo algunos.



Diseño y realización: Maria Klostermann

A principios del s. XIX se impuso la moda de llevar encajes de fondo de tul en los vestidos, realizándose por consiguiente en todas las regiones de Europa esta clase de encaje. En Alemania fue en Liebenau (cerca de Hannover) y en Erzgebirge. Naturalmente surgieron diferenciaciones regionales en la ejecución de la técnica del "Point de Lille". En Liebenau estos encajes presentan mucho fondo de tul con puntos de espíritu cuadrados disseminados junto a motivos florales; los motivos geomé-

tricos son muy escasos. Estos encajes fueron en su mayoría destinados a las cofias de los trajes.

En aquella época en Alemania se distribuían los encajes a través de un sistema editorial; es decir, el editor de encajes se informaba sobre las tendencias más novedosas en el encaje encomendando a su dibujante de patrones la realización de los modelos de encaje correspondientes, con el fin de que junto al material de trabajo éstos fueran remitidos a sus encajeras. Todavía hay en muchos museos y colecciones privadas libros de modelos de determinados editores de encaje. En ellos vemos pequeñas piezas concluidas de muestras de encaje. Mediante estos libros de muestras la clientela podía después detallar los pedidos.

Para la reconstrucción de los encajes de "Point de Lille" de Erzgebirge se sometieron a estudio algunos libros de modelos de un museo de la Asociación Alemana de Encajeras. Se pudieron hallar hasta 96 puntos diferentes en estos encajes. Son patrones muy ricos.

Característica típica del s. XIX fue la recreación de modelos antiguos con el fin de reavivar el encanto de los encajes antiguos, al igual que ocurrió en muchos otros países. Hacia 1900 se intensificó de tal modo la demanda que se llegó a hablar de "Delirio encajero de cambio de siglo" (Gertrud Lenning: *Unsterbliche Spitze* (1), Berlín, 1954). Sin embargo no se creó nada nuevo en cuanto a la ornamentación del encaje.

EL SIGLO VEINTE

Con la artista *Leni Matthaei*, nacida en 1837, llegó hacia fines de siglo la novedad en el encaje: con unas formas propias, plasmación de una nueva sensibilidad estilística, se convirtió en la fundadora reconocida del nuevo encaje artístico alemán.

"Entre todos los tipos de encaje técnicamente y sin lugar a dudas el más interesante es el encaje de bolillos. El de aguja es rígido, el macramé presenta la inmovilidad de la pasamanería, el de bolillos es más vivaz (...). La técnica de los bolillos permitió mayores posibilidades de movimiento y más delicadeza por el propio tramado característico de los hilos", dijo *Leni Matthaei*.

En su estilo propio se deja ver la influencia del *Jugendstil* (2) quebrando con ello el viejo esquema de los principios de continuidad y subordinación de los fondos de picados geométricos. Este cambio revolucionario producido por *Leni Matthaei* subsiste todavía, al anular la antigua organización jerárquica y otorgar el mismo valor a todos los elementos de la técnica del encaje de bolillos.



Diseño y realización: Leni Matthaei

La riqueza en la ornamentación de Leni Matthaei se basa en su capacidad de traducir los fenómenos naturales al lenguaje de las formas del encaje: gotas de agua, copos de nieve, el crecimiento de una planta.

Concurrió a innumerables exposiciones ganando medallas de oro en las exposiciones universales de 1913 en Gante y de 1929 en Barcelona. Sus obras de arte se encuentran en los museos más importantes. Creó hasta su muerte en 1981 muchas obras de arte de encaje de bolillos.

Else Juskolla, n. 1881, enseñó en la Escuela de Artes y Oficios de Nürnberg 13 técnicas textiles en las que tenía gran dominio con la peculiaridad de no reprimir la personalidad de los alumnos en sus trabajos. Se reconoce en sus trabajos su propio estilo, basado en estudios de la naturaleza. Después de doce años de actividad en Nürnberg es llamada por la Escuela de Artes y Oficios de Munich, donde se muestra intransigente ante la escasa importancia que se concede al diseño en la normativa de los exámenes. En una exposición de trabajos del alumnado es elogiada con respecto al absoluto dominio de la técnica y la fantasía creadora.

Sus propios trabajos están diseñados con el fin de agotar todas las posibilidades de la técnica, creando a su vez obras artísticas. Realizó en aquella época grandes obras: vestiduras sagradas, antependios, encajes para el altar, cosa muy difícil en tiempos del nacionalsocialismo. La mayoría de sus diseños se realizaron en las escuelas del Alto Palatinado en Tiefenbach, Schönsee y Stadlern.

En estas escuelas de encaje de bolillos ejercieron asimismo dos profesoras: *Maria Aigner* y *Philomena Hartinger*, cuyos diseños eran realizados por el alumnado.

En su mayoría se trataba de encajes realizados para me-traje, que en su concepción resultaban muy modernos. En los certámenes, donde se requerían patrones modernos, es mencionada ya en 1911 *Philomena Hartinger* y los encajes de *Maria Aigner* se describen en el libro de *Gussi von Reden Klöppelspitzen* como "patrones bellos y singulares".

Ya a principios de este siglo salen a la luz en Alemania muchos libros que tratan de la realización del encaje y su historia. Una de las autoras fue *Adele Voshage*. Procedía de una situación acomodada y deseaba transmitir su amor al encaje a través de un material de enseñanza agradable: de ella son tres libros de diferentes técnicas de bolillo. También podemos en una de las exposiciones admirar tres cuellos de esta encajera, realizados en técnicas diferentes.

En Erzgebirge, así como en las zonas sajona y bohe-mia, había muchas escuelas de encaje. Las profesoras hacían encaje de bolillos para los editores de encaje e instruían a sus alumnas en la elaboración de los mismos, con la intención de que pudieran salir airozas ante los ojos de los editores. El salario era insignificante. Por este motivo algunas profesoras de encaje reflexionaron, cada una independientemente de las demás, sobre cómo conseguir mayor retribución, tanto para sus alumnas como para ellas mismas. Algunas comenzaron a diseñar sus propios patrones, a realizar sus encajes y a llevarlos a posibles clientes; ya había una posibilidad, pues acudían a Erzgebirge muchos forasteros a las curas. Los encajes podían ofrecerse en hoteles y casas de huéspedes.

Elisabeth Mehnert Pfabe, nacida en 1905, tomó este camino. Se formó como profesora de encaje en la escuela estatal de encaje de bolillos y patronaje de Schnee-berg. Aquí no se sabía nada acerca de las modernas tendencias en la técnica del encaje. *Marie Schütte*, conservadora del museo Grassi de Leipzig desde 1910 a 1943, impulsó en 1939 la novedad del diseño artístico. *Elisabeth Mehnert-Pfabe* constató por el análisis de encajes extranjeros y antiguos un sistema ordenado y escrupulosamente calculado. Sus primeros diseños propios son sencillos y están determinados por nítidas líneas, pero aparecen ya innovaciones: del encaje por metros deriva una aplicación para un mantel o un pañuelo. Ella intentó crear un tipo de encaje sobrio y utilitario que fuera a su vez decorativo. Los elementos formales como flores estrelladas, granos de cebada, espigas y rudas evolucionaban hasta formas ornamentales estilizadas. Sus diseños los realizaba ella misma a bolillo, por lo que patronaje y realización estaban en perfecta armonía.

En 1878 se fundó en Schneeberg en Erzgebirge la escuela real de encaje de bolillos y patronaje. En los primeros veinticinco años se formaron 122 profesoras de bolillo y 638 diseñadores de patrones. Ya a finales del s. XIX tenían que competir los encajes manuales de Erzgebirge con la gran concurrencia de encajes mecánicos de Plauen. Por esta razón y hacia 1920 el entonces director *Johannes Lorenz* y el profesor titular *Paul Rudolph* bus-

caron nuevas formas para el encaje manual que fueran poco costosas de realizar. Fue la novedad, la creación de un nuevo tipo de encaje que conservaba las características del encaje, pero más rápido en su elaboración y con pocos pares de bolillos; el encaje de Schneeberg. Su creador fue ante todo Paul Rudolph, influido por el *Jugendstil*. Por norma estos encajes se hacen con tan sólo cuatro pares de bolillos, pero el encaje presenta una trenza en el borde exterior que lleva consigo una unión con punto entero de torsión. Al efectuarla se intercambian dos hilos de la trenza con el par guía que pasa a realizar la nueva trenza. Es la "unión de Schneeberg", para la que se precisan dos pares más de bolillos. Lo más peculiar del encaje de Schneeberg son las líneas dinámicas del encaje de cinta de bolillos, realizadas en la parte que se estrechan con punto de tejido y donde se ensanchan con punto entero con torsión.

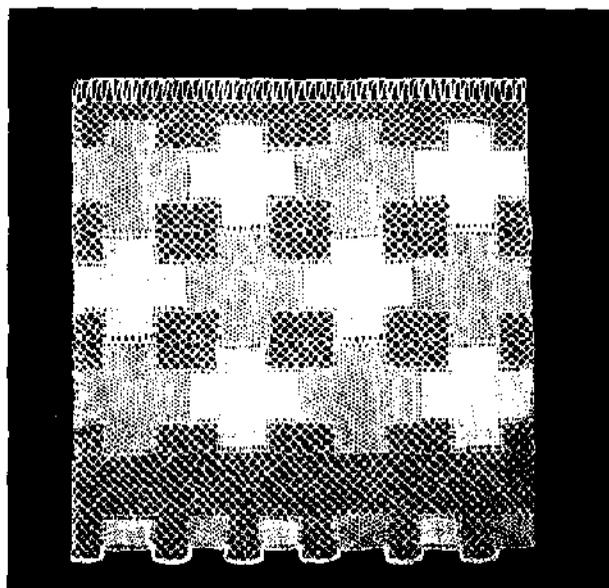
En la parte bohemia de Erzgebirge, en Lger, recibió su formación como profesora de artes manuales *Maria Wildner*, nacida en 1886. Posteriormente en Viena fue sometida a un examen para ser admitida como profesora en las escuelas de encaje estatales. Enseñó en muchas escuelas los nuevos tipos de encaje. En 1923 *Maria Wildner* fue llamada desde Praga para ser asesora especializada en el instituto central estatal de las escuelas de Artes y Oficios del Ministerio de Cultura, con el fin de atender y dirigir por sí misma las escuelas de encaje de bolillos: 17 alemanas, 12 polacas y algunas checas y eslovacas.

Maria Wildner dibujó muchos patrones de encaje de bolillos y de aguja. Se solicitaron sus trabajos desde la corte real sueca y desde instituciones de arte y artesanía de Suiza, Austria y Alemania. Sus obras fueron mostradas en exposiciones de Leipzig y Munich. Se le adjudicó en Milán la medalla de oro por su cuello con lirios de los valles. Desgraciadamente perdió su empleo al final de la guerra en 1945, siendo evacuada en 1946 a Alemania. Durante los años 1947 y 1948 enseñó en la escuela de bolillos de Nordhalben, para ir después a Ratisbona donde aceptó la organización de la escuela estatal de encajes.

Hermine Stutzig, n. 1914, procedía también de la parte bohemia de Erzgebirge, donde recibió su formación de *Maria Wildner*, tras su evacuación de Checoslovaquia al final de la guerra. En 1948 tomó la dirección de la escuela de bolillos de Nordhalben (Montes de Franconia). Por la escasez de hilo de lino blanco, introdujo lino de colores para realizar los encajes de bolillos. Se escogía un color básico y se realizaba el encaje con las tonalidades de la gama con una regla: "Lo fuerte hacia fuera". Es decir: la tonalidad más clara de la gama está siempre en el interior, mientras que los colores son cada vez más oscuros hacia el exterior. Para los niños que acuden a la escuela de Nordhalben, el hacer encajes con hilos de colores es muy atrayente.

Otro camino en cuanto a la formación lo ha trazado *Suse Bernuth*. Modista, pasó por la Escuela de Artes y Oficios con el fin de estudiar Diseño y Textiles. Fue conocida por sus tapices a telar, sus bordados y aplicaciones figurativas. Fue llamada a finales de los años cin-

cuenta por el ministerio de cultura bávaro para efectuar una completa renovación en el patronaje de los encajes de bolillo en las escuelas de bolillo del Alto Palatinado en Schönsee, Stadlern y Tiefenbach, ya que los encajes manuales no tenían salida dada la gran concurrencia de encajes mecánicos. *Suse Bernuth*, nacida en 1900 dijo: "Todavía quedan para el encaje manual tres mercados... la Iglesia... la moda y el hogar, porque la verdadera suntuosidad y originalidad se venden en estas minorías mejor que entre las masas".



Diseño y realización: Suse Bernuth

Suse Bernuth no sabía hacer bolillos; la realización de sus diseños de encaje no era pues tarea fácil para las encajeras.

Ideaba los encajes litúrgicos en hilo de lino blanco, a veces con hilos metálicos dorados. Los símbolos que aparecen en sus encajes son generalmente geométricos, suavizando los más serios por medio del hilo de oro. Sus manteles para usos litúrgicos se trabajaban en colores.

Suse Bernuth aplicó su inspiración a la moda femenina y particularmente a las telas: para ellas confeccionaba encajes por metraje que se añadían a la tela, agregándolos o aplicándolos. La mayoría de las veces utilizaba también hilos de colores idénticos a los de la tela.

En los textiles del hogar introdujo los mantelitos ingleses (sets). En ellos se manifestó su gran capacidad creadora: para los manteles de desayuno creó patrones muy finos y para los manteles de comida patrones rústicos y gruesos. Simultáneamente realizó grandes tapetes de mesa hechos enteramente de encaje. Los encajes se utilizan también de forma exigua, para volverlos otra vez más valiosos. Por esta razón diseñó patrones para tapetes estrechos y puntillas para manteles de mesa, individuales y servilletas.

Otro campo para sus diseños fue el de las cortinas o mamparas, en su mayoría trabajadas en lino de color natural con hilos metálicos dorados.

“Sus obras figurativas se cuentan entre lo mejor del arte del encaje de este siglo”, dijo Ernst-Erik Pfannschmidt en su libro *Spitzen—Neue Ausdrucksforme einer alten Technik* (3).

Ahora debo hablar de una artista textil que no ha hecho bolillos, pero que ha desarrollado un encaje particular:

Margarete Naumann, nacida en 1881, que tras una formación textil se consagró casi exclusivamente a un encaje de nudos: el encaje de Margarita. Esta encajera halló un nuevo procedimiento que fue patentado. Examinado técnicamente el encaje de Margarita es un encaje de macramé, ya que utiliza los usuales nudos y barritas acanaladas. Destacan los siguientes aspectos:

La creación del diseño a partir de un haz de hilos, elaborándose un encaje de líneas totalmente libre.

— Su realización en fragmentos individuales susceptibles de unión.

— La consistencia que dan los nudos al encaje hace posible un trabajo plástico sin la utilización de ningún material extraordinario auxiliar.

En encaje de Margarita tiene su propio carácter; se extiende en todas las direcciones de la superficie o del espacio. La multiplicidad y riqueza de los motivos, consistente sobre todo en diferentes y variadas figuras humanas conforman el encaje de Margarita. Desgraciadamente murió Margarete Naumann en 1945, sin llegar a fijar sus ideas por escrito.

En nuestro momento citaremos a dos artistas, que han conquistado un lugar en el encaje por sus trabajos artísticos:

Ulrike Löhr, autodidacta en el encaje de bolillos, autora de muchos libros de encaje, ha participado con sus trabajos en concursos ganando premios. Destacar aquí que el encaje ya no está destinado a un uso práctico, sino que se trata de un adorno decorativo.

La otra artista es *Barbara Saupe*, formada como profesora de bolillos, ha ensanchado el campo del encaje tradicional por medio de sus diseños originales. A través de sus obras apreciamos una evolución constante en el encaje.

Sobre el pasado del encaje se ha dicho mucho. Sin embargo en la actualidad debemos tener también un encaje conforme a nuestra época. La Asociación Alemana del Encaje ha adquirido en sus estatutos el compromiso de crear nuevos caminos para el encaje. Por esta razón todos los años se convoca un concurso con temas interesantes: triángulos y círculos; máscaras, cuellos, sets, minerales y hombres, por citar algunos de los temas.

Todos nosotros deseamos que nazcan nuevos encajes actuales, para que siga viviendo el encaje en el próximo siglo.

NOTAS

(1) “Encaje inmortal”.

(2) Modernismo alemán.

(3) Encajes. Nuevas formas de expresión de una técnica antigua.

Traducido del alemán por *Puri Collado*.



Itzea 1976. Conversaciones con Don Julio Caro Baroja al hilo de los Carnavales de Zubieta, Ituren y Lanz (Navarra)

Manuel Garrido Palacios

El 5 de febrero se festeja a Santa Agueda, hija de Catania. A Agueda le dan martirio, le cortan los senos: la convierten en Patrona de las nodrizas. Después frenan las erupciones de esa gran teta de la Tierra que es el Etna: la hacen Patrona de los fundidores de campanas.

Acabo de leer esto cuando visito en Zubieta el taller de Marcelino San Miguel, que hace «campanillos para las reses desde cuarenta años acá». Antes era herrero. Hay otro en Iturgetyen. El temple último es para darles un timbre especial según el dueño que los encarga, «de manera que puedan distinguirse en el monte entre varios y saber, sin usar la vista, si las vacas buscadas están donde deben». La chapa se corta, se le da forma, se le pone el badajo, el asa, se le encaja en el barro, se le envuelve con hierba y se le da un baño final de cobre para que suene. «Es inútil si se fabrica y no tiene buen sonido. Los pastores no los quieren», los cuales reconocen en Marcelino a un artista de mano maestra para saber dónde martillar para dar a cada quién el timbre de su rebaño según la muestra que le trae. «Así todos se entienden mejor en el monte. Afinar un cencerro es como afinar una guitarra. Con un golpe de más todo se estropea». La medida del cencerro la da el tamaño del animal. En estas fechas una pieza cuesta 100 pesetas. «Antes valía dos». ¿Cuándo fue antes? Los cencerros de los zampanzares que salen en el Carnaval de Zubieta e Ituren los ha hecho él. «Los lobos se asustan del ruido».

Al Zampanzarrak-Yoaldunak (Ioaldun), lo describe Iribarren como el «guía de la manada». En el Carnaval de Zubieta e Ituren puede ser el capataz, con «esquilón, pañuelo al cuello, enaguas con puntillas sobre los pantalones azules y abarcas de goma». Salen diez o doce: «los que tengan voluntad, con los brazos desnudos, y agitan en su mano derecha un azote de cola de caballo, con el mango de cuero con clavos dorados». Luis va con blusa antigua y un palo largo. Francisco dice que «ha variado poco desde sus abuelos acá, quizás hoy más corriendo que antes». José añade que «antiguamente los pastores hacían una fiesta, bajaban del monte y se ponían un poco alegres; ese podía ser un origen».

Después de amasar todo esto en la marmita de un día espléndido, llego a Vera de Bidasoa y

llamo a la puerta de Itzea. Unos pasos por la escalera anuncian vida en la casa. Abre Don Julio, al que interrumpo en lo que estaba metido: «Formas complejas de la vida religiosa», pero parece no importarle mucho. Subimos a la biblioteca, damos un paseo por los alrededores y al fin recalamos en su pequeño jardín, donde le cuento:

MGP. Don Julio, en Zubieta, se visten de pieles, se colocan unos gorros, llevan en las manos unos latiguillos y se amarran a la espalda unos cencerros. En Ituren pasa igual. Lo hacen el último domingo de enero y lunes y martes siguientes.

JCB. Las fiestas estas que empiezan después de Reyes y llegan más o menos hasta el Miércoles de Ceniza, suelen estar vinculadas en parte con el Carnaval, pero, por otro lado, tienen una raíz mucho más antigua que las fiestas de Carnestolendas y el Carnaval. Ya los primeros Padres de la Iglesia, latinos y griegos, se encontraron que en todo el ámbito del Imperio Romano, desde comienzo de año, es decir, desde enero, hasta avanzada la estación, hasta la Primavera, solían salir máscaras, sobre todo en las barriadas rurales en los pueblos, precisamente con cencerros, con cucuruchos, con trajes estrambóticos, y hay una cantidad considerable de sermones y de cánones penitenciarios y de disposiciones religiosas cristianas contra estas prácticas.

MGP. Hay momentos en que se confunden el pasado y el origen.

JCB. La realidad es que la gente no sabía muy bien por qué hacía esto y se puede considerar que es un rito de relación, de vecindad, y que en este Carnaval de Ituren y de Zubieta esta relación de vecindad y de buena armonía entre dos pueblos se mantiene. Claro, siempre hay una parte ritual, oscura, que es el sostenimiento de esta especie de disfraces, que corresponde a algo muy antiguo y hasta un poco perdido en la conciencia de la gente. Pero, bueno, que las máscaras lleven cencerros, que lleven cucuruchos, que lleven estas cosas que llaman hisopos, hisopuak, en vasco, y que hagan hailes en relación con los términos de los pueblos, esto parece que se encuentra desde la Europa Oriental hasta el extremo occidental en formas más o menos aisladas como ha quedado aquí este ejemplo y luego otros más o menos lejos.

MGP. Decía el último domingo de enero, o por San Antón; siempre en tiempos cercanos a los comienzos de año.

JCB. Sí; en algunos sitios constituyen comparsas en las que aparecen hombres vestidos de mujeres, niños, soldados y aquí parece que lo que se ha resaltado más, como pasa también en algunos casos de mascaradas de Galicia, es la relación de los pueblos.

MGP. Los Cencerros de Zubieta van el lunes a Ituren y los de Ituren se desplazan el martes a Zubieta.

JCB. Sí, un día, un pueblo, con los mozos disfrazados va al otro y luego se repite la operación contraria. Esto indica que hay una especie de voluntad de establecer unas relaciones misteriosas, ocultas, antiguas, entre dos comunidades que muchas veces no están forzosamente bien avenidas. Es como un rito de buena voluntad o de buena vecindad.

MGP. Lo hacen hombres solteros, jóvenes.

JCB. Siempre estas cosas se hacen con elementos juveniles, con hombres no casados, con mozos, y se ha añadido algo que es mucho más moderno, que son todas estas comparsas de carritos y de gentes que van disfrazadas montadas en una especie de carroza rústica en la que ponen emblemas y cosas un poco copiadas del Carnaval urbano o del Carnaval conocido a comienzo de siglo.

MGP. Aquí a los personajes les llaman zampanzares.

JCB. Esto de zampanzar es algo que está relacionado con el Carnaval de origen francés, porque para darle a la ceremonia una categoría un poco más alta se ha pensado que así como hay santos de la Iglesia que son santos reales, se puede hablar de un santo burlesco, y así como en castellano antiguo se decía «Santantruejo», una especie de santo ridículo en comparación con los santos reales, aquí se ha cogido la expresión francesa de Saint Pansard, es decir el santo de la panza. Y Saint Pansard es un concepto que aparece en Rabelais y en los clásicos franceses, lo cual quiere decir que ha habido cierta influencia del otro lado de la frontera.

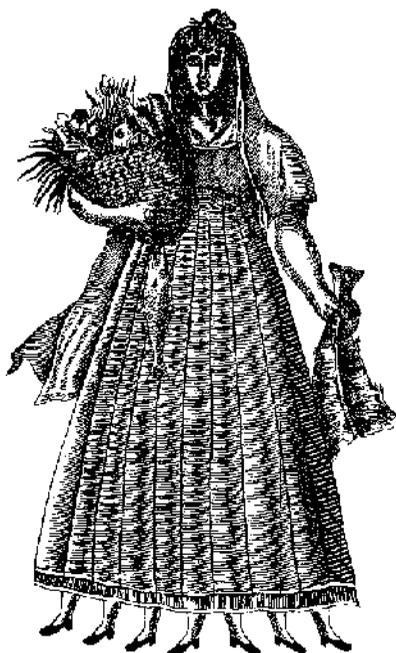
MGP. San Panzudo. Los zampanzares van también a Francia. Al fin y al cabo, esta parte del Bidasoa perteneció a la diócesis de Bayona.

JCB. En tiempo de Felipe II todavía pertenecía, y claro, hay bastante influencia de la liturgia del obispado de Bayona y de la zona del suroeste de las Galias.

MGP. En lo que he hablado por el pueblo he podido constatar que cada objeto de los que lle-

van los zampanzares tiene un significado, sea el latiguillo, el hisopo o los cencerros. Por ejemplo, los cencerros dicen que es para el ahuyento de los malos espíritus.

JCB. Si la gente tiene esta conciencia a base de una tradición antigua sería muy curioso. Ahora, hasta qué punto con la popularización de la fiesta y con la afluencia de turistas y con las explicaciones que ya se han dado en los periódicos y en fin, por vías de estas modernas de comunicación, pues a lo mejor han recogido esta idea de otra vez por una vía un poco culta. De todas maneras, la idea de que el hisopo, vamos, llamado hisopo, que no se parece nada al hisopo, es un instrumento para purificar o para espantar con agua bendita o con algo así a los malos espíritus es una idea que puede entrar perfectamente dentro de la concepción antigua.



MGP. ¿Y con relación a los cencerros y a las campanas?

JCB. Pues también; dentro de la Liturgia cristiana y dentro de lo que la gente por tradición pueda saber, sí es claro que la campana en la sociedad rural ha sido utilizada como un instrumento para espantar males, es decir, hasta las tempestades y ciertas amenazas de la Naturaleza se ha procurado eludir con toques de campana, y la campana, según el toque que se da, anuncia a la sociedad algo que ha ocurrido distinto, es decir, que por ejemplo, hasta no hace mucho, los toques de campana de la parroquia del pueblo indicaban cosas distintas, según fuera toque de alegría, toque de tristeza, difuntos, si un niño se había muerto se tocaba de una manera, si una mujer se había muerto se

tocaba de otra. En fin, que la campana como medio de expresión de algo que hay que comunicar a distancia, es evidente que en la sociedad rural ha tenido mucha importancia; también los cencerros en los pueblos se han hecho con toques distintos para que cada pastor tenga un toque para su rebaño, como ha visto en Zubieta, de suerte que distinga en la altura en el monte o en la lejanía dónde está, así que claro, eso es un mundo auditivo muy importante, y todos estos cencerros toscos y grandes pueden ser normalmente para el ganado mayor, para la vaca montés.

MGP. En cuanto a espantar... Ver dos filas de figuras por los caminos con sus destartalados pasos y sus ruidos de cencerros, impone; diría que van como poseídos, sudando a chorros, sin descansar.

JCB. Pues sí, pueden dar sensación de una cosa tosca para espantar a los espíritus malignos.

MGP. Estas fiestas de Zubieta y de Ituren, ¿están durando o permanecen vivas aún en el pueblo?

JCB. No. Yo creo que en el pueblo han vivido, hasta ahora, bien. Lo que pasa es que en este momento en que el folklore está tomando un carácter ya un poco general, en fin, ya la gente se entera por medios modernos de la existencia de estas costumbres raras, si acaso en cierto modo se pueda convertir en algo que esté en relación con el turismo o con la curiosidad de las gentes de las ciudades que vengan en autos; ya esto, últimamente, se está viendo en las fiestas populares, pues hay como una especie de renacimiento de tipo que no es popular, más bien culto, y puede tener luego también derivaciones en cosas de música y de ballet, de todo esto; pero vamos, ya esto es un mundo aparte.

MGP. Este mundo culto al que se refiere y que se acerca a las manifestaciones populares, ¿lo contamina de alguna manera? ¿Le hace daño?

JCB. No, yo no creo que le haga daño, yo creo que la idea del ámbito hermético viejo de la sociedad que vive en sí misma por fuerza se pierde con la comunicación grande del mundo actual y con los sistemas que hay de relación entre las personas y estos mismos pueblos, pues están en un momento un poco crítico porque la población va fallando, es decir, que no tienen la vida parecida a la que tenían hace 40 ó 60 años; yo no digo que aquella fuera buena ni mala, era distinta. Ahora es otro mundo que ya ha empezado yo calculo que no hace tanto. Estos pueblos han vivido iguales hasta bastante avanzada la posguerra; es decir, hasta el cuarenta y tantos o cincuenta la vida estaba muy remansada, pero ya

del 60 para acá esto ha cambiado completamente y hay un proceso de éxodo rural o de urbanización, o de cambio total.

MGP. En este marco, ¿el folklore se pierde o se hará espectáculo para sobrevivir?

JCB. Yo más bien creo que se convertirá en una cosa estilizada y de tipo como el folklore que se hace en las ciudades: en Barcelona la gente baila la sardana y las chicas de las oficinas o de la burguesía se visten de aldeanas y los jóvenes tocan instrumentos populares o hay algo como una elaboración de ballet, o de grupos de danzas, en fin todo esto; con la vida política y económica moderna, en todos los estados, en un sentido o en otro, han querido también fomentar la vida popular y para el caso es lo mismo: ha sido igual en Rusia o en Alemania. En España ha habido este movimiento folklorizante que a veces lo que ha hecho es adulterar un poco las cosas, pero bueno, es la civilización moderna.

MGP. Suena a últimos coletazos, a agonía.

JCB. Como cosa vieja y genuina del pueblo sí. Yo creo que así como las hablas populares se están perdiendo y así como no sólo el vasco, sino el castellano viejo de hoy no es el mismo que hablaban los hombres de hace 40 ó 50 años, esta riqueza tradicional por fuerza tiene que convertirse en otra cosa. Un idioma como el español moderno en unos puntos se ha enriquecido con conceptos científicos, filosóficos, pero luego por otro lado, el mismo idioma de Castilla ha cambiado, es decir, que hay una pérdida de riqueza de refranes, de expresiones y de conceptos relacionados con la Naturaleza, con el campo, con cualquier ambiente. Esto, por supuesto, con la crisis económica del campo y el problema del idioma, cambiará, cambiará en ese sentido de urbanizarse y de convertirse en algo que tenga que ver con el turismo y con la relación.

MGP. Ya le digo, vengo de hacer una película del Carnaval de Zubieta e Ituren y otra del de Lanz, tan arropado el pueblo por los valles de Uizama y Anué. En este he visto otras máscaras, y he sacado en limpio que, de alguna manera, permanece latente el espíritu de viejos ritos mediante los cuales se echaba del pueblo un Mal. Ya dice Plutarco que en Queronea se simulaba la expulsión del Hambre golpeando con palos a un esclavo. Lo cierto, Don Julio, es que de la Posada de Lanz sale un cortejo con personajes como Miel Otxín, el gigante, el Kaldico, el hombre-caballo, el Ziripot, para unirse en la calle con los txistularis y las máscaras con sus cencerros, gritos, lamentos, golpes, caídas, que anuncian que el ritual está ahí, sigue ahí. Sin embargo, lo he visto tan bello y tan perfecto de organización, que me

ha parecido como preparado para una representación, diría, para el cine.

JCB. Sí. El Carnaval de Lanz ha sido una cosa condicionada un poco por el cine, porque se suprimieron los carnavales hace ya mucho y hubo la oportunidad de pedir permiso para que éste de Lanz, en un momento dado, se hiciera para un documental que hizo mi hermano, y entonces se volvió a hacer tal como lo recordaba la gente que, en fin, no era gente muy vieja; lo habían hecho hacía años y se podía rehacer perfectamente; se hizo y desde entonces se ha seguido haciendo y ha tenido un cierto éxito y una cierta popularidad en Navarra, en Guipúzcoa y en el norte de España en general.

MGP. He visto al Ziripot, que es un mozo disfrazado con un amplio traje hecho de saco relleno de hehecho, que lo bajan de la Posada en vilo y le dan un palo para apoyarse; a los Chachos, que son los propios mozos del pueblo, que van de harapos o de lo que encuentren, con la cara tapada; a Otxín, el gigante de paja, que mide más de tres metros, hecho con dos largas varas de haya, con gorro, careta de cartón, camisa, faja y polainas, y en fin, una serie de personajes señalados que hacen que la gente de Lanz tenga a su Carnaval por diferente al de Zubieta, al de Ituren y a otros que se ven por aquí.

JCB. Es distinto realmente a los de los pueblos que habíamos hablado, porque para la gente de Lanz representa algo relacionado con la vida local. Hablan de un bandido, de un personaje más o menos irreal, pero relacionado, evidentemente, con un episodio que ocurrió en el país en el siglo diecinueve. Lanz es un pueblo de camino hacia Francia y antes de que se hiciera la carretera actual de Velate, era el pueblo del camino casi último antes de llegar al Baztán y de entrar en Francia. Y para pasar el puerto había unos guardianes, unas gentes que estaban especializadas y garantizaban el paso a los mercaderes, comerciantes... Ahora, resultó que en un momento dado estos guardianes se convirtieron en bandoleros y hubo un proceso famoso relacionado con esta gente que cambió los términos de su actividad y se dedicó a expoliar y hasta no sé si matar a alguien. El caso es que ese proceso ha quedado en el recuerdo, hay unas canciones, y la gente asocia la quema del Mikel Otxín, del gigante este, con eso. Ahora, claro, esto de darle a un hecho muy general una explicación particular se repite muchas veces en el folklore, pero en realidad el esquema es de fiesta de Carnaval típica, es decir, que en parte es el triunfo, el juicio y la muerte del Carnaval. Es un esquema muy viejo en el folklore cristiano.

MGP. Podíamos decir que Mikel Otxín no es más que un personaje incorporado a ese Carnaval.

JCB. Sí, interpretado. Porque normalmente, el Carnaval que se suele representar como específicamente Carnaval es un personaje que se opone a la Cuaresma. La Cuaresma representa la abstinencia, el ascetismo cristiano, la época de la penitencia; suele ser representado por una mujer flaca con siete piernas, que son las siete semanas, y en cambio el Carnaval se suele representar como un hombre gordo que quiere significar la gula, la lujuria, los placeres. Y entonces en la Edad Media, como en el poema del Arcipreste se representaba una especie de moralidad, de lucha entre el Carnaval, que es el que triunfa en la época esta anterior y la Cuaresma que es la que triunfa después, que es la penitencia del cristianismo.



«Zaldiko» de Lanz (según Irbarren)

MGP. ¿Hace tiempo que no va usted al Carnaval, que no lo ve directamente en Lanz?

JCB. Sí, bastante.

MGP. Los personajes son realmente curiosos; el Ziripot aparece como un monstruo al que todos atacan.

JCB. Bueno es que allí se han hecho como unas disociaciones de personajes y el Mikel Otxín va por un lado, el Ziripot va por otro, pero en realidad el esquema es el esquema viejo, porque en el esquema viejo europeo al Carnaval se le que-

maba también, es decir, que hay una especie de variantes como también es una variante el episodio del caballo, la aparición de estos caballos en las mascaradas, que se da mucho en todo el Pirineo; en fin al otro lado, en el País de Soul, aparecen en las mascaradas caballos más elegantes que este caballo de Lanz y luego hasta Provenza y Cataluña. Ahora, el proceso del domingo construyendo el gigante en la casa; luego, el lunes con una serie de actos de circunvalación del pueblo, de rodco del pueblo y de coger al caballo en dos sitios extremos y herrarlo; y luego los bailes del lunes entran dentro de unos ritos en los que los pueblos estos de paso reflejan también su carácter, es decir, Lanz es un pueblo calle, ese pueblo calle es un pueblo de tránsito de mercaderes y de gentes que en otra época usaban arrierías y caballos y ahí queda también un poco el residuo de esta especie de idea de relación del pueblo con un camino real o una comunicación importante.

MGP. Ha nombrado usted al herrador, y he visto cuatro herradores con un martillo, un caldero, tenazas y otros útiles fingiendo herrar al hombre caballo, al Xaldiko. Lo han hecho ante la casa que llaman del Herrero, pero que parece ser, según dice Iribarren, que ahí nunca hubo fragua, sino que la costumbre le ha dado el nombre. El herrador parece un personaje muy importante en este Carnaval.

JCB. Sí, sí, claro, este rito de herrar al caballo en dos extremos del pueblo y que aparezcan estas máscaras en relación con el horraje y el caballo pues sí, son dos elementos también muy constitutivos dentro de este Carnaval, interpretado o reinterpretado por la gente.

MGP. Mikel Otxín, el Ziripot, los Herradores y los demás podríamos decir que son trajes normales y corrientes según el gusto de cada cual.

JCB. El criterio más específico de la máscara es que el que se disfraza no pueda ser reconocido, es decir, que el misterio de tener los trajes guardados, de que no se franquee de qué se va uno a vestir y de que la máscara o la mascarada constituya una expresión de una sociedad podríamos decir secreta, es decir, que no sabe el pueblo, es una característica también muy clásica del Carnaval antiguo, que es una fiesta en la que se procura mantener un poco el secreto o capricho de la opción del personaje; es decir, que cada mozo se disfraza en una casa con lo que la hermana o la novia les da y tienen así una especie como de voluntad de secreto dentro de la actuación.

MGP. No paso por una fiesta en la que no me pregunte: ¿y todo esto para qué le sirve al pue-

blo? Es posible que incluya esto en una postura nihilista de ¿para qué sirve nada? Pero, vaya, me lo pregunto.

JCB. Bueno, ahora, probablemente, menos, pero antes, en la sociedad cerrada y con poca comunicación en la que los hombres y las mujeres tenían una vida monótona, las fiestas tenían mucha más significación que ahora, porque la espera del Carnaval en el año, en cualquier pueblecito y en las grandes ciudades también, la gente de una sociedad esperaba la fiesta de Carnaval con una ilusión grande, o los niños esperaban la Navidad, o podía esperarse la Semana Santa por otras razones; ahora, claro, la gente está mucho más abierta en la sociedad, las fiestas son mucho más abundantes, el tipo de diversión de la gente es más variado y claro, ya todo va a compararse en lo que podía significar hace 40 u 80 años lo que significaba el Carnaval para un mozo que vivía en un caserío alto o en un rincón con lo que es ahora; no, ya se ve ahora mismo en las fiestas de los pueblos con baile y con música: apenas va la gente joven y prefiere ir a un sitio cerrado de tipo ciudadano; es decir, hay también no sólo el éxodo rural para el trabajo, sino el éxodo rural para la diversión. Así que esto también ha cambiado. Ahora, en Lanz, la gente parece tener mucha ilusión, se divierte y en fin, cuando se hizo la otra vez, pues la gente vieja participó con mucho gusto recordando su juventud.

MGP. En Zubieta habíamos dicho que el turismo influía, que lo cambiaba de alguna manera, que lo hacía evolucionar hacia una cosa menos genuina del pueblo. En Lanz me figuro que también. He podido ver una enorme cantidad de coches que restaban lucimiento y movilidad a las máscaras. Lo he sentido nocivo para la fiesta.

JCB. Claro, en cuanto entra el auto. Si fueran personas, hombres o mujeres, la acción podría realizarse de una manera casi normal, aunque fuera multitudinaria, ahora donde entra la masa de autos todo se convierte en obstrucción, lo mismo da que sea esto que una romería como la del Monte Aralar o cualquier romería andaluza, que antes era un rito itinerante de los carromatos, carrozas adornadas y la gente a caballo y ahora en cuanto se meten los autos pues ya se convierte en la Gran Vía todo. El auto es como decía Mahoma del arado: donde entra, entra la deshonra.

MGP. Don Julio, se le han gastado las pilas al magnetofón y el día se acaba.

JCB. Lo dejamos para mañana. Será mejor que entremos.

MGP. Hace frío.

PROHIBICIONES DE CANCIONES POPULARES EN LA VALENCIA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII

Miguel Angel Picó Pascual

“La reina sólo conocía una manera de resolver los problemas, de modo que, casi sin volver la vista, dijo: —¡Que le corten la cabeza!”

L. Carroll: *Alicia en el País de las Maravillas*, Cap. VIII.

Las tradiciones y costumbres populares a lo largo de la historia han sido objeto de vigilancias, controles y persecuciones por parte de la Iglesia y del poder civil. Estos dos superestructuras de poder han regulado en cierta medida el nivel ideológico de la cultura popular, todo aquello que bajo su punto de vista no era plausible para su mentalidad por ser considerado deshonesto, crítico, bárbaro, de mal gusto o por quebrantar los ideales morales y religiosos imperantes, era perseguido e inmediatamente prohibido. En la España del Antiguo Régimen estos controles fueron exhaustivos, firmes, constantes y severos.

El objeto de estudio de este trabajo es dar a conocer las prohibiciones de canciones populares que decretó la Audiencia Real de Valencia a principios del siglo XVII, un período de estancamiento económico y de decadencia para la economía valenciana. Si bien los materiales documentales que apporto son escasos, no por ello dejan de tener su importancia ya que pueden ayudarnos considerablemente a conocer un poco mejor hasta qué punto la cultura oficial monopolizaba y rechazaba algunos aspectos de la cultura folklórica.

La profunda separación y contraste de culturas dentro de la sociedad de la Edad Moderna es un hecho indiscutible, pero ¿hasta qué punto la cultura popular fue subalterna de la cultura de las clases dominantes?, ¿qué tipo de política represora ha desarrollado el poder dirigente para imponer su voluntad frente a aquellas parcelas de la cultura tradicional consideradas de mal gusto?, ¿hasta qué punto ha sido firme este control? Hoy por hoy, por lo que atañe a nuestro país, resulta difícil contestar a esta serie de preguntas ya que carecemos prácticamente de trabajos de investigación acerca de este tema. No obstante ya va siendo hora de que se propicie un estudio general serio acerca de la relación existente entre la cultura de las clases subalternas y el dominio de las clases superiores en períodos temporales concretos. Cabe esperar que este tipo de estudios minuciosos, que en un principio conviene que sean locales y regionales, con el tiempo, desemboquen en un conocimiento más exhaustivo acerca de este tema tan impropio, aunque tremendamente apasionante (1).

Sin duda alguna la escasez de testimonios sobre las actitudes de las clases dirigentes frente a la cultura popular es el primer obstáculo grave con que tropiezan las investigaciones; la documentación, exigua y dispersa, prácticamente nada nos dice a este respecto. Actualmente no disponemos de un número suficiente de documentos transcritos que nos permitan estudiar el fenómeno con profundidad; ya de por sí es raro encontramos con referencias extensas que nos especifiquen datos acerca de este tema, de ahí que cualquier noticia que aparezca deba ser inmediatamente bien acogida.

Los controles impuestos por parte de la Iglesia nos son, en cierta medida, mucho más conocidos que los efectuados por el poder civil, la jurisdicción del sistema judicial real sobre estos asuntos nos es prácticamente desconocida. Hasta la fecha presente, las Constituciones sinodales eclesiásticas han sido las fuentes más utilizadas ya que nos proporcionan una información de primera magnitud, nada desdeñable, que a pesar de que afecta principalmente a clérigos, aporta importantes noticias acerca de la reacción de la jerarquía eclesiástica ante las costumbres populares (prohibiciones de bailes y danzas, intrusión de la música popular en la iglesia, etc....) (2).

Sin embargo, los procesos y la jurisdicción inquisitorial han atraído la atención de muy pocos investigadores cuando en realidad son una fuente de gran importancia. La Inquisición, una institución que pasaba por ser la defensora acérrima de la España católica de la Edad Moderna, controló y remodeló a su gusto, dentro de lo que cabe, la cultura popular con objeto de reforzar el respeto por lo sacro y de evitar las posibles ofensas contra la moralidad cristiana. Los ritos paganos, las tradiciones mágicas, las supersticiones populares (curanderismo, adivinación, magia amatoria y curativa, etc....) y la moralidad pública en general sufrieron graves persecuciones a cargo de la Inquisición, sobre todo en la era postridentina. ¿Impuso esta institución eclesiástica prohibiciones de algunas canciones y bailes populares de nuestro país? No cabe duda. La Iglesia buscó en todo momento establecer su dominación religiosa y social, intentando controlar exhaustivamente todo aquello que podía, privando a la cultura popular de gran parte de su tradición y espontaneidad creativa, incluida la música. Es de esperar que en un futuro no muy lejano podamos contar con un estudio pormenorizado que nos permita conocer con profundidad la incidencia de esta institución sobre el terreno popular, especialmente en el de la música.

Con respecto al control ejercido por el poder civil, como ya hemos anunciado anteriormente, carecemos de

referencias, la mayor parte de éstas aparecen desperdigadas en la documentación, de ahí que resulte difícil hacernos fácilmente con ellas. Hoy por hoy, la jurisdicción real sobre estos asuntos ha sido muy poco trabajada, a pesar de ser otra fuente de primerísimo orden que no debe desestimarse en ningún momento.

Las noticias referentes a prohibiciones de canciones populares que ofrezco a continuación no están sacadas de este tipo de registros —nuestra búsqueda en los archivos ha sido desafortunadamente infructuosa—, sino de una crónica efectuada por un miembro eclesiástico. Su autor, mosén Pere Joan Porcar (1560–1629?), fue capellán de la iglesia parroquial de San Martín de Valencia desde 1598. En su dietario titulado *Coses evengudes en la ciutat i regne de València. Dietari 1589–1628* (3) mosén Porcar iba anotando todos aquellos acontecimientos más destacados que tenían lugar en la ciudad de Valencia, verdadera protagonista del libro. A pesar de que en el título del manuscrito aparezca la mención del reino de Valencia, las noticias relativas a éste son más bien escasas. Con todo, mosén Porcar sin darse cuenta nos lega un testimonio directo de un contexto histórico lleno de dificultades y de factores socioeconómicos adversos, en su crónica encontramos numerosas e importantes noticias acerca de la cotidianeidad, el arte, los hechos catastróficos (peste, incendios, climatología, movimientos sísmicos, sequías, etc...), el bandolerismo, la inquisición, la medicina popular (4), los precios, los espectáculos taurinos, la espiritualidad, etc... de ahí que la importancia del dietario sea considerable.

Las referencias musicales populares no son ni abundantes ni relatadas pormenorizadamente, por ejemplo a pesar de que detectamos con regularidad la presencia de danzas populares, mosén Porcar no se detiene en ningún momento a describir siquiera el ambiente de las mismas. No obstante al leer la crónica me llamaron la atención la anotación de una serie de prohibiciones de canciones populares por parte de la Audiencia Real. En cierta medida resulta incluso hasta curioso que mosén Porcar anotara estas noticias en su dietario, aunque sea de manera escueta.

En Valencia la responsabilidad administrativa y judicial desde principios de la Edad Moderna fue compartida entre el Virrey y la Audiencia, verdaderos representantes de la jurisdicción real. La Audiencia, fundada en 1506, funcionó como tribunal supremo de regulación y de apelación tanto en lo civil como en lo criminal. Ciertos aspectos de la creatividad musical popular del momento, los cuales debieron cumplir una función social específica en la vida de la comunidad, debieron de molestarle enormemente, de ahí que intentara suprimirlos de raíz enérgi-

camente. A este respecto mosén Pere Joan Porcar nos relata lo siguiente:

“880 *Crida contra la canció «Escarramán»*: Dimcres a 23 de octubre de 1613, féu crida la Real Audiència que ninguna persona gran o xica, home ni dona, cantàs la canció que dicen d'Escarraman, sots pena de tres lliures i de un mes en la presó”.

“1135 *Crida contra cançons*: Dilluns a 20 de juliol 1615, a la vesprada, féu crida la Real Audiència contra unes cançons que cantaven molt deshonestes”.

La primera referencia de mosén Porcar hace alusión a una canción de la creatividad popular que apenas ha dejado huella*. Por lo que menciona se deduce que estaba ampliamente extendida entre la población y al parecer la letra hacía referencia a algún tipo de crítica que molestaría especialmente al poder civil, de hecho la multa que impone éste es bastante severa: a parte de una suma sustancial de dinero, superior al ingreso mensual de un campesino pobre, un mes de cárcel. En la segunda referencia mosén Porcar no nos especifica ya ni el título de las canciones ni la sanción pecuniaria, sencillamente se limita a indicarnos que su texto era deshonesto, probablemente picaresco y rebosante de ciertos aires de parodia.

Otra canción popular que cita mosén Porcar en su *Dietari*, y que presumiblemente yo supongo que también fue prohibida, es la que hace alusión a mosén Francisco Jerónimo Simó. Mosén Porcar, empedernido simonista, no dudó en incluir el texto de la misma en su crónica:

“695 *Canço en alabança de mossèn Francés Jeroni Simó en totes les llengües*:

VALENCIÀ

*Gran plaer dau en la terra
Però tinc molt gran recel
Que en doneu més en lo cel.*

CASTELLÀ

*De Castilla vine hinchado
y viendo tu humildad
conoci mi liviandad.*

ARAGONÈS

*Aragón te reverencia
y en las señales que das
pretende que más hurás.*

CATALÀ

*No em digau barres estretes
puix del tot me ha curat
aquest sant arraconat.*

* (Véase la *Colección de Entremeses* de Cotarelo donde el investigador escribe: “Por el mismo tiempo en que Cervantes escribía su *entremés (El Rufián Viudo)*, escribía también don Fructuoso Bisbe y Vidal... lo siguiente: “En cierta ciudad de España corrió un tiempo una canción desas que la llaman *Ghacona*, con tanta disolución, que vino á parar en escándalos bien graves; y *agora* corren por esta ciudad unas canciones que llaman *Escarramán*, que en el teatro las han representado, con tanto torpeza que, aun los aficionados á comedias, se escandalizaban, y muchos, por no oirlas, se salían del teatro”.)

MALLORQUÍ

*De Mallorca sóc vengut
i vent la segua bondat
les bolxaques m'he huida.*

PORTUGUÈS

*Si tantos miracros face
este nou valencià
es porque no es castellau.*

BISCAÍ

*Juras a Dios Simona
si fueras biscaína
la fueras cosa divina.*

FRANCÉS

*Oc pardiu que m'ha curat
io ho direi per tota França
del bon Simon l'alabança.*

NEGRE

*Sancta Crisit la xabeu
mosén Francisca Simona
que xou bona persona.*

MORISCO

*Vós la veniu de bona casta
mossén Xamona home honrat
jo la diu la veritat.*

Esta breve canción, fruto de la cultura popular y del fervor religioso y espiritualista del momento, que debió alcanzar un alto grado de divulgación entre los valencianos de aquella época, ha pervivido, sin duda, gracias al empeño de mosén Porcar en la causa simonista. Desafortunadamente éste no escribió la música probablemente al desconocer las reglas de este arte.

Para comprender mejor el alto índice de popularidad que debió conseguir entre la población esta canción y la presunta prohibición, antes de nada conviene explicar un poco el revuelo popular que tuvo lugar en Valencia tras la muerte de mosén Francisco Jerónimo Simó (1578-1612), capellán beneficiado de la iglesia parroquial de San Andrés de Valencia. Incomprendiblemente la muerte de este religioso provocó entre la población valenciana una exagerada exaltación popular de piedad que pretendía nada más ni menos que su canonización (5). Este movimiento que se desarrolló con una celeridad excepcional, a simple vista inofensivo, llegó a alentar con el tiempo un fervor de orgullo regionalista que no tardó en convertirse en un pronunciamiento reaccionario, alcanzando incluso a provocar graves disturbios (2 y 3 de marzo de 1619) y enormes quebraderos de cabeza a la corte madrileña y a la inquisición.

El culto en apoyo de la canonización de Simó se extendió rápidamente no sólo por el reino de Valencia sino también por algunos puntos de Murcia y Aragón. La misión de la canción que hemos presentado al estar escrita en varios dialectos era precisamente ésta: difundir con celeridad la aclamación de Simó como santo.

La reacción de las autoridades, para quienes el asunto tenía connotaciones preocupantes, no tardó en llegar, el 13 de junio de 1614 el tribunal inquisitorial, según un documento que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, prohibió la exhibición pública del retrato de Simó y decretó la confiscación de un libro impreso en Segorbe en el que se narraba la vida y milagros de este beneficiado. Mosén Porcar nos lo relata de la siguiente forma:

“960 *Prohibició de las imatges del benaventurat Simó ab raigs*: Dimats a 24 de juny 1614, dia del gloriós sant Joan, al matí, en la Seu foren publicar los senyors inquisidors un cartell ab lo qual prohibien les figures del venerable Francés Jeroni Simó ab raigs i resplandors, i també un llibre que havien estampat en Segorb de la vida i miracles de dit venerable Simó lo portassen fins tant Sa Santetat proveís lo que convindria”.

A la rapidez con la que se llevaba a cabo todo el montaje simonista, respondió con prontitud la autoridad eclesiástica, no obstante todo ello no fue óbice para que el culto al padre Simó continuara. Posteriormente, en 1619, toda una serie de celebraciones y procesiones que tenían lugar en la capital para loar y ensalzar la figura de Simó, fueron también prohibidas, llegando a erradicar en gran medida el movimiento simonista. Las imágenes del presunto santo que todavía persistían en algunos lugares de Valencia fueron finalmente retiradas. Mosén Porcar, fiel seguidor de la causa simonista, lo refleja en su *Diari* amargamente:

“1609 *Llevades las imatges del pare Simó*: Dilluns a 18 de març 1619, a migjorn, llevaren les imatges dels altars a on estaven retratats lo venerable fra Jeroni Simó, així lo de Sant Andreu com los de la Seu, carrer de Cavallers, de Sant Salvador. Al de Sant Andreu anà lo batle per orde del virrei ab los jurats dels peixcadors; los de la Seu lo degà Frígola ab altres canonges en un colxo; lo del carrer de Cavallers lo mateix comte de Bunyol. I era grandíssim lo plor de la gent. Nostre Senyor s'apiade de València”.

En esta ocasión la prohibición fue dictada por el poder real. Es de suponer que entre estas últimas disposiciones también llegaron a prohibir la canción fruto de la creatividad popular, compuesta ex profeso para alabar, divulgar y recordar a mosén Simó. Como habrán podido comprobar, esta hipótesis parece extremadamente verosímil.

NOTAS

(1) Consúltese para la cuestión de la metodología a emplear en este tipo de estudios los siguientes trabajos:

SAMUEL, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Ed. Crítica, Barcelona, 1984.

COVELLE, M.: *Idéologías y mentalidades*, Ed. Ariel, Barcelona, 1985.

BURKE, P.: *Popular Culture in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 1978.

MCHEMBLED, R.: *Culture populaire et culture des élites (XV-XVIII siècles)*, Paris, 1978.

MANDROU, R.: *De la culture populaire aux XVII-XVIII siècles*, Paris, Stock, 1964-1975.

(2) El estudio más completo acerca de este tema es el que efectuó Jaime MOLÍ: *Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI*, Anuario Musical, Vol. XXX, 1975, Barcelona, 1977. El autor reproduce extractos de las siguientes constituciones sinodales: Segovia (1472), Avila (1481), Badajoz (1501), Burgos (1503 y 1511), Jaén (1511), Sigüenza (1533), Toledo (1536), Palencia (1545), Astorga (1553), Calahorra y La Calzada (1553), Guadix y Baza (1554), Toledo (1566), Granada (1572), Burgos (1575), Toledo (1580), Palencia (1582), León (1583), Jaén (1586), Sevilla (1586), Astorga (1592) y Valladolid (1606), agrupando el material de las mismas en los siguientes puntos: I. Enseñanza de los clérigos, II. Fiestas de misa nueva, III. Sobre los cantos de la misa, IV. Vigilias en las iglesias y ermitas, V. Representaciones teatrales, farsas y danzas, VI. Bodas, VII. Plantos funerales, VIII. Los acogidos al derecho de asilo y la música, IX. Enseñanza del canto a los niños, X. Doctrina cantada y XI. Otras disposiciones de interés musical.

Por su parte CRIVILLE i BARGALLO, J.: *Historia de la Música Española, Vol. 7, El Folklore musical*, Madrid, 1988, en su capítulo III titulado "Música tradicional y simbolismo, magia y curanderismo" aborda sucintamente este tema bajo el epígrafe "Prohibición del hecho musical", donde inserta extractos procedentes de las siguientes constituciones sinodales: Pamplona (1591), Vic (1596), Albarracín (1604), Calahorra y La Calzada (1621), Segorbe (1668) y Huesca (1687).

(3) Transcripción: Vicent Castañeda Alcover, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934. Más recientemente ha sido publicada una antología de la misma a cargo

del Instituto "Alfonso el Magnánim", Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1983. Para la confección del presente trabajo hemos utilizado esta última edición.

(4) De los innumerables remedios populares que presenta mosén Porcar en su "Dieta" me ha parecido sumamente interesante entresacar algunos con el objeto de que puedan ser ampliamente conocidos por aquellas personas que se sientan seducidas por la etnomedicina. Con respecto al dolor de boca, mosén Porcar nos comenta: "1536 *Mal* Dissabte a 18 de agost 1618, me temptà mal en la boca i diumenge a 19. dia de Sant Lluis, digui massa i me'n torní a casa, i a les 8 hores me sangreren i a les sis de la vesprada i a les set lo doctor me féu beure aigua cuita ab canella i sàlvia, i beure i menjar poc, i dieta i manguelia". Respecto al dolor de muelas nos dice: "1675 *Per al mal de quixal*: Remei provat per a dolor de quixal: pendre dos parts de aigua i una de vinagre i mitja onça o una cullerada de mel rossa, colar-ho i mesclar-ho, i glopejar de rato en rato, i és bo". Referente a los granos escribe el siguiente remedio: "1731 *Remei contra ronyà*. Per a si teniu alguns granets en les mans com de ronyà, remei provadíssim: pendre dos diners d'storax legis i mesclar-ho en un poc de oli d'ametles amargues, i untar los granets per punts, los cura". En la crónica encontramos también algunas recetas médicas prescritas por facultativos, por ejemplo: "1435 *Recepta contra mal de illada*: Recepta ordenada per lo doctíssim doctor N. Mateu, catedràtic en Medicina en la Universitat de València, per al mal de illada. Primer, pendre deu onces de oli comú i posar-li un manull de ruda i una escudella de vi vermell i bullir-lo i posar-lo per lo ses en ajuda. Item, pendre una escudella de aigua de fenoll bollida i dos onces de mel tossat colar, i tibio pendre' per la boca. Item, pendre de oli de alacraas i de ruda de cada cosa una onça, greix de ànet mitja onça, i una poca de cera blanca, i mesclar-ho i calencet untar-se'n la part de la illada".

(5) Para mayor información consúltese PONS FUSTER, F.: *Místicos, beatos y alumbrados. Ribera y la espiritualidad valenciana del siglo XVII*, Edicions Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1991.



EL CRONICON DE OÑA: LA INVENCION DE CASTILLA

Román Atienza

El teatro popular, en lo que fue su vieja configuración, se ha perdido para siempre. O casi. Los grupos de aficionados que surgían espontáneamente en los pueblos y aldeas de León y Castilla, o las representaciones otoñales del *Don Juan Tenorio*, han ido desapareciendo sin remedio. La emigración a la ciudad, el despoblamiento, el envejecimiento y el televisor lo han privado de su función.

Pero la cultura popular se crea y se transforma. La vieja identificación entre cultura rural y popular no es ya suficiente; y hay que integrar constantes que responden a la pervivencia en lo popular de mitos e ideas del Romanticismo y al influjo del melodrama cinematográfico. Singularmente, la industria de Hollywood. El espectáculo del «Cronicón de Oña» es una buena prueba de ello. Y de mucha calidad en su género. Ahora diré por qué.

Frente al hábito generalizado en Castilla y León que consiste en complacerse con las gestas de nuestros ancestros sin haber participado en ellas ni hacer nada por su comprensión —más allá de la veneración por sitios y objetos que gozan del aura de la Historia— las gentes de Oña llevan ocho años recreando la que consideran su propia Historia. La historia de los condes y reyes fundadores de su monasterio —San Salvador de Oña— y de la primera dinastía castellana.

Y es que el espectáculo está puesto en pie por los habitantes del pueblo que hacen de actores con todo su entusiasmo y esfuerzo, bajo la pulcra dirección del equipo que encabeza Julio Fraga, junto a Carlos Rodríguez y Efosina Tricio. Pero la dirección de un espectáculo de estas características tiene sus reglas y sus límites. La función es de pueblo y hay escenas, músicas, momentos, que son señas de identidad del «Cronicón» y de sus hacedores. El director está, por tanto, al servicio del espectáculo colectivo.

Para la escenificación cuentan con un espacio que resulta lo que suele llamarse un «marco incomparable»: el propio monasterio de San Salvador.

El espectáculo ahora, se inicia en la plaza. Este año con una escena en homenaje a las mujeres. A las que estuvieron tras el telón de la Historia, de Reyes, Condes y sus guerras. Y a las que hoy están tras el telón de esta puesta en escena: cosen, limpian, preparan... Bajo una música solemne, una procesión de mujeres, con atavíos de damas, sale del edificio junto a la pequeña iglesia de la plaza.

Toman en silencio, con sus velas, el rectángulo fijado por los espectadores, en cuyo centro, un bastidor sostiene enseñas castellanas. Dorado y carmesí bajo la noche. Luego, surgen condes, reyes e infantes con sus armas. La escena es un cambio de espadas por banderas. Las mujeres toman de los guerreros sus espadas. Las posan en el bastidor central y cogen los pendones rodeando de nuevo a los caballeros. «Guerreras de un silencio que construye la paz», dice una voz en off. Y, en procesión, ascienden, pausadamente, la cuesta empedrada que remata el monasterio.

La escenificación propiamente dicha se realiza en el interior, junto a las tumbas de sus protagonistas. El templo acoge y enmarca. Pero gracias a que se busca potenciar la acción mediante el uso integrado de la arquitectura, sus espacios, el retablo y los túmulos. La sola presencia inerte del contexto no bastaría para lograr la armonía que se observa entre la acción y el «decorado».

Un juego de luces inicial, bajo los acordes imperiosos del *Carmina Burana*, muestra el cenobio, los sepulcros del Panteón Real, las pinturas al fresco que lo decoran, los santos del retablo, la escenografía arquitectónica, y pone en marcha la acción. La historia de Sancho García, nieto de Fernán González, de su sucesor Sancho III de Navarra y del abad del monasterio, Iñigo, elevado por la Iglesia a los altares.

La conduce un narrador que presenta a los personajes e irá introduciendo las escenas a lo largo de la representación, conectándolas mediante un estilo retórico y erudito.

No hay que olvidar que estamos ante un teatro popular. Eso se proyecta en todos los terrenos. Y de ahí resulta un espectáculo ecléctico, naíf, que muestra una visión del mundo desde lo popular. Su idea de cómo debe ser el saber —con sabor decimonónico, cargado de retórica y erudición—. Su concepción de la historia —como recreación de la peripecia del poder y los poderes, sus luchas y victorias—. O su visión —popular— de lo que es el amor sobre la escena, reflejada en el idilio que lleva a la boda del conde Sancho García con Urraca; en tono *hollywoodiense*, con una escena de galanteo que finaliza en un beso. No podía ser menos.

Mediante esta clave popular —que interioriza lo que en otro marco deberían llamarse clichés— pueden rastrearse el texto, los diálogos y la concep-

ción de la que parten. Su idea de Castilla debe mirarse con ternura, aunque no se comparta. Construye una épica simple y maravillosa sobre el momento en que se forjó e inventó la identidad del reino. Y es que las identidades son un artificio humano que también se inventan. Los gritos de «¡Castilla!», las poses marciales, las espadas que son cruces, la rudeza de los guerreros castellanos, la magistral manifestación de los conflictos con los reyes de León y sus suspicaces nobles —que explica y se conecta de forma impresionante con las controversias políticas actuales de los leonesistas—, o el maniqueísmo expreso en el trato al rey García de Navarra, malísimo y sanguinario, que *perecerá como castigo*.



De igual modo, el uso de un lenguaje reconstruido «a la antigua», muy decimonónico también, más que medieval, y discursivo, responde a evocaciones, imágenes y convenciones que viniendo del romanticismo se han asentado en lo popular. Y así se explica el uso de vocablos y expresiones cargados de significado emotivo, como los utilizados con la España islámica («sarracenos»). No es falso que ésta ha sido también la concepción franquista de la Historiografía, la visión grandilocuente de las clases urbanas tanto castellanas como leonesas. Ni tampoco que estos espectáculos se han promovido

por eruditos locales impregnados de aquella mentalidad. Pero no importa, porque lo que reflejan es la imagen popularizada que una comunidad humana tiene de sí misma y de su pasado o, más bien, del pasado de sus piedras.

El conjunto da como resultado un espectáculo preciosista. Apasionado. Con un muy cuidado reparto de papeles, según los tipos humanos. Donde la interpretación se hace, en gran medida, al modo romántico. Sobreactuando con entusiasmo. Aunque el uso de la grabación, del *play-back*, genera el efecto televisor, tal y como ha sido puesto en evidencia por David Mamet cuando se utilizan micrófonos de amplificación («Las obras dramáticas están para ser *representadas*. Tienen que ver con el compromiso y sus consecuencias. No pueden recitarse en tono de conversación y ser luego amplificadas; eso no es *drama*, eso es *televisión*»). Con todo, los intérpretes no siguen siempre bien la grabación. Incluso el propio narrador, al que ilumina un foco de medio cuerpo, como un «zoom», dando un efecto de «busto parlante», no acompaña con precisión a su texto.

El trabajo de muchos se muestra en todos los aspectos de la puesta en escena. Hay que resaltar el apabullante vestuario y el atrezzo. Vestimentas de reyes, obispos, soldados, damas, abades y abadesas... Coronas, féretros, espadas, báculos, centros... Toda una labor artesanal, de joyería incluso, con una pretensión de estética naturalista.

Pero también, es necesario decirlo, el buen hacer de una dirección escénica permite momentos de intensidad dramática —yo diría Shakespearianos—, como en el que un misterioso personaje lleva el augurio de la muerte del heredero de Castilla. En otros casos, resuelve con oportunas composiciones coreográficas, al modo de la pintura épica del XIX, que responden a la concepción romántica que mueve la acción (el final del primer acto); introduce efectos sorpresa o sutiles elementos de una escena que expresan la psicología del medio o la de un personaje (la toma de hábitos y nombramiento de abadesa del monasterio de Trigidia, la hija del conde Sancho García); o incorpora danzas que enriquecen la escena, y atienden a los estereotipos de la industria cinematográfica (las bailarinas moras en la escena de la visita de Sancho García al palacio de Suleyman).

En todo caso, resulta un espectáculo entretenido, adecuado para los fines que fue concebido: aglutinar a los vecinos de Oña, que se relacionan entre sí con un fin concreto y común; y atraer al turismo circundante, de la provincia de Burgos y alrededores, durante la vacacional primera quincena de agosto. Y hacer olvidar la presencia en Oña, en los terrenos y edificios del propio monasterio, del psiquiátrico provincial. Un verdadero sambenito local.

BIBLIOGRAFÍA

Resulta difícil identificar la bibliografía que se utiliza como base de un ensayo crítico, por breve que sea, de un espectáculo teatral y quizás exige indagar como un arqueólogo que está detrás de las propias convicciones y de las propias ideas, qué o quién fue, o fueron quienes nos enseñaron una determinada cosa o de dónde tomamos o aprendimos una idea concreta que ahora aplicamos orgánicamente en nuestro discurso crítico. Es, sin duda, una extraña introspección de arqueología de las propias ideas, que, en todo caso, sirve para uno mismo como búsqueda de las propias «afinidades electivas», y para los otros como muestra de que las ideas no surgen de la nada, sino que se sustentan en una experiencia intelectual acumulada y plural. Vaya aquí una selección de textos sobre antropología, teatro, semiología teatral o crítica en general que identifico como fundamentos del texto anterior, con la seguridad de que otros estarán ausentes, a causa de la selectiva, pero espero no caprichosa, memoria.

ALONSO DE SANTOS, J. L.: "El método en España", en *Primer Acto*, n.º 188, febrero-junio, 1981. Un buen punto de partida desde coordenadas stanislavkianas, como base de cualquier actividad dramática teórica/crítica en España.

BARBA, E.: *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*, México, Grupo Editorial Gaceta, S. A., 1992. Un trabajo quizá demasiado críptico para no iniciados, pero que aporta singulares herramientas para una crítica teatral antropológicamente condicionada.

BARTHES, R.: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, segunda edición de 1977. Utilizo distintos ensayos como base de crítica semiologizada. Por ejemplo puede verse el referido a la indumentaria («Las Enfermedades de la Indumentaria»).

BENJAMIN, W.: *El origen del drama barroco Alemán*, Madrid, Taurus, 1990. El rechazo a hablar de «origen» de Castilla o del de su identidad está motivado por la concepción de Benjamin que se expresa en este estudio que repudia la idea de «origen» (Ursprung).

BROOK, P.: *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1986. Tal vez la concepción del teatro popular —o «teatro tosc»— que utilizo en el artículo parte de la idea de Brook expresada en este ensayo clásico, aunque luego la «deslizo» por otros caminos.

BROOK, P.: *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, Alba, 1994. Una magnífica continuación del texto anterior, en el que se vuelve sobre el concepto de «teatro tosc» y otros conceptos definidos en aquél, y en el que algunos de sus pasajes manifiestan toda una muestra de conciencia del cambio generado por la sociedad tecnológica y de consumo en la función y percepción del fenómeno teatral.

DÍAZ VIANA, L.: "Identidad y manipulación de la cultura popular. Algunas anotaciones sobre el caso castellano", en *Aproximación antropológica a Castilla y León*, Barcelona, Anupos, 1988. Una lúcida toma de postura sobre las cautelas que hay que adoptar frente a nuestros propios condicionantes «cultos» o «cliristas»: al aproximarnos a la cultura popular, con objeto de no prejuzgar lo que es «puro» o «impuro» en la misma. Es esta perspectiva la que me exige «deslizar» el concepto de Peter Brook hacia un ámbito menos definido, más «sucio».

DUMIGNAUD, J.: *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición en Español de 1981. Un ensayo clásico sobre la función que el teatro desempeña en la sociedad en que se inserta.

ECO, U.: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, séptima edición de 1984. Un estudio imprescindible sobre la cultura de masas como cultura de consumo.

FOUCAULT, M.: *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 1988. Otra fundamentación explicativa sobre por qué no hablo del «origen» de Castilla y de su identidad, sino de la «invención».

GARCÍA BARQUERO, J. y ZAPATERO VICENTE, A.: *Cien años de teatro europeo*, Madrid, Dirección General de Música y Teatro, Ministerio de Cultura, 1983. Un texto guía sobre la historia del teatro desde la aparición del director de escena.

GEERTZ, C.: "Contra el antirrelativismo", en *Revista de Occidente*, n.º 169, junio de 1995. La lucidez de un maestro que, sin abrazar dogmáticamente el relativismo, muestra los riesgos que entraña el antirrelativismo cultural.

GIDDENS, A.: *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1993. Sobre las transformaciones culturales y epistemológicas de la Modernidad.

GRIGNON, C. y PASSERON, J. C.: *Lo culto y lo popular*, Madrid, La Piqueta, 1992. Un texto interesante que muestra interrelaciones entre la cultura popular y la «Gran Cultura», aunque desde una perspectiva demasiado simplista al llevar hasta el final la identificación de ese binomio con el de cultura dominada-cultura dominante.

IIORMIGON, J. A.: *Trabajo dramático y puesta en escena*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1991. Un estudio clave sobre el director de escena y el trabajo dramático (así como algunos aspectos de la crítica teatral).

LAYTON, W.: *¿Por qué? Trampolín del actor*, Madrid, Fundamentos, 1990. Las claves del «Método» de Stanislavski según la práctica de su introductor en nuestro país y maestro, directa o indirectamente, de gran parte de los profesionales del teatro actual español.

LEVI-STRAUSS, C.: *Arte, lenguaje, etnología*, México, Siglo XXI, sexta edición de 1979. Un análisis antropológico de las relaciones entre el arte, la sociedad y la cultura en que surge, y sus diversos actores.

MAMET, D.: *Escrito en restaurantes*, Barcelona, Versal, 1991. Un texto fundamental para observar, desde la perspectiva de un práctico del teatro consciente de su oficio, las relaciones entre el teatro y los productos de la sociedad de la información.

McLUHAN, M.: *La galaxia Gutenberg*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1993. El estudio por antonomasia sobre los condicionamientos que las mutaciones técnicas, los medios, generan en la percepción del mensaje.

PAVIS, P.: *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983. Un texto básico desde la semiótica teatral, previo a la incursión del autor en el campo del análisis y la investigación antropológicos de espectáculos teatrales.

PAVIS, P. (Coordinador), *Confluences. Le Dialogue des cultures dans les spectacles contemporains. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld*, Saint-Cyr L'École, Prepublication du petit bricoleur de Bois Robert, 1991z. Un libro-homenaje a Anne Ubersfeld que recoge una muy amplia selección de textos de autores como Eugenio Barba, Peter Brook, Robert Wilson, Jorge Lavelli, Dario Fo, Antoine Vitez, Jerzy Grotowski, Georges Banu o el propio Patrice Pavis, con el elemento común de la *interculturalidad* en el teatro como hilo conductor.

TAVORA, S.: *El teatro en el marco de las Artes Contemporáneas. Un documento para debate*, Madrid, Cuadernos de Investigación Teatral, n.º 237, Primer Acto, 1991. Un breve texto con intención de provocar una reflexión sobre el teatro en el presente.

TODD, E.: *La invención de Europa*, Barcelona, Tusquets, 1995. Un texto muy discutido en su país de origen (Francia) y discutible por sus reduccionismos, que interesa al incidir en el carácter de «artificio» de las identidades.

UBERSFELD, A.: *Semiótica teatral*, Madrid, Ediciones Cátedra/Universidad de Murcia, 1989. El título original en francés de este libro era, en su traducción literal, *Leer el teatro (Lire le Théâtre)*, manifestando la base fundamental sobre la que se sostenía todo el modelo de análisis teatral, y que se resumía en la primera frase de la introducción: «No se puede leer teatro». La concepción del teatro como acción, como espectáculo, aún es minoritaria en nuestro país, singularmente influido por una concepción torpemente crudita que identifica el teatro (espectáculo) con la literatura dramática.



A propósito de la palabra "Lirón" en una canción popular de un pueblo del Valle de Plasencia (Cáceres)

Pedro Lahorascala

Barrado

Ha sa - li - do un li - rón con su co - rre - dor que a los pies le llega ———
en bus - ca de un le - chón que se le per - dió en la monta - ñe - ra en la monta -
ne - ra ———

Aunque geográfica y en otro tiempo comarcamente, Barrado pertenece a los pueblos de la Vera desde hace algún tiempo está adscrito a la comarca del Valle de Plasencia, de cuya economía forma parte y de cuyos planes socioeconómicos y políticos participa.

El Valle de Plasencia (también Valle del Jerte o "el Jerte", simplemente, por haber sido formado orográficamente por dicho río, que en griego significa "gozo" o "gozoso"), se sitúa o corre al noreste de dicha localidad cacereña, provincia y capital de algunas importantes comarcas como ésta del Jerte, la Vera, el Campo de Arañuelo, el valle de Ambroz y la zona de contacto con Coria próxima, cabecera, a su vez, del Obispado de la provincia Coria-Cáceres.

A Barrado llegamos mi compañero musicólogo, Angel Tirado García y yo, a recoger canciones durante la preparación del *Cancionero Popular comentado de la Vera y el Valle del Jerte*, de próxima aparición. (La Vera y el Jerte se comunican, precisamente por Barrado y su lindero Arroyomolinos de la Vera, que forman una a modo de bisagra que abre y comunica ambas comarcas sobre la cumbre de la sierra de San Bartolomé, que se sigue de la de Tornantos, desprendida del macizo de Gredos desde el puerto de Tornavacas).

Entre el considerable número de canciones que creemos inéditas, nos cantaron ésta:

*Ha salido un lirón
con su corredor
que a los pies le llega,
en busca de un lechón
que se le perdió
en la montanera (bis).*

*Si algún día, melosita,
me lavabas el pañuelo,
y luego me lo tendías
en la mata de tu pelo.*

*Que la zarzamora,
que en el campo se regaba sola.
Sola se regaba,
cuando llovía y nevaba.*

Como es corriente en estos pueblos por nosotros investigados (veratos y jerteños), las rondas se producen de forma espontánea y suelen pasar de una a otra a través de sus estribillos o cantando más de uno, volviendo del uno al otro; como en este caso, que son dos: la primera y la tercera estrofa, repitiéndolos, no así la copla (aquí, la segunda estrofa), que cada vez dice una letra diferente.

Me fijé en el primer estribillo (el segundo pertenece a un ciclo que con diversas variantes musicales y literarias se repite en muchos de estos pueblos) por su aparente falta de sentido: un lirón (mamífero roedor parecido al ratón) que sale en busca de un lechón (cría de cerdo) que se per-

dió en la montanera (1) (acción y efecto, así como lugar donde pastan los animales domésticos en libertad). Porque preguntados nuestros informantes, un grupo de hombres y mujeres entre 56 y 75 años, el lirón era eso, un ratoncillo de campo. El sinsentido no lo advertían, no paraban en ello, "se canta así". Sin embargo, no parece sino una corrupción que haya extraviado el sentido originario.



"Lirón" no podía ser lirón. O había una corrupción fonética o una derivación por afinidad. Decidí investigar la palabra "lirón". En primera consulta del *Diccionario de la Lengua Española*, en una tercera definición dice: *Almez*, árbol, también fruto del *almez*. Este árbol resulta ser de la familia de la *ulmáceas*, de fruto comestible, una drupa redonda, negra por fuera, amarilla por dentro y que en el Pirineo se le denomina "árbol madroño", según el *Diccionario Etimológico Español e Hispanoamericano*, de V. García de Diego (Espasa-Calpe, tercera edición, Madrid, 1989).

En este sentido de fruto comestible, puede entenderse en una canción recogida por la folklorista Angela Capdevielle (*Cancionero de Cáceres y su Provincia*, Diputación Provincial de Cáceres, 1969), en la localidad de Ahigal con el título "El lirón" cuyo estribillo dice: *A mí me gusta el lirón, / que lirón, que lirón*, cuya copla ya da una pista:

Ya no tiene mi abuela / más que una muela, / para partir nueces / en Nochebuena. En lugar de nueces, "a mí me gusta el lirón", el fruto madroño de drupa redonda, negra por fuera, amarilla por dentro del árbol del mismo nombre, más blando.

Por otra parte, también he visto en el romance *El pastor desesperado*, que Ramón Menéndez Pidal recoge en su *Flor nueva de romances viejos* (Espasa-Calpe, Madrid, 1955) su comienzo: *Por aquel lirón arriba / lindo pastor va llorando...*, con indudable sentido espacial; es decir, por aquel árbol (lirón o almez) arriba va, podría entenderse, arrojando luz a la interpretación que perseguimos.

Por todo ello no hay que pensar en el lirón como mamífero roedor parecido al ratón, que pasa todo el invierno oculto, sino en el *lirón* árbol umbelífero o madroño, como referencia a quien sale "con su corredor (perro) que a los pies le llega". Ha salido por el lirón (orientación, por aquel árbol), o a un lirón, en donde busque comida de sus frutos, y otro, el lechón. O sea, más o menos así:

*Ha salido a un lirón (árbol)
con su corredor (perro)
que a los pies le llega, (alcanza)
en busca de un lechón
que se le perdió
en la montanera.*

Visto así, no parece sino que le faltara, al menos, una primera parte a este estribillo, que trata del personaje que sale a la búsqueda, letra perfectamente olvidada, lo que pudo dar lugar a la corrupción que señalamos como oscurecimiento del sentido originario, convirtiendo aparentemente el lirón-árbol en lirón-animal, oscureciendo, a su vez, el sentido del corredor "que a los pies le llega", es decir, que va con él, al alcance de su paso. (Supuesto no fuera una corrupción de *correón*, *correa*. Pero no tentemos más).

— — —
NOTA

(1) *Montanera*, pasto de bellota o hayuco que el ganado de cerda tiene en los montes o dehesas. También, el tiempo en que está pastando (*Dic. de la Lengua Española*). En tal estado, el animal come de lo que haya, bellota, castana, madroño y otras drupas, como el lirón o almeza, así como tubérculos y raíces que obtiene hozando.



LOS ESPACIOS DE LA LITERATURA ORAL EN ANDALUCÍA: EL TRABAJO, LA FIESTA Y LA FAMILIA

Enrique J. Rodríguez Baltanás

La literatura oral ha formado parte durante siglos de las actividades cotidianas de los hombres y mujeres de Andalucía, de manera más o menos pareja a lo que ha sucedido en el resto de España. En las últimas décadas, sin embargo, la literatura tradicional —y, en general, la literatura oral—, ha venido sufriendo una importante desvitalización a consecuencia, fundamentalmente, de los nuevos modos de vida de corte urbano que se ha impuesto por doquier, homogeneizando, uniformando e imponiendo hábitos comunes a toda sociedad industrializada, a costa, la mayoría de las veces, de la pérdida de ritos seculares caracterizadores del mundo rural, espacio natural para la conservación de este tipo de literatura popular.

Avezados encuestadores de la literatura oral relataban así su experiencia a este respecto durante la encuesta romancística que les llevó a explorar en 1977 una extensa zona del noroeste peninsular: "La comparación entre el estado de la tradición oral en el primer cuarto de siglo y el último puso en evidencia el proceso irreversible de desvitalización de la tradición, debido a la nivelación de las culturas autóctonas por el rasero único de la cultura ciudadana" (1).

La modificación de la vida cotidiana se ha operado en función tanto de la alteración de la estructura socioeconómica como de la introducción masiva de la moderna tecnología. En cuanto a la estructura socioeconómica, es sobre todo relevante el paso de una familia extensa —constituida por numerosos parientes que conviven bajo un mismo techo— a una familia nuclear en la que en muchos casos ambos cónyuges trabajan fuera del hogar, quedando la guarda y crianza de los niños en manos de personas ajenas al círculo familiar.

Sin lugar a dudas, han sido los medios de comunicación de masas los más potentes inductores de los cambios operados en las formas de vida tradicionales. Los *medios*, especialmente los audiovisuales, han reducido la necesidad de las antiguas diversiones colectivas y, sobre todo, han traído al hogar, con una velocidad de vértigo, la noticia —precisa, rápida, objetiva— de lo que ocurre en el otro extremo del mundo. En este sentido, el noticiero, el serial o el documental que acaparan nuestra atención ante la pantalla televisiva constituyen el sustituto perfecto de las antiguas narraciones de cordel, último intento del romancero por ser protagonista de la comunicación colectiva.

*Oigan ustedes, señores
y escuchen con atención
para explicar este crimen
que es digno de compasión
en la provincia de Soria,
en Duruelo apareció
una joven desgraciada
muerta por un puñal traidor...*

A su vez, la tecnología introducida en los últimos tiempos en tantos aspectos de la cotidianidad no es un factor menor a la hora de debilitar la transmisión oral. Por una parte, la mecanización progresiva del campo o de la mar ha transformado las tareas agrícolas y marineras imposibilitando aquellos momentos en los que, para sobrellevar la dureza, los campesinos, los pastores, los pescadores, los artesanos, etc... entonaban un amplio repertorio tradicional, muchas veces característico y peculiar de su oficio, o de determinadas labores (cantos de siega, de trilla, etc.). Por otra parte, la tecnología se ha introducido también plenamente en los hogares, aligerando sustancialmente el trabajo doméstico, pero perdiéndose así la ocasión que representaban los ratos en que las mujeres de la casa o de la vecindad se reunían para planchar o coser, y entretenían sus quehaceres cantando o relatando viejas historias.

De esta forma, poco a poco, el texto oral ha ido perdiendo la mayoría de sus espacios tradicionales: el hogar, el campo, la calle, la plaza... No obstante, tal vez a causa de su marginación relativa con respecto al mundo laboral, han sido las mujeres —aunque cada vez menos— las que han seguido entonando, solitarias, una vieja canción de cuna o, de vez en cuando, han tarareado la vieja copla de corro aprendida en la infancia.

Un sector en el que se ha sentido particularmente el abandono de las formas poéticas orales ha sido el de la infancia. Los niños, seres eminentemente sociables, han sido hasta hace poco un excelente canal transmisor, pues sus ámbitos de juego y de relación así lo favorecían. Además el niño, como sujeto transmisor ofrece unas condiciones muy peculiares, pues su forma de aprehensión del mundo es radicalmente distinta de la del adulto y, consecuentemente, modela su expresión poética según tales coordenadas (2). En este sentido, la fuerza con la que los medios audiovisuales han ido interviniendo en la educación infantil —reglada y no

reglada— ha producido un alejamiento de los niños de su propia memoria tradicional y la inserción en un universo estandarizado y uniforme, ajeno por completo a su herencia cultural originaria.

No es extraño, así, que la tradición oral viva hoy su momento más crítico. Ello se manifiesta en la creciente imposibilidad de manifestarse de forma espontánea y en su medio natural, en sus espacios tradicionales. La espontaneidad de la expresión poética colectiva no es más que la prueba de su misma utilidad, de su relación viva con el medio, de su capacidad para manifestar los interrogantes de la sociedad en que se produce.

La Andalucía de hoy —tan alejada de la iconografía romántica y costumbrista de finales del siglo XIX— no es una excepción en este panorama. Todavía en su novela *La Gaviota* (1856) Fernán Caballero describía así la riqueza oral que atesoraba la cultura tradicional andaluza:

“El pueblo andaluz tiene una infinidad de cantos; son estos boleros, ya tristes, ya alegres; el ole, el fandango, la caña, tan linda como difícil de cantar, y otras con nombre propio, entre las que sobresale el romance. La tonada del romance es monótona, y nos atrevemos a asegurar que, puesta en música, pudiese satisfacer a los dilettanti ni a los filarmónicos. Pero en lo que consiste su agrado (por no decir encanto) es en las modulaciones de la voz que lo canta; es en la manera con que algunas se ciernen, por decirlo así; y mecen suavemente, bajando, subiendo, arreciando el sonido o dejándolo morir. Así es que el romance, compuesto de muy pocas notas, es difícilísimo cantarlo bien y genuinamente. Es tan peculiar al pueblo, que sólo a estas gentes, y de entre ellas a pocos se lo hemos oído cantar a la perfección; parécenos que los que lo hacen, lo hacen como por intuición. Cuando a la caída de la tarde, en el campo, se oye a lo lejos una voz cantar el romance, con melancólica originalidad, causa un efecto extraordinario, que sólo podemos comparar al que producen en Alemania los toques de corneta de los postillones, cuando tan melancólicamente vibran, suavemente repetidos por los ecos entre aquellos magníficos bosques y sobre aquellos deliciosos lagos. La letra del romance trata generalmente de asuntos moriscos, o refiere piadosas leyendas, o tristes historias de reos. Estos famosos y antiguos romances, que han llegado hasta nosotros de padres a hijos, como una tradición de melodía, han sido más estables sobre sus pocas notas, confiadas al oído, que las grandezas de España apoyadas con cañones y sostenidas por las minas del Perú”.

Desde esa segunda mitad del siglo XIX en que escribía la Fernán Caballero a nuestros días, la situación ha cambiado radicalmente. Hoy, la mayor parte de la población andaluza ya no vive en el

campo, en haciendas y cortijadas. Los cantos que acompañaban las faenas y labores, al mecanizarse éstas, han sido arrinconados en los más oscuros y recónditos lugares de la memoria individual y colectiva, y de hecho sólo pervive vivencialmente en personas de edad avanzada.

Hasta mediados de este siglo aún era posible oír cantar a las mujeres que aderezaban aceitunas en los talleres y almacenes de la provincia de Sevilla (en grandes pueblos como Utrera, Dos Hermanas, Alcalá de Guadaíra), lo que constituía una curiosa pervivencia agrícola en un contexto protoindustrial, pero la mecanización de esos procesos, hasta hacerse plenamente industriales, ha enviado al paro a la mayoría de esas mujeres y las que quedan en activo no pueden cantar (aunque quisiera o supieran) porque el ruido ensordecedor y el ritmo de trabajo rápido impuesto por las máquinas se lo impedirían. Lo propio ha ocurrido, por poner otro ejemplo significativo, con los cantos de saloma de los almadraberos de Tarifa (Cádiz), que solían acompañar la boga en pos de la captura de los atunes con el canto ritual —y perfectamente acoplado al rítmico batir de los remos— de romances tradicionales como el de *Tamar*.

Expulsada parece que definitivamente del medio laboral, la literatura oral en Andalucía debe refugiarse ahora en pocos y raros momentos de la vida familiar y, sobre todo, en determinadas fiestas colectivas. En la provincia de Cádiz (Arcos de la Frontera, Tarifa, Jerez de la Frontera...), por ejemplo, aún es posible disfrutar, en los prolegómenos de la Pascua de Navidad, del canto de romances y otras manifestaciones de literatura oral que de forma espontánea y viva se produce en reuniones de gentes —sobre todo, de mujeres— que se agrupan en torno a un fuego y que reciben popularmente el nombre de “zambombas” por el instrumento principal con que se acompañan, aunque también se utilicen otros de procedencia doméstica como almireces, botellas de anís, panderetas, sonajas, etc.

Es verdad que si algunos géneros de literatura oral muestran hoy en Andalucía escasa vitalidad, otros, en cambio, se revelan pujantes e irreductibles. Es el caso, por ejemplo, del chiste, al que tan aficionados se muestran los andaluces. O el de fenómenos más locales como el de los troveros, auroros y pandas de verdiales de la Andalucía oriental. Por otro lado, fiestas tradicionales que parecían perdidas o mortecinas, como el Carnaval o los festejos de Moros y Cristianos, han vuelto en los últimos años con inesperada pujanza, acaso en razón de una nueva sensibilidad social que tiende a recuperar hipotéticas “señas de identidad” perdidas. A este respecto, no es menos interesante el fenómeno que ha producido esta nueva sensibilidad en cuanto a proliferación de iniciativas de recupera-

ción y de utilización del folklore en general y de la literatura tradicional y popular en concreto como recurso didáctico en el ámbito escolar e incluso en el de los productos audiovisuales. Buen ejemplo de esto último es el éxito comercial obtenido por las versiones facticias de cuentos populares preparadas por Antonio Rodríguez Almodóvar. Por su parte, numerosos docentes han motivado a sus alumnos para que recojan en su medio familiar las viejas canciones y los añejos cuentos como otra forma de acercarse a la literatura y, al mismo tiempo, de profundizar en el conocimiento del entorno sociocultural en el que viven. La propia Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía potencia estas experiencias a través de los Proyectos "Demófilo" y "Literatura Oral" (4).

Cabe la duda de si estas iniciativas contribuirán al sostenimiento activo de la tradición. Si tal cosa ocurriera, nos encontraríamos con que la escuela —e incluso el "enemigo" audiovisual— se han convertido hoy en un eslabón inesperado de la cadena transmisora. La tradición no es plagio ni fotocopia,

sino reinención. Y a los espacios tradicionales de la literatura oral —el trabajo, la fiesta y la familia— pueden sucederles otros nuevos, o esos mismos espacios tradicionales pueden reconvertirse para nuevas funciones. Algo de esto se intuye en el ámbito andaluz y no es descartable que parecidas cosas sucedan en otras zonas del mundo hispánico.

NOTAS

(1) SALAZAR, Flor: "Arte nuevo de recolección de romances tradicionales", en *Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*, Madrid, Gredos, 1982, p. 25.

(2) Cfr. PELEGRIN, Ana: "Romancero infantil", en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Cádiz y Sevilla, Universidad de Cádiz y Fundación Machado, 1989, pp. 355-369.

(3) Describen esta fiesta Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, *Romancero de Arcos*, Cádiz, Diputación Provincial, 1986, pp. 24-25.

(4) VV.AA., *Literatura oral. Guía del Profesor y Cuaderno del Alumno*, Sevilla, Junta de Andalucía (Consejería de Educación), 1993.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID