

Revista de
FOLKLORE

N.º 209



Editorial

Si es cierto que la Historia tiene en la heurística uno de sus recursos fundamentales, también lo es que la búsqueda de documentación no puede ignorar las fuentes orales. Un caso aparentemente menor como el de Juan Lorenzo de Acuña, caballero portugués llamado "el de los cuernos de oro" pues dicen que los lucía con orgullo en su cimera en la corte de Castilla, nos puede servir de ejemplo. Juan Lorenzo estaba casado con Leonor Téllez de Meneses, pariente suya quien comenzó a sufrir acoso por parte del monarca portugués Fernando I-apodado "el gentil". Parece que una vez que Leonor estuvo segura de las intenciones de Don Fernando, resolvió aceptar las cosas como venían y decidió por propia voluntad separarse de su legítimo esposo aduciendo que había ido al matrimonio engañada, pues Juan Lorenzo no le había hablado de su parentesco ni había pedido la correspondiente licencia a Roma. La separación parecía el mejor camino y el destierro para el marido engañado la mejor solución, evitando así posibilidades más cruentas que también hubiesen estado al alcance del rey.

*De las muchísimas versiones orales que todavía conservan los sefardíes sobre este asunto —nótese que los textos peninsulares se han perdido— la que mejor describe el hecho sin apartarse demasiado de sus circunstancias es la que envió Carlos Coello a Menéndez Pelayo en 1885 desde Constantípoli y que después éste publicó en su *Antología de Poetas Líricos Castellanos*.*



S U M A R I O

Pág.

Aprovechamiento tradicional del Zumaque (<i>Rhus Coriaria L.</i>). El caso de dos municipios de Valladolid.....	147
Jorge Mongil Manso y Francisco José González Cobo	
Anotaciones marginales de D. Julián Ribera a las "40 Cançons populars catalanes" (Primera serie) de J. Llobera (Barcelona, 1909)	151
Miguel Ángel Picó Pascual	
Algunas reflexiones sobre un Arte poética del romancero oral.....	154
Enrique Baltanás	
Juan el perdón. Parodia de la primera parte de Don Juan Tenorio.....	158
Sook-Hwa Noh	
Romería al Santuario de la Virgen de las Nieves: Sus danzas, sus personajes, en las Machorras tierra de Pasiegos (Burgos).....	166
Jaime L. Valdivielso Areo	
Semana Santa. Tradición y Cultura: La Real Archicofradía de Nuestro Señor Jesús de los Pasos de Olivenza.....	170
Manuel Salamanca López	
La gaita en Caborana. Asturias.....	179
Manuel Garrido Palacios	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza España, 13 - Valladolid, 1998.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Gómez.

DEPÓSITO LEGAL: VA. 336 - 1998 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Gráficas Turquesa - C/ Turquesa, Parc. 254-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1998.

Aprovechamiento tradicional del Zumaque (*Rhus Coriaria L.*). El caso de dos municipios de Valladolid

Jorge Mongil Manso y Francisco José González Cobo



Zumaque, según Font Quer y Núñez

INTRODUCCION

La mayor parte de plantas, ya sean árboles, arbustos o herbáceas, han sido siempre objeto de los más dispares aprovechamientos por parte del hombre, debido a su utilización por éste en su alimentación, en sus construcciones, y en otras muchas necesidades básicas y no tan básicas. Por esta razón, el cultivo de determinadas plantas se extiende de forma masiva, en aquellos lugares donde sea posible, y dejan de cultivarse cuando se encuentran otros productos más económicos que los sustituyen en su uso.

Este es el caso del zumaque, una planta que tuvo gran importancia económica en tiempos pasados, en varias zonas de la Península Ibérica.

En el presente artículo, después de dar algunos datos básicos sobre la especie y su distribución, se enumeran los usos tradicionales de mayor entidad y otros más anecdóticos. Posteriormente se analiza su presencia en dos municipios de la provincia de Valladolid, Geria y Simancas, en base a los datos reflejados en el Catastro del Marqués de la Ensenada, realizado a mediados del siglo XVIII durante el reinado de Fernando VI.

DESCRIPCION DE LA ESPECIE

El zumaque (*Rhus coriaria L.*) es un arbusto que pertenece a la familia de las Anacardiáceas, de 1 ó 2 m. de altura, pudiendo llegar hasta los 3 m. Sus ramas, así como la cara inferior de las hojas, están densamente cubiertas de pelos cortos que le dan un tacto suave y casi aterciopelado. Tiene hojas compuestas, con un número impar de hojuelas ovadas o lanceoladas, con gruesos dientes en los bordes, que se disponen enfrentadas sobre un eje o rabillo alado. Las flores son menudas y se disponen en gran número de inflorescencias terminales de forma cónica, llamadas tirsos. El fruto es una drupa de color pardo-rojizo, aplastado y lenticular, del tamaño de un guisante y densamente erizado de pequeños pelillos. Florece en primavera o verano y los frutos maduran al final de éste o en otoño, permaneciendo durante el invierno sobre el arbusto desnudo (López, 1982).

DISTRIBUCION

Se cree que esta especie llegó a la Península Ibérica en el siglo X traída por los árabes. En el pasado, su área de distribución fue amplia, pero en nuestros días suele encontrarse en lindes de cultivos, bordes de caminos, carreteras y en general, en zonas agrícolas marginales (restos de antiguos cultivos). Se sitúa en el piso inferior, hasta los 800-900 m. de altitud (López, 1982).

Aunque ha sido cultivada en varias provincias, Guadalajara y Cuenca han sido las de mayor tradición de explotación (con el 91 por ciento de la producción nacional) (Macía, 1996).

USOS TRADICIONALES

El zumaque tuvo una gran importancia económica en el pasado reciente, debido a su alto contenido en taninos (hasta el 35 por ciento) respecto a otros vegetales. Por esta razón ha sido empleada como curtiente (a lo que hace referencia su nombre específico, *coriaria*, derivado del latín *corium*: piel, cuero), de ahí que se cultivara frecuentemente cerca de las tenerías (lugares destinados a curtir y trabajar la piel).

El aprovechamiento se realizaba de la siguiente forma. Durante los meses de agosto y septiembre, se cortaban las varetas de zumaque y se dejaban secar durante dos o tres días en el zumacar, agrupándose luego en haces. Posteriormente se llevaban a un molino, donde se separaba la parte útil de las varetas peladas. En algunos lugares (Cuenca y Guadalajara) las varetas se molían en eras utilizando un rulo (piedra cilíndrica) movido por tracción animal.

Otro uso importante es como planta tintórea. Así, las hojas y tallos jóvenes sirven para teñir de amarillo verdoso, la corteza de la raíz de rojo y el fruto de marrón, negro y gris (Macía, 1996).

En cuanto a sus aplicaciones farmacológicas se sabe que los taninos tienen propiedades astringentes y antifúngicas, por ello ha sido empleado en medicina popular para combatir diarreas y otros flujos. También se empleó contra el escorbuto.

A pesar de que tomado por vía interna puede acarrear problemas de toxicidad, los frutos eran utilizados por los turcos para sazonar las carnes y en oriente se destinaban al consumo humano adobados en vinagre.

El zumaque y otras especies de su género, debido al color rojo de sus hojas y frutos durante el otoño (a lo cual alude su nombre genérico *Rhus*, que parece proceder del celta *rhud*: rojo), se usan como ornamentales, con la ventaja añadida que supone para la jardinería el hecho de tolerar bien distintos tipos de suelo (Macía, 1996).

Otros usos curiosos del zumaque son los que se hacen en Estella (Navarra) donde los niños chupan los frutos jóvenes que tienen sabor dulce, en La Roda (Albacete) las hojas se fumaban en sustitución del tabaco, y en Geria (Valladolid) se empleaban para eliminar a las moscas del interior de las casas.

IMPORTANCIA EN LOS MUNICIPIOS ESTUDIADOS

La importancia que esta especie poseía en el siglo XVIII, en los municipios vallisoletanos estudiados, Simancas y Geria, resulta evidente si ob-

Cultivo	Superficie (Iguadas)	Superficie (ha)
Trigo y cebada	1350	891
Centeno, garroba, lenteja, avena y garbanzo	1057	697,62
Viñas	1313,5	866,91
Zumaque	161	106,26
Huertas de frutales	16	10,56
Huertas de hortalizas (2)	2,5	1,65
Eras	3	1,98
Prados	40	26,4
Pinares	1000	660
Inculto por naturaleza (páramos, laderas y tabla del río)	1057	697,62
TOTAL	6000	3960

TABLA 1: Superficie de cultivos en Simancas, según el Catastro del Marqués de la Ensenada (1751)

Cultivo	Superficie (Iguadas)	Superficie (ha)
Sembradura de secano (trigo, cebada, centeno, avena, garroba)	2200	1452
Zumaque	500	330
Viñas	120	79,2
Prados	60	39,6
Eras	5	3,3
Soto	6	3,96
Mimbrerales	0,5	0,33
Inculto por naturaleza (con inclusión de caminos, sendas y cotarros)	800	528
TOTAL	3691,5	2436,39

TABLA 2: Superficie de cultivos en Geria, según el Catastro del Marqués de la Ensenada (1752)

Especie	Geria	Simancas
Trigo (1. ^a y 2. ^a calidad)	8 fanegas/iguada	
Cebada (1. ^a calidad)	8 fanegas/iguada	28 fanegas/iguada
Centeno	4 fanegas/iguada	
Avena	6 fanegas/iguada	—
Garroba	3 fanegas/iguada	—
Viñas (1. ^a , 2. ^a y 3. ^a calidad)	13, 11 y 4 cántaros/iguada	12, 10 y 5 cántaros/iguada
Zumaque (1.^a, 2.^a y 3.^a calidad)	20, 16 y 12 arrobetas/iguada	

TABLA 3: Producción de frutos en Geria y Simancas, según el Catastro de Ensenada (1751-1752)

Especie	Geria	Simancas
Trigo (reales/fanega)	12	11
Cebada (reales/fanega)	5	5,5
Centeno (reales/fanega)	6	20
Algarroba (reales/fanega)	7	7
Garbanzo (reales/fanega)	20	20
Vino (reales/cántaro)	4	2,5
Zumaque (reales/arrobeta)	2	2

TABLA 4: Valor ordinario de los frutos en Geria y Simancas, según el Catastro de Ensenada (1751-1752)

servamos las tablas confeccionadas con datos extraídos del Catastro del Marqués de la Ensenada (1751-1752). Concretamente en las tablas 1 y 2, referentes a la superficie cultivada, puede comprobarse que en Simancas de un total de 3.960 ha., 106 ha. corresponden al zumaque (el 2,7 por ciento); mayor aún es la proporción de zumaque en Geria, donde se cultivaban 330 ha. sobre una superficie total de 2.436 ha. (el 13,5 por ciento). Por tanto, se puede afirmar que este arbusto era uno de los cultivos principales, equiparable a las viñas o a los propios cereales. Es más, sólo a estos tres cultivos se establecieron tres clases de calidad (según la producción de las tierras), lo cual puede dar una idea de su interés.

En Geria existían cuatro molinos de zumaque, que daban un beneficio de 250 a 350 reales al año cada uno. Otro molino, el del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid, rendía anualmente 600 reales, con planta cosechada en Geria. Hay que tener en cuenta que este monasterio contaba con numerosas propiedades en el municipio.

BIBLIOGRAFIA

Catastro del Marqués de la Ensenada. Archivo General de Simancas. Legajos 646 y 661.

GONZALEZ COBO, F. J., MONGIL, J. (1997): *Estudio de la Evolución Histórica de la Vegetación en los Municipios de Geria y Simancas (Valladolid)*. Inédito.

MACIA, M. J. (1996): "El Zumaque, la Planta de las Tenerías". *Quercus* (Marzo, 1996). Madrid.

LOPEZ, G. (1982): *La Guía de Incafo de los Árboles y Arbustos de la Península Ibérica*. Incafo. Madrid.

GLOSARIO

Arrobeta: Antigua medida de peso, equivalente en Castilla a unos 11 Kg.

Cántaro: Unidad de capacidad equivalente a 16 litros.

Curtido: Tratamiento al que se someten las pieles para evitar su putrefacción y dotarlas de flexibilidad y suavidad. Hasta el siglo XIX se utilizaron exclusivamente curtientes vegetales, y desde entonces se empezaron a utilizar también productos químicos como sales de cromo.

Panega: Antigua medida de capacidad equivalente a 55 litros.

Iguada: Unidad de superficie en desuso, cuya equivalencia es 1 iguada = 0,66 hectáreas.

Tanino: Sustancia química presente especialmente en la corteza y madera de muchos árboles (encina, roble, acacia, castaño, sauce, pino...) y en las agallas. Los taninos contienen almidón, albúmina, alcaloides e iones metálicos (algunos de ellos producen coloraciones). Se emplean en la fabricación de tintas, en tintorería, en medicina como astringentes y en curtido de pieles. Su papel biológico en las plantas no es demasiado conocido.

Tenería: Lugar donde se curten y trabajan las pieles.



ANOTACIONES MARGINALES DE D. JULIAN RIBERA A LAS "40 CANÇONS POPULARS CATALANES" (PRIMERA SERIE) DE J. LLOBERA (BARCELONA, 1909)

Miguel Angel Picó Pascual

De todos es conocido el interés que mostró a lo largo de su trayectoria profesional el arabista valenciano D. Julián Ribera y Tarragó (1858-1934) por el folklore musical español. Sus libros y trabajos son buena prueba de ello (1), a pesar de que en muchos casos sostuviera hipótesis disparatadas y absurdas, que hoy en día son insostenibles (2).

Hasta la fecha desconocíamos por completo las ideas que el insigne arabista tenía acerca del folklore popular catalán, sin embargo considero que las pequeñas anotaciones marginales manuscritas que dejó escritas en el libro "40 Cançons Populares Catalanes" (Primera serie) de Jaume Llobera (3), que le regaló R. D. Perés, tal y como viene especificado en la primera hoja de guarda ("A mi buen amigo D. Julián Ribera. Con todo el cariño y la admiración de R. D. Perés (rúbrica)"), bien puede paliarnos este vacío que teníamos. Este libro que formó parte de su biblioteca, pude adquirirlo recientemente en una librería de lance de Valencia, junto con otro —también de su propiedad— que además contiene numerosas transcripciones musicales inéditas del Chansonier de St. Germain des Pres en hojas sueltas, efectuadas por el propio Ribera a principios de siglo.

La mala calidad del papel de la edición popular de las 40 Cançons Populares Catalanes, la letra de trazo rápido de D. Julián, a veces cargada de abreviaturas, unido a que las anotaciones se hayan efectuado a lápiz, tal y como solía hacerlas frecuentemente, han obstaculizado enormemente su lectura, no obstante la paciencia ha hecho posible que hayamos podido reconstruirlas y darlas a la luz con objeto de que puedan consultarlas todos aquellos folkloristas y etnomusicólogos interesados acerca de este tema.

De su lectura pueden desprenderse varias deducciones:

– Su interés constante por la estructura y forma estrófica, siempre presente a lo largo de toda su trayectoria indagadora, lo cual le llevó a sostener con frecuencia teorías absurdas y equivocadas.

– Pretende ver en las canciones populares catalanas influencias de otras regiones españolas (Andalucía, Galicia) y europeas (Bretaña, Provenza), lo cual es tremadamente discutible.

– Obsesión por la influencia árabe y persa en la música española. Son muchas las canciones catalanas en las que pretende encontrar una proceden-

cia árabe, por ejemplo en "Caterina d'Alió" señala doblemente con dos rayas paralelas la exclamación "Iaia", advirtiendo en el margen izquierdo: "moro" y en la parte central: "Morica".

Particularmente me ha llamado la atención que pretenda establecer una estrecha relación y un paralelismo directo entre algunas canciones populares catalanas y la pieza *Las 3 Moricas*, o sea, "Tres morillas m'enamoran", que corresponde al número 24 del Cancionero Musical de Palacio (4), atribuida por algunos a Diego Fernández y según otros de autor anónimo. Para D. Julián esta pieza, que "debió ser popularísima" en la España medieval, es una "canción árabe pura" (5). Consultarse para obtener más detalles acerca de esta hipótesis las páginas 278-297 de su libro *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española* de donde entresacamos los siguientes párrafos tremadamente aclaratorios: "Tenemos, pues, un cantar del pueblo español que ha vivido más de 1000 años: nació en Bagdad y se divulgó por el mundo musulmán, hasta venir a España, donde ha vivido muchos siglos hasta nuestros días, en que de vejez está agonizando en pueblecillos de Portugal", "el tema melódico de Las tres morillas vivía en todas las capas de la sociedad cristiana española, desde el cantor vulgar, rústico, callejero o tabernario, hasta el cantante presumido y virtuoso que vivía a sueldo en los palacios, pasando por todos los intermedios sociales y artísticos".

Vista su opinión acerca de esta pieza, discutible, fantasiosa y poco creible, no es de extrañar, por tanto, que pretendiera encontrar vestigios de ella incluso en la tradición popular catalana. Si bien es verdad que las canciones reseñadas por él a este respecto nos recuerdan aquella pieza, me parece aventurado sostener esta derivación.

Paso a continuación a transcribir las anotaciones manuscritas de D. Julián que aparecen en los márgenes del libro reseñado:

• LA MALA NOVA: "3 moricas alterada. Nueva. a b a b c c".

• ELS ESTUDIANTS DE TOLOSA: "Provenzal. a A b c / c".

• CAPITEL. LO: "Siciliana incompleta. Parece fado. El estribillo español o [...] a b A c / A c. Ya parece que viene de *habaneras* i [sic] americanas".

- LA PLOMA DE PERDIU: "El principio siciliana luego alterada. a b b c d. Ya moderna, pero de procedencia andaluza".
 - LA DAMA D'ARAGO: "Alterada. a a b A? Esta ya parece que semeja a una siciliana, de donde Barbieri el Barberillo" (6).
 - EL TESTAMENT D'AMELIA: "Estríbillo Español, 3 moricas un trono. a b c d / c d. Véase aquí una melodía tipo ..., con subdivisión semejante al zotzico; pero no tan cortado. Por eso no es zotzico".
 - LA PRESO DE LLEIDA: "Bretaña, véase como se altera, a a b A".
 - BLANCAFLOR: "Persa, monotonía, a a A a".
 - EL COMTE ARNAU: "3 moricas. a b A C. Es de la familia aquella de *Calic tan bonita*" (7).
 - ELS TRES TAMBORS: "El estríbillo español a b c A / d A".
 - LA FILLA DEL CARMESI: "a a a a b / B. Véase aquí la gallegada con ritmo y melodía semejante, pero la subdivisión del ritmo no es tan cortada".
 - LA TORNADA DEL CAVALLER: "Siciliana invertida... Bretona. a b a b. ritmo J. y subdivisión sin puntilló".
 - MONTANYES DE CANIGO: "Estríbillo español. a b c d / d. Es moderna, algo de gallegada. Como cambia, semejante a la europea en ciertos rasgos".
 - EL PARDAL: "Estríbillo español. a b c d / c D".
 - EL ROSSINYOL: (sin comentarios).
 - EL NOI DE LA MARE: "Gallegada. Véase como J. el J. = J. clarísimo".
 - CANÇÓ DE NADAL: "Véase la variante en la otra colección. a b. Esta se parece a la canción de *Carasa*".
 - L'ESTUDIANT DE VICH: "Interesante. En otra colección también a a b a b. Parece que ésta es de J. con subdivisión J = J; pero no tan clara".
 - LA NOIA D'EMPORDA: "Algo de estríbillo alterada, a A b c / a c".
 - L'HEREU RIERA: "Ya moderna. a b a b c d c d. Esta deriva de aquella de *Calic* que es la madre de la de [sic] Vendée o sea la de Lourdes".
 - EL MARINER: "Alterada. a b b c d d. Ritmo J como se subdivide".
 - EL MESTRE: "Persa con estríbillo. Está en la otra colección, a a b a / c c A. Ritmo J (también hay J = J)".
 - MARIAGNETA: "Persa Bretaña. a A b c (A) / B c. Parece una habanera. Procede de la [...] de la Bretona".
 - CATERINA D'ALIO: "Persa alterada, exclamación *mora*. a A b A / A x. moro: *lalla, lalla*. Morica".
 - EL MAL RIC: "a A c c d".
 - LA NINA ENCANTADA: "Las notas algo raras jojo algo español, alterada. a a A b / x b".
 - MONTANYES REGALADES: "Alterada o nueva. a a A A b B c d. Ritmo J como gallegas y parecida melodía".
 - SANT RAMON: "[...] a b c d".
 - LA FILADORA: "Algo [...] a b c d e f / e f".
 - L'HOSTAL DE LA PEIRA: "Hinchadura de Siciliana. a b b c d / D".
 - LA PASTORETA: "Moderna. a A b b c B d C. Véase gallegada movida y no parece".
 - PRESENTS DE BODA: "desarrollada 3 moricas. a b c d".
 - LA MORT DE LA NUVIA: "a A b c".
 - LA FILLA DEL MARXANT: "Está en la otra. a A b B / B. Ritmo claro J. y subdivisión sin puntilló".
 - LA FUGIDA: "Moderna. a A A".
 - LA MARE DE DEU: "Persa, poco alterada 3 moricas ? a A b a. Véase el ritmo J. puesto en 3/4 como es viene".
 - ELS FADRINS DE SANT BOI: "Estríbillo español. a A b c / c. Ritmo J subdividido sin puntilló".
 - EL BON CAÇADOR: "Persa, poco alterada con estríbillo español. a a b A / A".
 - PLANY: "Estríbillo español. a b c d / c d. Claramente en ritmo J. y el J = J".
 - ELS SEGADORS: "Algo de est. pero moderna. a b c d / c d f c. Se parece a la portuguesa *Meu señor*" (8).
-
- NOTAS
- (1) *La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid, 1922; *La música andaluza medieval en las canciones de trovadores, troveros y minnesinger*, Madrid, 1923; *De música y métrica gallegas*, en homenaje a Menéndez Pidal, Madrid, 1925; *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*, Madrid, 1927; *Para la historia de la música popular*, Madrid, 1927; *La música de la jota aragonesa. Ensayo histórico*, Madrid, 1928.
- (2) Por lo que se refiere a sus trabajos acerca de la edad media consultese: PICO PASCUAL, M. A.: *Hacia una revisión de la transcripción de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X el Sabio efectuada por Monseñor Ilgino Anglés*, 1996, inédito. Véase especialmente el capítulo III "Evolución de los estudios musicales con anterioridad a la transcripción de Mons. Ilgino Anglés".
- (3) Este cancionero, publicado en Barcelona dentro de la colección Biblioteca Popular de L'Avenç en 1909 y que contiene cuarenta

canciones hay que situarlo dentro del contexto de la época en el que surgió, un período en el que en Cataluña se exaltaron exageradamente los valores nacionalistas; a través de la publicación de estos cancioneros se pretendía preservar el patrimonio popular tradicional, el cual es contemplado como un signo de identidad patriótica y como pura esencia nacionalista. Jaume Llobera y Adolf Carrera publicaron la totalidad de su obra, 164 melodías, en cuatro volumenes que aparecieron entre 1909 y 1916 en la capital condal (el primero se encargó de las tres primeras series y el segundo de la última).

(4) ASENJO BARBIERI, E.: *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, Madrid, 1890.

(5) RIBERA, J.: *Historia de la música árabe medieval y su influencia en la española*. Colección de manuales Hispama, Madrid, Editorial Voluntad, 1927.

(6) Se refiere a la zarzuela "El Barberillo del Lavapiés" de E. Asenjo Barbieri, estrenada el 19 de diciembre de 1874.

(7) Sobre el folklore de Calic consultese: SERRA I BOLDU, Valeri: *El Cançoner de Calic*, Barcelona, 1913-1914; es de suponer que D. Julián consultara este trabajo.

(8) Todas las cursivas son de D. Julián Ribera.



ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE UN ARTE POÉTICA DEL ROMANCERO ORAL

Enrique Baltanás

Resulta imposible hablar hoy de Romancero hispánico y no mencionar el nombre de Diego Catalán. A lo largo de más de medio siglo como recolector, editor y estudioso del Romancero, Diego Catalán ha ido forjando una densa y fructífera obra, ciertamente imprescindible para cualquiera que se acerque con propósito científico a este género particular —particularísimo— de la balada europea. Esta ingente obra, desperdigada en numerosas revistas y libros, se reúne ahora en parte, con propósito recopilador y unitario, y a modo de balance, en *Arte poética del romancero oral*, del que acaba de aparecer su primer tomo, subtitulado *Los textos abiertos de creación colectiva*, y del que se anuncia continuación y culminación en un segundo volumen, con el subtítulo de *Memoria, invención, artificio*, y que es de esperar no se demore mucho en aparecer.

En la obra romanceril de Diego Catalán podrían distinguirse dos aspectos: el estudio positivo, erudito, de los textos y la creación de un utilaje teórico adecuado que permita caracterizar la singularidad de estos textos en el conjunto de la literatura española. En el primer aspecto, Diego Catalán se nos aparece como el prototipo de sabio meticuloso, escudriñador de rincones oscuros que sus conocimientos —abrumadores como medievalista iluminan, con indesmayable rigor filológico y con exhaustivo acopio de fuentes y textos y casi infinitas variantes de esos textos. En el segundo aspecto —el del utilaje teórico—, Catalán se nos muestra como el continuador y el renovador de las teorías neotradicionalistas de don Ramón Menéndez Pidal. Aceptando la teoría pidaliana, Catalán se ha propuesto actualizarla y desarrollarla, pasándola por el cedazo de la semiología de mayor predicamento en la crítica literaria de los años setenta. Es verdad que, a veces, Catalán da la impresión de erigirse —tal vez involuntariamente— en una especie de “guardián de la fe”, combatiendo con ardor infatigable cuantas herejías mayores o menores (Devoto, Bénichou, Di Stefano...) se aparten, en más o en menos, de la ortodoxia pidaliana. Pero no es menos cierto que esta crítica de las posiciones discordantes se hace siempre desde la argumentación y la prueba (casi siempre convincentes y a menudo irrefutables), desde un inmenso saber, impecable y cortésmente expuesto, y, sobre todo, y sin que esto sea incompatible, desde la pasión que falta y desvitaliza a tantas pá-

ginas de estéril y anodino academicismo. Porque, en el fondo, lo que subyace en la obra de Catalán es una cierta visión del Romancero.

Si la crítica romántica veía los romances como supervivencia medieval; si don Ramón Menéndez Pidal, desde su perspectiva noventayochista, vio en la continuidad del Romancero la resurrección de la Castilla quebrantada, la intrahistoria de un pueblo adormilado y la fraternal lazada que unía a los pueblos de raíz hispánica, Catalán, desde una perspectiva sesentayochista, ve en el Romancero un producto genuinamente popular, inapresable en las categorías de las clases dominantes (esto es, de la literatura letrada), un producto artesano muy del gusto de esos jóvenes de los años setenta que compaginaban de modo admirable las absuradas teorías semióticas parisinas con el gusto por la artesanía ibicenca. Se ve que Catalán busca encontrar en los romances tradicionales al verdadero pueblo, puro e incontaminado, sin adheridos ni excreencias de ciegos o de juglares. Un pueblo que se diría independiente de contextos sociales y situaciones históricas diversas y cambiantes, algo así como el buen salvaje, pero sin abalorios ni cuentas de cristal traídos por esos colonizadores que se han llevado a cambio el oro y la plata, o que han despojado al salvaje de sus plumas y afeites naturales.

Así, no todo lo que canta el pueblo es tradicional, entendiendo lo tradicional como el núcleo duro, genuino, incontaminado, de lo popular. No es verdadero pueblo todo lo que llamamos popular. Como la vanguardia leninista, la teoría neopidaliana discernirá qué es y qué no es revolucionario, vale decir, qué es y qué no es tradicional (i. e., verdaderamente popular, auténticamente artesano). Catalán, de modo parecido a como Lenin prevenía contra desviaciones derechistas o izquierdistas del verdadero bolchevismo, se afana por vacunarnos contra las desviaciones antropológicas, etnográficas o sociológicas por un lado, y contra las desviaciones filológicas por otro. Sólo la vanguardia consciente es capaz de alumbrarse y ver en la oscura noche de los etnógrafos y de los filólogos académicos: «Hemos de reconocer que el estudio autónomo del “Romancero tradicional moderno”, que propugnamos, tiene entre sus peores enemigos a los propios investigadores de la tradición oral. No sólo debido a los intereses ex-

traliterarios de los folkloristas y antropólogos, sino también a causa de los principios y métodos que han gobernado la recolección como herencia de la visión pancrónica (cuando no arqueológica) del Romancero propia de los filólogos...» (p. XXV). Según Catalán, «sólo debemos considerar "tradicionales" aquellos textos que, al ser memorizados por sucesivas generaciones de transmisores de cultura "tradicional" se han ido adecuando al lenguaje y a la poética (o retórica, si se prefiere) de la poesía tradicional, modificando, mediante variantes, el léxico y la sintaxis, la métrica, el lenguaje figurativo, la estructura narrativa y la ideología del poema heredado. Aunque el poema nos sea dicho (o incluso cantado) por un informante analfabeto, si su texto procede de un libro, de un pliego de cordel, de una hoja volandera o de una emisión radiofónica y no está alterado creativamente por el juego de variantes, no es un romance "tradicional", por más que se halle acortado, en virtud de olvidos de la memoria, o deformado [nótese que aquí se habla ahora de *deformación*, en vez de *variación*], por incomprendión de su léxico o sintaxis de origen culto o "semiculto"» (p. XXVI).



Ciertamente, cualquier estudioso, por mínimamente familiarizado que esté con este tipo de textos orales, podrá percibir netas diferencias entre un romance de ciego y un romance tradicional. Pero estas diferencias —nos parece a nosotros—, antes de ser puramente formales o retóricas son, ante todo, de contenido, de enfoque, de naturaleza. Los coplones de los ciegos son populares sólo en un sentido pasivo, en tanto que dirigidos al pueblo como consumidor, y facturados desde una

óptica moralista a menudo conservadora, y por poetas de escaso mérito y pocos alcances. Son productos populares, sí, en tanto que el pueblo los hace suyos en mayor o menor grado, pues en la memoria de un mismo informante pueden anidar romances de muy distinta tipología (también en cuanto a la ideología y a la moral). Y por ello es legítimo —y aun imprescindible— estudiarlos como formas de literatura popular, de interés tanto para el crítico e historiador literario como para el antropólogo o el sociólogo, pero sabiendo siempre que la verdadera diferencia entre estos productos —los populares y los popularizantes o popularizados— es de naturaleza estética, del mismo modo que dentro del género "comedia" del Siglo de Oro caben cimas y simas en cuanto a lo artístico se refiere (incluso dentro de la obra misma de un autor, tan prolífico, como Lope de Vega) (1). Tocamos aquí con lo que nos parece una de las fallas de la teoría catalaniana: su desinterés por los contenidos de los textos, el despojamiento de su naturaleza estética, el reduccionismo a lo meramente formal y retórico, muy en la línea del estructuralismo y de la semiología dominantes en la crítica de los años setenta. Es particularmente curioso que un hombre que ha estudiado centenares de versiones de *Gerineldo + La Condesita* no se haya detenido a analizar su contenido, y que, en las pocas líneas que le ha dedicado a este asunto, como al paso, deje entrever una interpretación superficial, por no decir errónea —al menos, a nuestro juicio—, de este conocidísimo romance (2).

Pero sin duda el aspecto más deudor de cierta semiología y de cierto estructuralismo (admirablemente casado aquí con el neotradicionalismo pidaliano) es la concepción catalaniana del romance tradicional como estructura abierta. La variación no se limita a lo verbal y discursivo, sino a lo propiamente significativo: a la fábula misma. A lo ideológico. Según Catalán, esto es lo que marca la diferencia esencial entre la literatura oral y la escrita, entre el autor-legión, cuyo cauce es la tradición oral, y el autor individual, cuyo cauce es la imprenta: «Con la reproducción mecánica de un texto matriz en centenares de ejemplares, la "apertura" de los significantes quedó reducida a un mínimo negligible (a partir del momento en que una obra entraba en prensa)... En adelante, la obra sólo quedará "abierta" en cuanto a su significado; pero esa misma apertura, cultivada o no por el autor, tendrá como único resultado la proliferación de la crítica, de la "literatura" anciliar de carácter interpretativo. La obra, en sí, quedará fija, sin que su difusión en el tiempo o en el espacio conlleven una adaptación del modelo a los diversos contextos sociales e históricos en que se realiza su reproducción —si dejamos de lado la inevitable "traición" de las traducciones» (pp. 163-164).

Pero las cosas no parecen tan sencillas. En primer lugar, nunca hemos encontrado una verdadera alteración del sentido de una fábula romancística en ninguna de las centenas o miles de versiones conocidas de un romance. Tomemos un ejemplo citado por Catalán: el de *Tamar*, ejemplar romance cuyo asunto es el incesto entre hermanos. El final del romance suele variar: la muchacha se suicida; el padre mata al hijo; la hija se mete a monja; los hermanos se casan; nace el niño marcado por la ignominia... Ninguna de estas soluciones es solución, y es ésto precisamente lo que el romance quiere decirnos, que el incesto desencadena el caos familiar y social, por lo que los padres no deberían permitirlo, ni por acción ni por omisión. El hecho bruto está ahí, y el romance subraya la pasividad, cuando no la complacencia, del padre, y muchas versiones se detienen en este punto, que es el importante. El mismo Catalán nota la invariante cuando afirma: «En todas cuatro, y en algunas otras "soluciones" que la tradición de diversas áreas explora, la función del padre, incapaz de resolver el dilema, se mantiene constante, pues no en balde en todas ellas ha "entregado" la hija al hijo, al sugerirle en su lecho de enfermo de amor: —¿Comerías tú, hijo mío, la pechuga de una pava? —Sí la comería, padre, si Altamara la guisara» (p. 176).

Y es que el pueblo cantor de romances, o los individuos que cantan los romances, no pueden ser entendidos en tanto qué autor o autores. El autor legión, de existir, se limitaría a una labor de pulimento léxico, formulístico, verbal, discursivo; nunca corona una labor de auténtica creación, dando ésta como resultado una obra cualitativamente distinta. Ni siquiera hay recreación; lo que habría, en todo caso, es una labor de adaptación. El cantor popular de romances, más que un cantor, o coautor, es un lector, un intérprete. Sabemos que Mozart no sueña igual con una orquesta dirigida por un director que por otro. Y no por ello llamamos autor al director de orquesta. Sabemos que no todos los lectores sienten o piensan lo mismo ante una misma obra. Pero la obra es la obra, idéntica a sí misma a través de las diversas lecturas.

La "apertura", por otro lado, como bien reconoce Catalán —aunque sin extraer las debidas conclusiones— no es privativa de las obras populares, orales o tradicionales. Y no sólo en el caso de los autores y las obras medievales, anteriores a la difusión del libro impreso. "Todo lo que no es tradición es plagio", gustaba de repetir Eugenio D'Ors y parecen volver a repetirnos los poetas españoles más recientes. De uno de ellos, Andrés Trapiello, que ha dado significativamente el título de *Las tradiciones* al volumen que recoge sus poesías completas, es el siguiente párrafo: «Me gusta pensar que la poesía no es sino un largo, extenso y único poema que escriben, en épocas diferentes y en diferentes len-

guas, los distintos poetas. Según esto, un poeta escribe siempre en un papel prestado y con plumas prestadas. Incluso escribe de prestado él mismo. De poeta a poeta, sólo varía el trazo, la caligrafía. Como se ve, no gran cosa...». Vemos, pues, que la idea de tradición no está reñida con la literatura culta. Pensemos, por lo demás en los tópicos sobre los que una y otra vez han vuelto los poetas de cualquier tiempo: *carpe diem, ubi sunt?, focus amoenus* (o su opuesto, el *lucus eremus*), *contemptus mundi...* O en la cantidad de sonetos petrarquistas que reelaboran o reescriben los mismos versos. O las series literarias que constituyen la comedia española del siglo XVII o la novela picaresca, policiaca, artística, caballeresca, pastoril, bizantina... Para no hablar del conocido fenómeno de la intertextualidad, que sitúa obras literarias de época y autoría muy diversas en situación de coloquio.

La apertura (de formas y de significados) es, nos parece a nosotros, mucho mayor en la literatura de autor que en la literatura anónima. Sólo Cervantes es capaz de escribir una novela de caballerías que no es una novela de caballerías, de engendrar un héroe caballeresco que subvierte y socava, al querer continuarlo, el ideal de la caballería medieval. Ningún cantor de romances se atreverá —ni se le pasará por las mientes— variar el sentido de un romance. Y tal vez no sean tantas como se cree las diferencias entre la literatura *tradicional* y la literatura *individual*. Tanto la *Canción a las ruinas de Itálica* —de la que su autor llegó a escribir cinco redacciones distintas, que, por cierto, se conservan— como *Don Bueso o la muerte ocultada* —romance del que podemos hoy leer centenares de versiones— son poemas, obras artísticas, clausuradas y abiertas al mismo tiempo, y tal vez no en forma muy distinta. Aunque, en principio, parece que lo más cerrado de un romance es su sentido y lo más abierto su discurso y, al contrario, en la obra de autor reconocido, es más probable que encontrremos mayor apertura en sus significados (con respecto a otras obras de su misma serie e incluso por la mayor ambigüedad, en ciertos casos, de su mensaje) que en sus estructuras formales (su discurso está cerrado, normalmente, de una vez por todas). Lo específico del poema oral (tradicional) es, por un lado, su carácter folklórico (*res nullius* o bien mostrencos, valor comunitario, repetición de un dilatado discurso temporal) y, por otro, y de acuerdo con su carácter oral, la presencia de estílemas propios de la "escuela popular".

En cualquier caso, la poética del Romancero oral, y de toda esta literatura en general, parece que dista aún mucho de encontrarse establecida con suficiente grado de consenso. La distinción entre literatura culta y literatura popular debe aún ser objeto de profunda reflexión y estudio.

Leer este *Arte poética del romancero* —leer cualquier obra de D. Catalán— nunca será perder el tiempo. En sus obras, en las obras de un maestro, aprenderemos más de sus excesos o de sus limitaciones que de la correcta y anodina exposición del ~~espí~~ígono. Y, sobre todo, siempre nos harán pensar. Y eso es lo que hemos querido hacer en estas líneas, tal vez con demasiada soltura y ligereza, con demasiado atrevimiento, pero siempre con la estima y la admiración que el autor de este libro nos merece.

NOTAS

(1) Me he ocupado de este aspecto en mi ensayo "Literatura y paraliteratura en el teatro de Lope de Vega. Hacia un nuevo deslinde en la producción dramática del Pénix", en *Revista de Literatura* (CSIC), n.º 99, t. I (1988), pp. 37-60.

(2) El lector interesado en nuestra "lectura" de este romance, discrepante en más de un punto esencial con la de D. Catalán, puede leerla en "Una heroína anónima del Romancero: la princesa de *Gericelio*", en *Revista de Folklore*, n.º 187 (1996), pp. 14-20.



JUAN EL PERDIO. PARODIA DE LA PRIMERA PARTE DE *DON JUAN TENORIO*

Sook-Hwa Noh

“El teatro español durante la primera mitad del siglo XIX aparece dominado por el drama romántico, el cual alcanza su culminación con *Don Juan Tenorio* en 1844. [...] La segunda mitad del siglo es además una época de interés por el mito de don Juan, inspirado por la popularidad de la obra de Zorrilla” (0). Esta obra provoca un éxito inmediato tras su estreno y un impacto tan fulminante que “se impone ya como modelo de referencia, a diferencia de todas las obras de tema donjuanesco anteriores, que no habían dejado a la posteridad semejante legado. El drama de Zorrilla, desde pocos años después de su nacimiento, revela ser, por lo tanto, el punto de arranque de un intenso proceso de reelaboración paródica, que parece atravesar, sin embargo, diversas fases” (1). La herencia paródica de extraordinaria capacidad generativa que dejó el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla a varias decenas de obras derivadas es un aspecto poco estudiado, pero sin embargo, de gran interés. “Tan es así, por lo demás, que las primeras parodias del drama de Zorrilla –y téngase en cuenta que no se puede parodiar únicamente más que una obra suficientemente conocida para que la parodia surta su efecto, jugando sobre los mecanismos del reconocimiento y del desplazamiento– salen a luz antes de concluir el decenio de los cuarenta” (2). El caso de *Juan el perdío*, parodia en un acto y en verso de la primera parte del *Tenorio*, de Mariano Pina y Bohigas es un claro ejemplo que se estrenó en el teatro de la Cruz el 26 de diciembre de 1848 y que se publicó el año siguiente en Madrid por el impresor José Sánchez Valledor. Pina fue el primero de una considerable lista de autores que se apuntaron al carro de las parodias de *Don Juan Tenorio*. Sin lugar a dudas *Don Juan Tenorio* fue la obra más parodiada durante el siglo anterior (3) y el actual, hasta constituirse en un verdadero fenómeno literario-sociológico de su representación anual. “El *Tenorio* español es un drama religioso, un «misterio»; de ahí, quizás, su éxito, asociado por un lado a su representación el día de difuntos y, por otro, paródicamente, relacionado con el tono de broma o chanza con que son comentadas por el público las frases culminantes del drama, siempre después de la representación” (4).

Es también paródico que habiendo vendido Zorrilla su obra por 4.200 reales, tantos otros, escritores, actores y directores de teatro hayan vivido y sigan aún viviendo, al menos durante una temporada al año, de la veneración quasi-religiosa que le profesan todos los españoles y que ha hecho que al quedar grabada en la memoria de todos ellos, sea la obra más fácilmente parodiada. Dicha popularidad y seguimiento paródico del drama motejado por su propio autor como religioso-fantástico se basan

fundamentalmente en su teatralidad: un fuerte ritmo dramático acompañado por un elevadísimo número de entradas y salidas de los personajes marcado por la propia división externa del texto en 63 escenas, así como varios factores de alta dramaticidad aprendidos en la comedia aurisecular, particularmente en la comedia de capa y espada y en la comedia de magia (5). “Distinguía, asimismo, entre una teatralidad interna –que afecta a espacio, tiempo, estructura, paralelismos, versificación, formas específicas del lenguaje dramático, etc.– y otra externa, más propia de la representación –los diversos códigos no lingüísticos, a saber: paralingüístico, gestual, proxémico, aspectual, escenográfico (decorado, mobiliario y utillaje), luz y sonidos (música y ruidos). En esto último Zorrilla será un consumado maestro [...] sin olvidar la escenotecnia de la comedia de magia presente en el *Don Juan Tenorio*” (6).

Por otra parte, la figura de don Juan es un mito teatral cuyo origen es el folklore como manifestaron los estudiosos como Farinelli y Menéndez Pidal en su día (7). Y su desarrollo dramático en el contexto paródico se ha culminado en el ámbito folklórico que es el mundo del género chico. Por lo tanto, el estudio a fondo sobre la evolución teatral de algunas obras paródicas representativas del *Tenorio* puede atribuir alguna aportación en esta revista folklórica. Sobre la obra de la que nos ocupamos en este artículo tenemos más datos además de la primera edición ya mencionada anteriormente: una tercera edición impresa por Diego Vázquez en Salamanca en 1863 (8) y una quinta publicada en Salamanca en 1880 en la biblioteca de teatro español contemporáneo de la Fundación Juan March. Por las numerosas ediciones podemos deducir que *Juan el perdío* tuvo varias décadas de éxito a la par de la permanente popularidad de la obra parodiada.

“El argumento se reduce a seguir el de la obra de Zorrilla, parodiándolo por medio de una degradación de los personajes, el lenguaje y las situaciones.

Los personajes hablan en andaluz y pertenecen a las capas más bajas de la sociedad. Así don Gonzalo de Ulloa, el Comendador, se convierte en esta obra en el Tío Berrinches, herrador de profesión, su hija doña Inés, en Trinidá, la Chata, y don Luis Mejía, en Pepe Narga.

Doña Inés, en la obra de Zorrilla, estaba encerrada en un convento, mientras que en ésta Trinidá vive en el «hespicio»; y el tiro con que don Juan Tenorio mata al Comendador se convierte aquí en un ladrillazo de Juan el Perdío al Tío Berrinches” (9).

En esta ocasión nos encontramos ante una obra ligera para el espectador, simpática, graciosa en su dicción a la andaluza, de lenguaje de la calle. Martín Nozick lo subraya en su artículo «Some parodies of *Don Juan Tenorio*»: «The high-flown poetry and seriousness of the model is converted into careless, racy street argot» (10). Poco original en lo demás; en su mayor parte demasiado sujeta al argumento original muchas veces sólo alterado en aras del necesario resumen que requiere la limitación impuesta por los teatros de la época a una hora de duración; y por qué no decirlo, plagada de desvaríos en cuanto se intenta alejar un poco de dicha trama. Apenas acierta en detalles como el sustituir las espadas por las navajas, o incluir entre las promesas al tío Berrinches el dejar de fumar, beber e ir con mujeres. Cuando los contrincantes, exagerando el texto original y ridiculizando a sus parodiados, nos narran sus peripecias durante el periodo de la apuesta, caen en la falsedad más evidente y absoluta, impropia de caballeros, dejando al espectador más que risueño, sorprendido por el nuevo rumbo que toman las cosas: Juan escapó llevándose su cabeza bajo el brazo, y Pepe permaneció sumergido diecinueve días bajo las aguas del Guadalquivir. Con esto se aleja totalmente de la filosofía mantenida por los rivales de la obra original, en la que su honor de caballeros y la aportación de los nombres de los testigos dan verosimilitud a las hazañas por ellos narradas que por otra parte, aunque excesivas, no parecen imposibles.

PERSONAJES

El número de las figuras que aparecen en dicha parodia es minoritario respecto al de los personajes de la obra original, reduciéndose a doce en lugar de los veinte básicos –sin contar la estatua de don Gonzalo y la sombra de doña Inés que son representados por ellos mismos, y los caballeros sevillanos, los encubiertos, los curiosos, los esqueletos, las estatuas, los ángeles, las sombras, la justicia y el pueblo– del drama en concordancia con la reducción de la extensión de la obra paródica respecto a la originalia. Veamos la equivalencia de cada persona de esta obra con la de la obra parodiada.

Juan el perdío

Trinidad
Anita (Aniya)
La Tía Canaria
Juan (El Perdío)
Pepe (Narga)
Ramón (Ramonsiyo)
El Tío Berrinches
Canillas
Hombre 1.^o
Antonio, Hombre 2.^o
Un celador de policía

Gente del pueblo, agentes de policía, etc.

Nada más escribir esta lista comparativa de los personajes de las dos obras, me viene a la cabeza lo mencio-

nado por Salvador Crespo Matellán en su tesis doctoral publicada posteriormente como libro: «La destrucción del «decoro» es la característica más importante de la parodia en lo referente a los personajes. Si tenemos en cuenta que el «decoro» era una de las convenciones establecidas en el código dramático vigente, podemos concluir que esta característica de la parodia ridiculiza esa convención en tanto que la obra parodiada constituye un modelo del código» (11). La mayoría de las denominaciones de los personajes paródicos poseen sus propias denominaciones de nombre común deturpadoras junto con su función designativa o bien como apellidos o bien como apodos.



Don Juan Tenorio lleva nada menos que un sobrenombre, el perdido, transcrita en andaluz como «*perdío*» bastante representativo y sugerente para demostrar la forma de ser del protagonista, en lugar del distintivo «don» que destaca su rango social y el famoso apellido de la familia «Tenorio» del caso de su parodiado. *Juan el perdío*, al ser la primera de una larga serie de ellas [parodias de *Don Juan Tenorio*], inaugura a la vez un género interpretativo: el protagonista –y, con él, todos los que le rodean y el mundo en que se mueven– ya no son los elegantes aristócratas de la Sevilla patricia de la historia, sino los chulos «de uno de los barrios» –según reza la dídascalia– de la capital andaluza del presente –año 184...–. Este proceso de reelaboración transforma entonces por ejemplo la hostería del Laurel en una «taberna» barriobajera, en la que los personajes reunidos hablan un andaluz de pandereta: «En cuanto ella lea en papé / de si-guro pierde el juicio», dice al acabar su carta ese nuevo Juan cuyo apodo, el *perdío*, dice bien el origen lingüístico y regional. Esta será, de ahí en adelante, una de las líneas interpretativas del género paródico, que abunda en

obras cortadas por este mismo patrón, que acaso pueda definirse como un doble proceso de *actualización* (las aventuras presentadas no están ya remitidas a una historia alejada en el tiempo) y *achulamiento* (todo discurse ahora en los sectores más bajos de la sociedad).

"[...] la parodia generalmente procede por inversión de valores, sustituyendo por ejemplo lo bajo a lo alto, o lo vulgar a lo noble como ocurre en el ejemplo precedente" (12).

El *tío Berrinches* sigue siendo el padre de la protagonista como ocurre en el drama con sus parodiados don Gonzalo y doña Inés. Pero el parodista le apellida de esa manera con el nombre común y familiar de significado "enojados" o "proprios a las papeletas" implicando así lo furioso que se ha vuelto el padre de la protagonista original a causa de los desvaríos cometidos por don Juan Tenorio. Otro tanto sucede en el caso de Pepe Narga ("nalgas" en andaluz) con toque cómico y de la tía Canaria.

El dueño de la hostería, el italiano *Buttarelli*, es sustituido por el tabernero *Canillas*, valenciano. Es notorio que en ésta como en casi todas las parodias, la acción y los personajes se limitan al territorio nacional, por lo que el italiano es sustituido por un valenciano, e incluso la conversación en italiano entre don Juan y el hospedero es suplantada paródicamente por su correspondiente en valenciano. Ciutti pasa a tener aquí un nombre marcadamente local, *Ramón*.

El padre Tenorio, don Diego, no hace acto de presencia en esta obra junto con varios personajes originales como *Pascual*, *Lucía*, la abadesa, etc.

ESPACIO Y TIEMPO

La acción de esta parodia principia al anochecer en uno de los barrios de Sevilla con lo cual comparte dos de los mismos elementos estructurales con la primera parte de la obra original: el tiempo y el espacio miméticos. Ambas obras tienen lugar en Sevilla (el espacio del mito teatral) y suceden en una sola noche. Pero si nos sumergimos en detalle en ellas, enseguida nos damos cuenta de que tal punto común no es nada completo por dos sencillas razones: la degradación del barrio sevillano y la contemporaneidad de la obra paródica (el tiempo de la parodia más o menos coincide con el año de su representación, a diferencia del drama que se desarrolla por los años de 1545, en la época de Carlos V, aunque su representación apenas fue cinco años anterior).

ANALISIS COMPARATIVO

La obra paródica da comienzo en una taberna envilecida como indica Carlos Serrano en uno de sus artículos: "La irrisión paródica solía, en efecto, transformar los personajes y las situaciones, rebajando el local del encuentro inicial de hostería a taberna y sus protagonistas de nobles calaveras a chulos barriobajeros [...]. Ahí don-

de los protagonistas descendían la escala social de lo más alto a lo más bajo (del aristocrático don Juan al plebeyo Juan *el perdío [...]*" (13). Canillas, el valenciano que la regenta sustituyendo al italiano al que parodia, conversa con Ramón, el criado de Juan. Canillas se queja de lo poco que se despacha siendo su vino de gran vejez ("dies años"). El tabernero le interroga acerca de Juan:

CANILL.: *Y a quién te*

BUTT.: *¿Y a quién mil diablos escribe* (33)

En el presente artículo citaré los versos que se comparan siguiendo el modelo precedente, es decir: personaje y verso de la parodia seguido a la derecha por personaje, verso y número de verso correspondiente a la obra de Zorrilla. Las palabras, sílabas o fonemas coincidentes se resaltarán en negrita y si los versos fueran idénticos el número de verso se imprimirá en negrita. En esta obra paródica, al ser transcrita en andaluz, serían continuas las marcas de [sic], por lo que reproduciré los versos tal como los escribió su autor sin ningún tipo de señal.

El parodista no se anda con tapujos: Juan escribe a una "hembra" y acompaña la carta con unas ligas encargando a "Ramonsiyo" que se las entregue a la tía Canaria y vuelva presto, como su parodiado le ordena a su lacayo estar otra vez allí más ligero que el viento.

Se parodia la segunda escena del *Tenorío* sustituyendo la conversación en italiano por una similar en valenciano. Juan le deja la vuelta como propina y Canillas le alaba por ello. Juan pretende que adivine quién es él en un alarde de narcisismo, ante el cual concluye Canillas que debe de tratarse de *Pepiyo Nargas*, su oponente. Es quizás una de las primeras situaciones que puede causar la hilaridad del público asistente a la representación. La confusión inesperada es un recurso típico en este tipo de obras.

El autor paródico añadió una apuesta previa a la ya esperada. Se trataba de dar una puñalada a un mosquito en pleno vuelo: "Pepiyo" lo hirió en una pata, mientras que Juan lo atravesó. En esta obra las espadas y pistola normales en los lances de la época de Tenorio, son sustituidas por navajas, más típicas de los chulos andaluces entre los que se desarrolla la obra, y que suelen denominarse pinchos. A continuación se realizó la apuesta que hoy concluye. El tabernero por fin acierta con la identidad del protagonista a base de preguntar cambiando el orden de versificación original:

CANILL.: *El que despues
de ese lance
hizo apuesta con Pepiyo,*

*de salir por esos mundos,
á ver quién daba mas ruido*

en el término de un año?

D. JUAN: *que apostaron
me es notorio (79)
Luis Mejía y Juan Tenorio. (82)*

*a quién haría en un año
(80)
con más fortuna más daño (81)
en el término de un año,
(433)*

Además se reproduce la solicitud de las dos botellas:

JUAN: *Pues por si allega ese amigo, preparasié dos boteyas der mansaniya y der tinto.* D. JUAN: *mas por si acaso los dos (98) tus dos mejores botellas (101) prevéntles. (102)*

Canillas corre a contarle a Antonio el evento de la llegada de los contendientes. Mientras, en el drama, Buttarelli monologa el hecho invocando a la Santa Madona.

Entra en escena el tío Berrinches, es decir, el paródico del Comendador:

BERRIN.: *Yo quíó ponerme escondío.* D. GONZ.: *Quisiera yo ocultamente (160)*

Canillas le sugiere que se oculte detrás de una capa que le proveerá, como le recomienda al Comendador Buttarelli un antifaz aprovechándose del carnaval. Los dos padres de las protagonistas piden el antifaz o la capa para averiguar por ellos mismos la realidad de la apuesta. El padre original asegura que si fuera cierto el rumor sobre don Juan, prefiere ver muerta a su hija a permitirla ser la mujer de tal truhán. La postura del paródico es fundamentalmente la misma, pero sin tal dramatismo que ha sido suprimido por el autor paródico.

En la parodia se omite la escena de don Diego, la aparición de Avellaneda y Centellas con sus apuestas y la historia que Buttarelli les cuenta sobre un hombre oculto tras un antifaz (don Juan) con su paje de Génova al anochecer del día mimético. Aunque el parodista sigue en su mayoría fielmente el relato original, no duda en suprimir las escenas menos necesarias al hilo argumental incluso de la propia obra original.

Juan y su criado esperan la llegada de Pepiyo. Alguien con la cara oculta se acerca a las sillas reservadas:

JUAN: *Moso güena, onde vasíe?* D. JUAN: *hidalgo. (382) Esa silla está comprada, esa siya está comprá. (381)*

Pepe asegura que es suya y a continuación los dos personajes paródicos se identifican desembozándose como sus parodiados y se saludan con entusiasmo marcado. La utilización por parte de los personajes del embozo o de la máscara les convierte en seres desconocidos en la dinámica escénica. Tras los saludos, Juan insiste en pasar inmediatamente al asunto, pero su rival se obstina en no apresurarse proponiéndole descansar enjuagando la boca. Juan está de acuerdo como su parodiado. De nuevo el paródico de don Luis asume el papel de su parodiado, narrando en qué consistía su apuesta: en averiguar "quien má se lusia" (14) con mejor fortuna. El texto de Pina sigue el de Zorrilla conservando la substancia de toda la primera parte del drama y a veces incluso copiando el verso entero.

PEPE: *En el término dun año,* D. LUIS: *en el término de un año, (433)*
JUAN: *y no me jaga é regá.* D. JUAN: *que nunca me hago esperar. (440)*
Pues, señor, yo desde aquí, D. LUIS: *yo desde aquí, (441)*

Como puede verse son pocas las variaciones introducidas.

Juan cuenta que se fue a Málaga, tierra que, según dice, posee mozos de calidad y pronunció con poderoso los sermones imitados del cartel que su parodiado puso en su puerta en Roma:

JUAN: *aquí está Juan el Perdío, pa durte á los malagueños.* D. JUAN: *Aquí está don Juan Tenorio (459) para quien quiera algo de él. (460)*

En Málaga hizo disfrutar mucho a las "hembra" y mató a tantos hombres que pusieron precio a su garganta. Después le dio por el contrabando. Una vez su barge fue atacado por cien buques de guerra de cien cañones. Una de las balas (del treinta y seis) le causó una picadura como de viruela que ostenta orgulloso en su mejilla. Le llevaron a Ceuta en una jaula de hierro, pero a los dos días se hartó y destrozó los grilletes con las uñas de los pies, se arrancó la cabeza y huyó con ella bajo el brazo. De sobra podemos notar lo exagerado y extravagante cuentista que es el protagonista paródico superando a lo bufó a don Juan y satirizando el drama romántico.

JUAN: *Yo las tapias escalé, y en toas partes eje, ó yorando una mujé, ó muerto un moso vari.* D. JUAN: *yo los claus- tros escalé, (508) y en todas partes dejé (509)*

memoria amarga de mí. (510)

A continuación saca un cordel con nudos para demostrar las veces que ha cometido sus fechorías sustituyendo la lista escrita de la obra original. Para seguir al hilo argumental del Tenorio, Juan reclama de Pepe su narración antes de pasar a contar los nudos. Pepe se fue paralelamente a su rival a la tierra de la pescadilla, Cádiz. Allí dijo lo siguiente que nos recuerda el contenido del segundo cartel que puso don Juan en Nápoles y el de don Luis en París, conservando así en un verso la correlación entre los dos personajes parodiados.

PEPE: *aquí hay un hombre pa treinta* D. JUAN: *Aquí está don Juan Tenorio. (484) y no hay hombre para él. (485)*

D. LUIS: *diciendo: Aquí hay un don Luis (594) que vale lo menos dos. (595)*

Lo que provocó incluso la huida de algunos mozos de la ciudad con tan sólo leerlo. Disfrutó de tantas "hembra" que a punto estuvo de morir. Dejó esa vida y salió a los caminos donde se dedicó a desplumar a los viajeros. Una vez le atacaron dos o tres regimientos al lado del Guadalquivir, en cuyas aguas halló refugio sumergiéndose durante 19 días. Pero entre 60 buzos le encontraron y le llevaron a Melilla. Escapó pasándose al lado moro dejando en poco tiempo sin camisa a todo el imperio otomano. Escapó y volvió a España y al final se encuentra en Sevilla. Y como no tiene ni un duro, parodiando a don Luis que lleva perdida toda su hacienda, se

va a casar con Aniya, la paródica homónima de doña Ana de Pantoja. El comprometido paródico también lleva las cuentas con nudos de un cordel separados en dos lados según las conquistas o los muertos apuñalados igual que su contrincante, simulando las dos líneas separadas en las listas de los dos apostadores originales.

Juan el perdío:

JUAN: Mujeres: 90. "Puñalá": 100.
PEPE: "Mosas": 40. "Prumasos": 22.

Don Juan Tenorio:

DON JUAN: Conquistas: 72. Muertos: 32
DON LUIS: Conquistas: 56. Muertos: 23.

Como se puede observar en la tabla anterior, estos cordones que parodian la tradicional lista donjuanesca se asemejan en cuanto al número de víctimas de don Luis y de Pepe, no llegando a la altura de su parodiado, pero Juan el "perdío" supera al Tenorio en todos los aspectos.

Como ejemplo del lenguaje pueden servirnos las palabras con que Juan el "perdío" explica a Pepe Narga cómo lleva a cabo sus conquistas amorosas:

JUAN: *De mañana las di-
que lo, po la tarde las traiyo,
po la noche las cameló,
las jago entrá en el sello,
y enseguida me las guillo.*

D. JUAN: *Uno para ena-
morarlas, (686)
otro para conseguirlas, (687)
otro para abandonarlas,
(688)
dos para sustituirlas, (689)
y un hora para olvidarlas.
(690).*

El autor madrileño cambia el orden de su obra respecto a la obra original retrocediendo unos versos originaarios para parodiar.

PEPE: *no ha conseguido en
mi juicio,
las que es mas efisi.*

JUAN: *Cuá?*

PEPE: *Una que esté en el
hospicio
por sus pares enserrá.*

D. LUIS: *Sólo una os falta
en justicia. (667)*

D. JUAN: *¿Me la podéis
señalar? (668)*
D. LUIS: *Sí, por cierto,
una novicia (669)
que esté para profesor. (670)*

Don Juan acaba por comprometerse a quitarle a su prometida al provocador. La misma idea es la que recoge Pina, aunque en un lenguaje evidentemente vulgar. Igualmente seguro de sí mismo, se dispone a "cañclar" (15) a la Aniya. Aquí se omiten las llamadas a los criados para que acudan a la autoridad y encierran al contrincante asegurando aparentemente la apuesta. No se apuestan la vida sino sólo una perla produciendo así el *antidramatismo*. *Mas interviene el padre de Trinidad*, la Inés de esta obra, como su padre don Gonzalo en la obra original. El motivo del ingreso de Trinidad en un hospital por parte de su padre, lejos de ser el apartarla de Juan, fue precisamente el preservarla para él. Y el único motivo del cambio de opinión por parte de Berríñches en cuanto a la celebración de la boda acordada es que Juan ha estado en presidio. Pero la apuesta sigue en pie a pesar de la negativa de Berríñches por un lado y de las de-

tenciones de los oponentes por el otro. Ramón alienta la conquista de Aniya con algunos consejos que son rechazados por Juan e intenta prevenir a su amo de la peligrosidad de perseguir a "la Chata" mientras esperan a la tía Canaria. Juan la recibe imitando a don Gonzalo (212-213) y a don Diego (243-244):

JUAN: *tener á un hombre
é mis prendas*

D. DIEG.: *(;Que un hom-
bre de mi linaje (243)*

D. GONZ.: *(;Que un hom-
bre como yo tenga (212)
que esperar aquí y se aven-
ga (213)*

D. DIEG.: *descienda a tan
ruin mansion! (244)*

La Brígida paródica informa a Juan sobre la "borracha" (16) Aniya, y le entrega una "gansúa". Juan instruye a Ramón para que prenda a Pepiyo con la ayuda de tres sujetos más en el momento en que le vea hablando con él, y le retenga en su bodega en concordancia con la escena quinta del acto segundo de la obra original. A continuación llega el encuentro entre Juan y Pepe en la calle de Aniya con una discusión entre chulos acerca de quién abandonará antes la calle. Se lleva a cabo el secuestro del antagonista por los secuaces de Juan dirigidos por Ramón:

JUAN: *Mientras él esté
enserrao,
yo le conquisto su jembra.*

D. JUAN: *mientras te
soplo la dama, (1204)
él se arrancará los pelos
(1205)
encerrado en mi bodega.
(1206)*

Se desarrolla una conversación entre Juan y Aniya prácticamente correspondiente a la del drama mientras don Juan trata con la criada de doña Ana de Pantoja.

ANIYA: *Cómo se yama er
truan?*

LUCIA: *¿Si? ¿Qué nombre
usa el galán? (1398)*

JUAN: *Juan.*

D. JUAN: *Don Juan. (1399)*

ANIYA: *Sin un mate co-
noso?*

LUCIA: *¿Sin apellido no-
rio? (1400)*

JUAN: *El Perdío.*

D. JUAN: *Tenorio. (1401)*

Juan le ofrece un anillo de topacio que le costó "seis riales" para que le franquee la puerta. Quedan emplazados esa noche a la una, aunque ella no le ofrece más que ser su amante ya que se va a casar con Pepiyo. Aniya es consciente con quién se trata, mientras que el protagonista original engaña a doña Ana suplantando a su prometido de ésta. Juan apenas habla limitándose a frases hechas con escaso contenido que el autor pone en cursiva. Se despiden hasta la hora fijada:

JUAN: *Adios, salerosa
Aniya.*

D. JUAN: *Adiós, pues,
franca, Lucía. (1428)*

ANIYA: *Adios, arrastrundi
Juan.*

LUCIA: *Adiós, pues, rico
don Juan. (1429).*

Juan se va pletórico de satisfacción por su triunfo:

JUAN: *A la una, jasia esta
casa:*

D. JUAN: *a las nueve en el
convento, (1432)*

á las dos en el hospicio.

a las diez en esta calle.
(Vanse). (1433)

“Esta condensación temporal es otro índice de teatralidad, de dinamismo, de marca de convención, en suma, que funciona de idéntica manera a como lo hace en el *Tenorío*, a pesar y precisamente por la inversimilitud de tanta concreción, de que pasen tantas cosas en tan poco tiempo. Es más, el tiempo mimético casi coincide con el de la representación” (17).

Trinidad maldice su suerte mientras hila en el hospicio, y espera que Juan la saque cuanto antes de ese lugar haciéndola su esposa, aunque su padre no asista a la boda. Aquí es Trinidad la que pregunta por el aspecto de su Juan al llegar la tía Canaria quien le entrega las ligas y la carta que Trinidad puede leer gracias a que la enseñaron en el hospicio:

TRINID.: *Chata mia; sar de espuma...*»

[...]

«*Golondrina é verano aprisioná po la mano de argun enojao debé:*

si quies sabé lo que ise cuarto escribo en esta carta, sá menesté que sin farta te leas toijo er papé».

Trinidad hace burla de la obviedad de la observación. La tía Canaria le pide paciencia.

TRINID.: *conchávaron nuestros pare, que nos debíamos casá.*

Y este queré que ar principio solo me jasía cosquilla, se me ha güerto una jorniya, que me tié el arma abrasá.
Tú sola eres en er mundo mi repiquete y gustijo;

El motivo es el mismo que el que aduce el Tenorio aunque narrado con un tono mucho más prosaico y cómico. Pero Trinidad queda de todos modos igualmente conmovida diciendo,

Me vá á dár un torison, porque lo que isen las letra como un cravo me penetra y me allega ar corason.

Los dos protagonistas masculinos concluyen sus cartas de la manera siguiente que las leen sus receptoras:

TRINID.: *Y si te ayega á lo jondo*

a las diez en esta calle.
(Vanse). (1433)

D.º INES: *Doña Inés del abna mia.* (1644)

[...]

hermosísima paloma (1650) privada de libertad, (1651) no los tornéis con enojos (1654)

si os dignáis por estas letras (1652)

pasar viuestros lindos ojos (1653)

sin concluir, acabad». (1655)

D.º INES: *Nuestros padres de consumo (1660)*

nuestras bodas acordaron, (1661)

Y halagado desde entonces (1664)

con tan risueña esperanza, (1665)

mi alma, doña Inés, no alcanza (1666)

omo porvenir que vos. (1667)

No es verdá, morena mia

que esto es mejó quer comé?

¿no es verdá, serrana mia,

que esto es mejó quer comé?

¿no es verdá, gacela mia,

que están respirando amor?

¿no es verdá, estrella mia,

que están respirando amor?

D.º INES: *y si odias esa clausura. (1728)*

con su grasia y garabato,

y quiés tocar á ribeao,

jabla, que aquí está tu

Juan».

que ser tu sepulcro debe, (1729)

manda, que a todo se atreve (1730)

por tu hermosura don Juan» (1731)

La tía le anuncia su pronta presencia, ante lo que Trinidad reacciona con un “Me moría” (18). Insiste en que es verdad ya que tiene una ganzúa (la llave en la obra original) para abrir esta noche. Llega Juan y es recibido con júbilo por Trinidad. La tía Canaria se queda vigilando por el pasadizo. Y por fin comienza la parodia de la famosa escena del sofá. Obsérvese la economía de desplazamientos y lugares; no hay rapto ni traslado a la quinta de don Juan. Todo se desarrolla en el hospicio.

JUAN: *asíéntate á mi verita,*

D. JUAN: *Reposa aquí, y un momento (2167)*

olvída de tu convento (2168)

la triste cárcel sombría (2169)

Dí, no es verdá que á mi lao

¡Ah! ¡No es cierto, ángel de amor, (2170)

que en esta apartada orilla (2171)

es mas fino tu queré,

más pura la luna brilla (2172)

y que sientes otro aquí de regusto y alegría?

y se respira mejor? (2173)

El famoso poema irá por otros derroteros. El estribillo sustituirá la respiración del amor por el mundial placer de la comida, y lo repetirá variando también el vocativo con el que denominar a la dama. Dichos designativos se adecuan al lenguaje popular propio del sur de España. El autor renuncia totalmente a la espiritualidad y pureza del amor platónico que don Juan siente por doña Inés por primera vez en su vida, sustituyéndolo por un amor físico a la misma altura que el placer culinario. Según Nozick, Juan le hace el amor a Trinidad repitiendo su propia versión del famoso estribillo (19):

JUAN: *No es verdá, Chatiya*

D. JUAN: *¿No es cierto, pa-mia,*

que esto es mejó quer comé?

¿no es verdá, hermosa mia, (2212)

que están respirando amor? (2213)

[...]

[...]

No es verdá, morena mia

¿no es verdá, gacela mia, (2192)

que están respirando amor? (2193)

¿no es verdá, serrana mia,

¿no es verdá, estrella mia, (2202)

que están respirando amor? (2203)

[...]

[...]

poique esto, señrañas mia,

¿No es verdá, hermosa mia, (2212)

que están respirando amor? (2213)

Pina y Bohigas altera la sintaxis de los dos versos correspondientes del último estribillo original en afirmativo. Inmediatamente al escuchar al protagonista paródico, Trinidad tampoco es capaz de soportar tales palabras y se rinde como su parodiada. Entretanto la tía Canaria cree haber visto un hombre entrar al hospicio por la puerta que descuidadamente dejó abierta Juan. Este se despide por si es la justicia y coge dos ladrillos como prevención. Pero resulta ser Pepe que viene a ajustarle las cuentas por haber seducido a Aniya. El tío Berrinches espera abajo. Juan descia que suba para hablar con él y le pide a Pepe que aguarde hasta después de la conversación para reñir. Pepe accede a quedarse observando tras una puerta siguiendo el hilo argumental de la obra original. Entra el tío Berrinches y sólo le exige a Juan que se marche, pero Juan reacciona como su parodiado de rodillas. Sin embargo el tío no quiere escucharle. Juan insiste expresando su deseo serio de casarse con su "Chata". Mas Berrinches no suelta prenda:

BERRIN.: *Primero la casaré* D. GONZ.: *Primero la mataré.* (2545)
con el verdugo é Seviya
ó con un moro de Alger

Juan insiste acentuando su sumisión rogándole al padre paródico que si se la entrega, será más manso que un buey y hará lo que le mande. La propuesta es similar a la del Tenorio, aunque naturalmente incluyendo proposiciones absurdas para provocar la comicidad como son dejar de beber, fumar y jugar, y no mirar a otras mujeres. Ante la insistencia de Juan, el herrador ("jerraó" le llama Juan) radicaliza y acentúa repetidamente su oposición anuncian-
do que antes la ahorcaría con un cordel. Pepe entra de nuevo en escena riéndose de la humillación de Juan que juzga como falsa y cobarde como sucedía en el don Juan de Zorrilla. Juan no soporta ya más la situación y mata a Berrinches de un ladrillazo y entabla una pelea a navaja con Pepe resultando este último también muerto. Trinidad entra en el lugar y ve a su padre muerto. Juan propone huir. Trini duda. Mientras tanto, hace su aparición un celador que da el alto y al ver los dos cadáveres conjetura:

CELAD.: *Usté será el matador.* ALGUACIL: *¿Y el matador?* (2627)

Cuando él y Trinidad son arrestados, se produce el único momento en que demuestra el sentimiento verdadero que Juan siente por ella; en vez de intentar acusarla a ella, como sería de esperar de tan poco escrupuloso personaje, la consuela y conforta diciendo que ella irá a la recogida y él simplemente va a morir. Y termina la obra pidiendo una gracia y un aplauso al público como es de costumbre en el género chico de la época (20).

NOTAS

- (0) FRANKLIN LEWIS, Elizabeth: "Riquísimos mosaicos de perlas desechadas: una versión modernista del Tenorio" en *Critica hispánica. El teatro español en el siglo XIX*, Vol. XVII, n.º 1, Duquesne University, 1995, p. 52.
- (1) SERRANO, Carlos: "Don Juan Tenorio y sus parodias: el teatro como empresa cultural", en *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, ed. coordinada por Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio, Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995, p. 535.
- (2) *Apud* SERRANO, p. 534.
- (3) GIES, David T.: *The theatre in nineteenth-century Spain*, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 286.
- (4) MORENO FERNANDEZ, Carlos: "Zorrilla, don Juan y lo grotesco" en *Actas del congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, ed. cit., p. 417.
- (5) Sobre este aspecto, ver CALDERA, Ermanno: "La última etapa de la comedia de magia" en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, I, Bulzoni, Roma, 1982, pp. 247-253; *La comedia de magia y de santos*, eds. T. J. Blasco, J. Alvarez Barrientos, E. Caldera y R. de la Fuente, Jicar, Madrid, 1992; GIES, David T.: "Don Juan Tenorio y la tradición de la comedia de magia" en *Hispanic Review*, LVIII, 1990, pp. 1-17.
- (6) DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo: "Aspectos de la teatralidad romántica: las comedias de Zorrilla" en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del congreso de historia y crítica del teatro de comedias*, Edición de la Fundación Pedro Muñoz Seca, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, El Puerto de Santa María, 1995, p. 237.
- (7) FARINELLI, Arturo: "Cuatro palabras sobre Don Juan y la literatura donjuanesca del porvenir" en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, I, Madrid, 1899, pp. 205-222; "Don Giovanni, note critiche" en *Giornale storico della letteratura italiana*, XXVII, 1896, pp. 1-77 y 254-326.
- (8) MENENDEZ PIDAL, Ramón: "Sobre los orígenes del Convidado de piedra", en *Cultura Española*, II, 1906, pp. 449-459.
- (9) CRESPO MATELLAN, Salvador: *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 85.
- (10) NOZICK, Martin: "Some parodies of Don Juan Tenorio", *Iberia*, XXXIII, Oberlin College, Oberlin, Ohio, 1950, p. 105.
- (11) *Apud* CRESPO MATELLAN, pp. 117-118.
- (12) SERRANO, Carlos: *Art. cit.*, p. 537.
- (13) SERRANO, Carlos: "Arniches y la parodia donjuanesca: El trust de los Tenorios (1910)" en *Estudios sobre Carlos Arniches*, Edición de Juan A. Ríos Carratalá, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Alicante, 1994, p. 183.
- (14) PINA, Mariano: *Juan el perdió*, 5.ª Ed., Imprenta de Francisco Núñez, Salamanca, 1880, p. 11.
- (15) *Op. cit.*, p. 17.
- (16) *Op. cit.*, p. 21.
- (17) DE LA FUENTE BALLESTEROS, Ricardo: *Op. cit.*, pp. 245-246.
- (18) *Juan el perdió*, ed. cit., p. 28.

(19) *Apud* NOZICK, p. 106, "He makes love to her, repeating his own version of the famous estribillo".

(20) Quisiera agradecer al profesor Andrés Amorós por inducirme a interesarme en este tema y por sus valiosos consejos al

respecto. También aprovecho esta oportunidad para expresar mi agradecimiento al profesor Ricardo de la Fuente quien no dudó en ofrecerme varios de sus provechosos fondos bibliográficos para este estudio.



Romería al Santuario de la Virgen de las Nieves: Sus danzas, sus personajes, en las Machorras, tierra de Pasiegos (Burgos)

Jaime L. Valdivielso Arce

El santuario de Nuestra Señora la Virgen de las Nieves está situado a 6 Km. de ESPINOSA DE LOS MONTEROS, que es la población principal y centro comercial de aquella zona que es conocida con el nombre de Las Machorras, las Nieves de Espinosa o "Cuatro Ríos Pasiegos".

Se encuentra esta bella región en la parte más septentrional de la provincia de Burgos en el límite mismo con la vecina Cantabria.

Podemos calificar a esta zona de privilegiada por su extraordinario entorno natural, por sus paisajes de montaña muy aptos para los deportes de invierno. Está integrada por cuatro valles que llevan el nombre de sus ríos: Trueba, Río Seco, La Sía y Lunada. Nombres por los que son conocidos también los portillos por los que se comunica la meseta con el Cantábrico: Estacas de Trueba, Portillo de la Sía y Portillo de Lunada. Por éste pasaba la antigua vía romana. El pico más alto es el Valnera (1.770 mts.). Espinosa de los Monteros está en la base de este gigantesco abanico de montes del sistema Cantábrico que va desde el Puerto del Escudo al de Los Tornos. Hay abundancia de aguas frescas y de pastos de jugosa hierba, nieve en invierno y muchas soledades.

Toda esa región se viste de fiesta y en ese santuario celebra todos los años una de las romerías más antiguas y de mayor contenido folklórico y religioso de la provincia de Burgos el día 5 de agosto.

Espinosa de los Monteros y su zona de influencia cuenta con medio millar de habitantes, que se consideran pasiegos, como sus vecinos de la zona del valle de Pas en Cantabria, pues como ellos tienen su principal ocupación y fuente de ingresos en la ganadería, el cuidado de las vacas. Concretamente por esta comarca, diseminadas en los distintos prados que circundan a las cabañas, pastan unas 2.000 cabezas de ganado, en su mayoría vacuno. La leche, la mantequilla y la carne de ternera que tiene su origen en estas tierras es de excelente calidad y ha alcanzado por esta circunstancia gran prestigio en los mercados de las provincias limítrofes.

Los pasiegos de estas tierras burgalesas son muy trabajadores y sacrificados, se centran todo el año en su trabajo ganadero y en la comercialización de sus productos.

Los pasiegos de LAS MACHORRAS suelen procurar en su "muda" de cabaña a cabaña, de prado a prado, llegar a la más próxima al santuario de la Virgen de las Nieves al acercarse la fecha de la festividad de la Patrona, el 5 de agosto y así poder participar en su romería.

Esta festividad reúne en este santuario no sólo a la totalidad de los pasiegos que han estado dispersos en sus respectivas cabañas durante el año, sino también a los que residen fuera de la patria chica y también a numerosos visitantes atraídos por la típica y pintoresca romería que a todos ofrece su folklore sorprendente, muy vistoso y peculiar.

Esta romería en honor de la Virgen de las Nieves es motivo fundamental para el encuentro familiar y social entre todos aquellos que durante el año viven dispersos y separados por las exigencias de su duro trabajo.

El 5 de agosto es una fiesta que se celebra en numerosas localidades de España en honor de Nuestra Señora la Virgen de las Nieves, pero una de las más llamativas e interesantes es la que se celebra en Espinosa de los Monteros, caracterizada principalmente por sus antiguas y ancestrales danzas y curiosas costumbres y ritos.

El santuario, como hemos señalado anteriormente, está a seis kilómetros de Espinosa y está rodeado de atractivos geográficos y paisajísticos, entre los que no es el menor la nieve. La nieve cubre sus alturas y el portillo de Lunada es una de las estaciones de esquí más importantes del norte.

En el desarrollo de esta romería anual, los actos religiosos, las típicas danzas y sus principales protagonistas: el Mayoral, el Rabadán y el Bobo, con sus ocho danzantes, así como el tradicional recitado de los versos populares, conforman el profundo sentido ancestral de esta fiesta. Sin duda es una de las romerías burgalesas con más carácter personal arraigada en esta tierra. Obedece a una rica tradición cuyo origen se remonta más allá de la memoria colectiva del pueblo, impregnada de un folklore costumbrista que expresa las características fundamentales de la actividad ganadera.

El espíritu de esta romería se mantiene y se divulga entre los que cada año asisten por estas fechas, quedando sus raíces profundamente arraigadas en el carácter pasiego de estas gentes del norte de la provincia de Burgos.

La expresión de religiosidad y el profundo sentido cristiano de los pasiegos alcanza sus grados más altos en esta fiesta de su patrona la Virgen de las Nieves y en otra ocasión muy señalada para ellos, la fiesta de Todos los Fieles Difuntos, el 2 de noviembre.

En estas fechas los pasiegos abandonan sus cabañas más próximas al Santuario a las que han ido acercándose para poder asistir a la fiesta grande y convivir con sus vecinos en el ambiente festivo unas horas que para ellos

son excepcionales, acostumbrados a la soledad del prado y de la cabaña.

Entre las costumbres más celosamente guardadas, aparte de la asistencia a la Misa, se cuentan el encender la vela, tocar el manto de la Virgen y depositar la generosa limosna. Costumbres que van pasando de padres a hijos y que su condición de vida semitrashumante les hace vivir en actitud de peregrinos y las conservan con mayor fidelidad. Por el hecho de vivir muy aislados saben disfrutar con mayor intensidad de las pocas ocasiones en las que durante el año se pueden reunir con sus paisanos, en esta fiesta y en los mercados.

Este título de **VIRGEN DE LAS NIEVES** parece que se le han dado los nativos considerando las intensas nevadas que por allí se hacen sentir en sus largos inviernos cubriendo valles y montañas y aislando más cabañas y prados.

Esta advocación aplicada a la Virgen de las Machorras procede de la Basílica Romana que mandó construir en el Monte Esquilino el Papa Liberio, según se recuerda cada año en los versos que recita "El Mayoral" en el trascurso de la fiesta.

La ermita o santuario, según parece, se construyó hacia 1840 y es de estilo moderno.

Es tradición que la reina Isabel II hizo donación a la Virgen de las Nieves de Espinosa de los Monteros de un manto de terciopelo bordado en oro. Al iniciarse la guerra civil, ante el peligro de profanación de la ermita, personas particulares tuvieron el acierto de guardar dicho manto en lugar seguro, devolviéndole al finalizar la contienda civil. En el año 1959 dicho manto fue destruido al producirse un incendio fortuito en la ermita.

La talla actual de la Virgen es una imagen muy moderna y se la presenta siempre con el Niño en brazos y con vestido, manto y corona.

Espinosa de los Monteros es la capital del Ayuntamiento y centro comercial y social de una amplia zona montañesa de economía ganadera. Sus orígenes se remontan a los primeros momentos de la repoblación medieval en el siglo IX. La villa adquirió bajo el señorío de los Velasco carácter nobiliario y cierto desarrollo. En 1808 en lugar próximo las tropas españolas fueron derrotadas por las francesas en la importante batalla de Espinosa de los Monteros.

El calificativo "de los Monteros" proviene de una institución fundada en el año 1006 por el conde de Castilla, Sancho García, en agradecimiento por haberle salvado la vida Sancho Espinosa, hijo de la villa y nombrado después primer montero de cámara. Este descubrió la trama y evitó el asesinato de Don Sancho García, por lo cual obtiene para Espinosa y para los naturales de la villa numerosas exenciones y privilegios y el título de monteros de cáñara, con el honor de custodiar a la persona regia durante la noche, tradición que han conservado hasta 1931.

La advocación de Virgen de las Nieves o Santa María de las Nieves, hace referencia al templo de Santa María la Mayor, situado en una de las colinas de la antigua Roma. Y denominación "de las Nieves" data en Roma desde el siglo IV cuando un matrimonio legó todos sus bienes a la Iglesia. Como no sabían en qué emplearlos, la Virgen se lo manifestó en una aparición y les dijo que le dedicaran un templo en el lugar que primero apareciera nevado. El día siguiente, al amanecer del día 5 de agosto, cuando arreciaron los calores en Roma, una de las colinas apareció extrañamente cubierta de nieve y en aquel lugar se edificó un pequeño templo que acabaría dando origen a la actual basílica.

Cuenta la tradición que también en Espinosa de los Monteros nevó un 5 de agosto.

La romería que aquí se celebra es conocida como "de las Nieves" o de "las Machorras", por el lugar en que se celebra, muy agreste, pero lleno de belleza natural.

Este santuario queda a unos cien kilómetros de la capital, Burgos, pero merece la pena desplazarse para contemplar toda la belleza paisajística de la zona, y al mismo tiempo participar de la romería aprovechando para degustar sus deliciosos productos, leche, mantequilla, sobaos pasiegos, quesadas y quesos sin olvidar sus carnes que ya tienen bien ganado prestigio.

Espinosa tiene una típica arquitectura de galerías, conserva importantes iglesias (San Nicolás o Santa Cecilia) y palacios señoriales como los de Chiloeches, Carrillo del Hoyo o Cuevas de Velasco. A las afueras de la población, pasado el río Trueba está la torre de los Velasco, como exponente de su pasado rico y noble.

LA ROMERIA

Tiene lugar el día 5 de agosto y comienza con una solemne misa, tras la que se saca a la Virgen en procesión acompañada por todo el público asistente. En la procesión destaca el grupo de ocho danzantes que llevan enaguas de encaje y faldillas color azul celeste, blanco o rosa, zapatillas blancas, todos ellos a las órdenes del "Mayoral" que equivale al jefe de danza. Va con ellos también otro de los personajes destacados, el "Rabadán" (que es un niño de unos seis años). Pero el personaje principal de la fiesta es "El Bobo", un hombre enmascarado que se dedica a recorrer las calles solicitando de los que llegan a Espinosa su correspondiente contribución o propina, dando saltos y realizando curiosas pantomimas.

Los actos principales tienen lugar en la explanada donde los danzantes, uno por uno, recitan versos en los que pasan revista a los acontecimientos familiares y sociales, relatando a veces cosas que caen dentro de la esfera de la intimidad que llaman la atención a los presentes. La intervención del "Rabadán" es la que más sorprende, precisamente por su corta edad. Después tiene lugar un extraño ritual en el que se suelta un animal que suele estar escondido en el interior de un tronco, para dejar paso

al "Bobo" que lee en un papel una ristra de versos que pasan de los cincuenta en los que relata "la verdad" de lo que ha sucedido en el pueblo y alrededores durante todo el año. Por último tienen lugar las danzas típicas del "Ahorcado" y del "Caracol", que bailan acompañándose de largos palos. "Estas danzas con su aspecto guerrero, a tono con el paisaje y con la historia de la comarca, revelan su origen primitivo y recuerdan las que bailaban los pueblos cántabros ante sus muertos para exaltar las virtudes de éstos". Es notable también el Pasacalle.



Imagen de la Virgen en el santuario de Las Nieves de Espinosa

Ramón Inclán Leiva, "IGNOTUS" comentó esta romería y sus elementos principales en el libro de JUSTO DEL RÍO, "DANZAS TÍPICAS BURGALESAS", y lo describió así:

"...y sigamos en artística ruta hasta la importante villa de Espinosa de los Monteros, la antigua Monega de los cántabros.

Aquí, en su territorio conocido por «Las Machorras» (Cuatro ríos pasiegos), se bailan unas danzas dignas de estudio por su tipismo y por el interés que despiertan en cuantos las contemplan.

La cuadrilla de danzadores la componen once personajes: el Mayoral, el Bobo y el Rabadán y ocho danzantes. Los dos primeros son dos mozos, el Rabadán, un niño de seis a siete años, y los danzantes muchachitos de doce a diecisiete años. Con excepción del Bobo, que luce un pintoresco traje de vivos colores y usa careta, todos

los demás visten camisa y calzas blancas, faldilla igualmente blanca con encajes, bandas de distintos colores, pañuelo al cuello sujetado con un anillo y brazaletes de varios colores también.

En la cabeza llevan una cinta con un clavel.

El día de Nuestra Señora de las Nieves (5 de agosto), se celebra en «Las Machorras» una gran romería que puede calificarse como una de las fiestas más típicas de la región. En ella, la cuadrilla citada, al son del pito y del tambor, baila, entre otras, las siguientes danzas:

EL PASACALLE: Llevando los danzantes una castañuela cada uno en su mano derecha, y el Mayoral un palo revestido con cintas de colores y en la punta superior flores y lazos, bailan en dos filas formando, a veces, al cruzarse, una sola y cambiando de puesto en ellas con ritmicos movimientos de viriles perfiles y majestuosa prestancia.

EL AHORCADO: Lo bailan portando cada danzante una vara que manejan con habilidad y arte trenzando con ellas bellas figuras simbólicas que marcan con ritmo y cadencia de puro sabor clásico. En una de las evoluciones sultan sobre la vara a compás de la música que llevan con admirable justeza y, después, bailando en rueda, las van colocando alrededor del cuello del Mayoral, lo que explica el nombre de esta típica danza, quizás la más antigua, recogida del folklore burgales.

EL CARACOL: Llevan los danzantes un par de palos cada uno y lo bailan a lo llano, haciendo graciosos movimientos que imitan la busca del caracol. Sin perder el ritmo de la danza juegan chocando los palos con los que llevan admirablemente el compás, y terminan dando todos una rápida vuelta marcada con un fuerte golpe en el tambor.

El aspecto guerrero de estas danzas, a tono con el paisaje y la historia de la comarca, revela su origen primitivo y recuerda las que bailaban los pueblos cántabros ante sus muertos para exaltar las virtudes de éstos.

La Romería de Nuestra Señora de las Nieves, fiesta sugestiva y de gran interés folklórico, se celebra desde tiempo inmemorial y se inicia diez días antes, o sea en la festividad de Santiago, en la que comienza el ensayo de las danzas.

Es costumbre que el día de las Nieves los danzantes oigan la primera Misa, dirigiéndose después a la carretera donde obsequian con sus bailes a los romeros forasteros según van llegando, correspondiendo éstos con sus aplausos y donativos a tan simpática gentileza.

Antes de la Misa Mayor, se celebra una procesión por los alrededores del Santuario, esperando los danzantes en la puerta del templo hasta que sale la imagen de la Virgen, entonces se colocan delante y van bailando durante todo el recorrido de la procesión una bonita danza en la que, mezcladas con movimientos ritmicos, se rinden graciosas reverencias.

El Mayoral y el Rabadán van delante y a su lado el Bobo que simula abrir paso manejando unas grandes tijeras de madera.

Terminada la Santa Misa, autoridades y romeros se trasladan a un prado inmediato y, previo permiso que el Alcalde concede al Mayoral, éste pronuncia un breve discurso en el que habla de los favores concedidos por la Virgen de las Nieves y pondera las bellezas de la comarca, terminando con la siguiente copla:

*Virgen Santa de las Nieves,
Reina y Madre soberana,
te venimos a cantar
los hijos de estas montañas.*

A continuación, el Rabadán y el Bobo y los danzantes van cantando también cada uno su copla, y seguidamente se da comienzo a las tradicionales danzas antes descritas, que son siempre aplaudidas con verdadero entusiasmo por el gran gentío que acude a esta típica romería".

Así describió Ramón Inclán Leiva, "IGNOTUS" hace ya 40 años la Romería de la Virgen de las Nieves de Espinosa de los Monteros y su descripción certera sigue siendo válida, no ha quedado desfasada pues aunque la romería ha ido a más en el número de visitantes y en su esplendor, ha seguido realizándose con plena y absoluta fidelidad a la tradición. Pueden haber modificado algunos pequeños detalles o matices, pero en lo fundamental se sigue celebrando lo mismo, con el mismo espíritu, con el mismo aplauso por parte de los que asisten a contemplar esta bellísima romería.

Sin mérito alguno por nuestra parte, sólo hemos querido recordar y describir esta fiesta y romería que enriquece de forma notable el patrimonio folklórico de la provincia de Burgos, divulgándola en la medida de nuestros medios.

Deseamos que con otras romerías, fiestas y muestras del folklore popular suceda lo mismo que con la que hemos comentado, que con el paso del tiempo, vayan a más conservando todos sus elementos con fidelidad al pasado y con la frescura que les confiere su plena aceptación en la actualidad.



Semana Santa. Tradición y cultura: La Real Archicofradía de Nuestro Señor Jesús de los Pasos de Olivenza

Manuel Salamanca López

INTRODUCCION (1)

La irrupción de las tropas españolas en tierras portuguesas el año de gracia de 1801 supondrá el fin de una etapa en la historia de la villa pacense de Olivenza, a la vez que permitirá el comienzo de otra, marcada, ésta última, por el cambio de nacionalidad de la mencionada población.

El que Olivenza pasase a engrosar la larga lista de pueblos y ciudades que conforman la amplia geografía del país que nos ha visto nacer, no significó el fin de sus ataduras a la nación vecina; ya que si desde el punto administrativo se podía considerar española, culturalmente quedaba bastante lejana su asimilación.

Fruto de este mestizaje entre dos culturas hermanas es la ciudad de Olivenza. La tradición portuguesa sigue aún viva y latente, ya no sólo en los monumentos heredados de su esplendoroso pasado, sino también en el corazón de los lugareños de dicha población. Esto podemos comprobarlo si escuchamos alguna conversación entre los más ancianos del lugar, ya que con sorpresa observaremos que hablan una mezcla entre castellano y portugués, como si de nativos de otra nación se tratase. A su vez, son llamativas algunas tradiciones o fiestas populares, que han desaparecido o por el contrario han resistido el paso del tiempo evolucionando con el correr de éste: lo que se ha dado en llamar *Folklore de la Frontera*. Entre las más destacadas se encuentran las *mayas -maios das cachopas-* (mayas de las niñas); una alegoría de la llegada de la primavera, representada de manera que durante el mes de mayo numerosas niñas son vestidas de blanco, adornadas con pétalos y flores y sentadas en las esquinas de calles y plazas, pidiendo el resto del grupo de niños que las acompañan limosna para éstas.

También hay que mencionar un festejo de gran arraigo entre la población, aunque haya llegado hasta nuestros días con modificaciones; nos estamos refiriendo a las *muñecas de San Juan*.

Todo comenzaba cuando en la noche del 23 de junio las mozas en edad de encontrar pareja se reunían en un lugar cercano a la población, la *Quinta de San Juan*, para realizar sus peticiones de noviazgo; durante esa noche lo corriente eran

los bailes alrededor de "muñecas de trapo de tamaño natural rellenas de paja, serrín o trozos de tela que, pinchadas en altos palos, adornadas con guirnaldas, cintas y ramas, se confeccionaban para la ocasión". Estos peleles o mastros a la vez que eran una representación de los novios deseados, también tenían un carácter satírico, que es el que ha llegado hasta nuestros días. El final de estas creaciones era el de morir consumidas por el fuego, como no podía ser de otra manera, tratándose de una noche tan señalada.

El baile era acompañado con numerosas canciones, en las que jóvenes de ambos sexos se increpaban y expresaban las apetencias de cada grupo:

*Estas é que são as saias
estas mesmas é que são
são cantadas e balhadas
na noite de San João.
De San Juan quiero la palma
de San Francisco el cordón
de San Antonio su niño
de mi amante el corazón.*

Como comenté anteriormente, hoy en día prima el contenido satírico y burlesco en dicha fiesta, a la vez que los cantos portugueses han desaparecido, siendo sustituidos por canciones de nuestro tiempo.

Otra tradición de añejo sabor portugués es la de las *hogueras de Santa Lucía*. En la noche de cada 12 de diciembre se hacían unos bollos, que bendecidos por el sacerdote, eran al día siguiente, festividad de Santa Lucía, llevados por los miembros de la cofradía de Santa Lucía junto a la imagen de la Virgen, de manera que los vecinos de Olivenza los podían adquirir a cambio de una limosna. La suma de todo lo recaudado se repartía a partes iguales entre el culto y la beneficencia.

Sin embargo, era en la víspera de la fiesta cuando había oportunidad de asistir a los actos que gozaban de mayor aceptación entre los lugareños. Nos referimos a las *danças da roda* (danzas de rueda), al *varapão* (varapalo) y al *toiros da maroma*.

Las *danças* consistían en una serie de bailes y cantos alrededor de una hoguera próxima a la Iglesia de Santa María Magdalena. Por otro la-

do, los más jóvenes más atrevidos saltaban con una vara larga y redondeada por encima del fuego: lo que llamamos *varapão*.

Un ingrediente curioso de este festejo era el *toiro da maroma*; el animal, que era atado con una cuerda pasada por un aro fijado al suelo o a la pared, corría por los aledaños a donde se le había amarrado intentando embestir a los que salían a su encuentro.

Esta festividad hoy día ha sufrido variaciones, perdurando la venta de los tradicionales bollos y la danza en torno a la hoguera, que ahora es denominada de Santa Lucía o Ave María.

También, son de destacar los numerosos juegos de clara raíz portuguesa que, si bien fueron muy populares en tiempos anteriores, en estos momentos sólo perduran en la memoria de los más mayores. Entre los más importantes tenemos la *cadeiriña* (la sillita). Entretenimiento en el que las niñas dispuestas en dos filas, una enfrente de la otra, sentaban a una de las chicas entre los brazos cruzados de dos de ellas, debiendo andar un cierto recorrido, sin caerse, entonando la siguiente canción:

*Aquí va Isabel Muria
sentada na «cadeiriña»
fiando a algodão
a algodão não está em casa
aventemos con ela ao chão.*

Un juego de fuerte inspiración militar era *O jogo dos sacapiloiros*. El *sacapiloiro*, que era de madera, tenía un agujero en el centro donde se metía papel mojado y en él se introducía un palo que al hacer presión contra el papel susodicho le obligaba a saltar, produciendo un sonido semejante al de un tiro.

El mundo del toro tan presente en todo tipo de festejos tenía su representación más cómica en la *vaca toira*. Intimamente relacionado con el carnaval, consistía en la organización de una corrida de toros, en la cual cada uno interpretaba un papel; pues en ésta todo era de mentira, ya que el toro se hacía con mantas y telas que cubrían un armazón de madera, rematado con dos cuernos, donde iba situado el mozo encargado de hacer de astado.

Actualmente, esta costumbre está intentando ser recuperada por grupos de coros y danzas como el de *"La Badana"*.

La gastronomía, más concretamente la repostería, ocupa, como no puede ser menos, un lugar destacado en todo lo relacionado a los usos y costumbres populares. Así, a la famosa *técula mécula* hay que unir, hoy ya en desuso, unos dulces típicos de Semana Santa: las *pintaiñas* y el *fular*.

Las primeras, según D. Teófilo Borrallo, eran *"unos bollos hechos con masa de pan ligeramente endulzada, a los que se daba hechura de gallina echada en el nido. El cuerpo era un huevo recubierto de la masa, y los ojos, unos granos de pimienta negra. Se adornaba con papeles de colores y plumas, se cocían en el horno..."*

Por otra parte, el mismo autor dice que el *fular* era un *"huevo puesto en pico sobre una plataforma de masa como un platillo, adornado también con cintas de colores. El huevo iba totalmente envuelto en una espiral de la misma masa, que remataba por arriba en un cucurcho con muchos adornos. Parecer ser que la pintaiña era para las niñas y el fular para los muchachos"*.

Los que ya habían dejado de ser niños en su lugar recibían las *enduenças*, que no eran otra cosa que *"la costumbre de regalar a familiares, amigos y sirvientes el día de Jueves Santo un paquetito de peladillas o de piñones rebozados"*.

Podríamos seguir enumerando prácticas antiquísimas que reflejan la riqueza atesorada por la cultura popular oliventina, pero nos saldríamos del tema que verdaderamente aquí nos ocupa: La Semana Santa oliventina. Ya que el objetivo de este artículo es el de dar a conocer cómo vive y ha vivido la Semana Santa una de las cofradías más emblemáticas de la ciudad de Olivenza: La Real Archicofradía de Nuestro Señor de los Pasos de Olivenza.

ORIGENES Y FUNDACION DE LA REAL ARCHICOFRADIA DE NUESTRO SEÑOR DE LOS PASOS DE OLIVENZA.

Debemos remontarnos al siglo XVI, exactamente al 14 de septiembre de 1579, para establecer los orígenes de la Hermandad; pues de esta fecha data la constitución de la *Confraria das Chagas de Nossa Senhor Jesus Cristo*, antecedente directo de la que existe en estos momentos que a su vez provenía de la de Santa Ana (2). Hay que decir que nuestra Agrupación ha tenido un pasado bastante agitado, como se desgaja de los diferentes lugares donde hemos podido encontrarla asentada en el transcurso de su dilatada historia. Así, hay referencias que la sitúan en las Iglesias de Santa Ana, del Calvario y por último, ya que aquí se encuentra desde 1734, en la de Magdalena (3).

Una de las lagunas que hallamos a la hora de estudiar la evolución de esta Hermandad a lo largo del tiempo es la de la fecha en la que ésta cambia de intitulación pasándose a denominar Real Archicofradía de Nuestro Señor Jesús de los Pasos de Olivenza; pues, aunque oficialmen-

te se sitúa en el año de 1811, es algo que no podemos constatar debido a la falta de fuentes.

Sin embargo, si que podemos asegurar la verosimilitud de una serie de acontecimientos representativos de la importancia que ostenta dicha Agrupación. Entre los más significativos debemos citar la entrega, por deseo de Isabel II, de una túnica a la imagen del Santo, Patrón de la Cofradía, el 13 de abril de 1868 (4). Alfonso XII, al igual que su madre, también profesó gran devoción al Santo, lo que le llevó a regalar a la Institución un libro, en el que actualmente estampán su firma los personajes ilustres que pasan por la villa y que tienen a bien acercarse a la Agrupación. En él, además de encontrarnos con la rúbrica del mencionado monarca, podemos observar la que dejó impresa S. A. R. el Conde de Barcelona D. Juan de Borbón, con motivo de la visita que realizó a la ciudad el 27 de noviembre de 1979.

La Cofradía en continua expansión contaba en fecha de 26-11-1995 con 740 hermanos; los cuales usan hopa o balandrán de color morado con el escudo de la Hermandad (sobre fondo púrpura un escudo español, en forma de piel de toro, con el campo de plata, dispuestas en él cinco Llagas de gules en aspa, timbrado por una cruz latina y en torno una corona de espinas de oro) y veneran la imagen de Nuestro Señor Jesús de los Pasos que, a su vez, es el patrón de la ciudad.

LA REAL ARCHICOFRADIA DE NUESTRO SEÑOR DE LOS PASOS Y LA SEMANA SANTA

Tenemos constancia de que la primera participación de la Agrupación en una procesión data de finales del XVI; dicho acontecimiento ocurría el Jueves Santo (5), aunque posteriormente pasó al viernes, dando lugar a la hoy conocida como procesión del Santo Entierro.

Hay noticias de que en 1593 al impedirse la salida de la procesión de la iglesia de Santa Ana se recurrió al deán de Elvas, D. Sebastián Méndez Barbosa para que evitase tal situación, lo cual hizo tomando las medidas oportunas (6).

Más tarde, el 10 de enero de 1623, la Hermandad de la Misericordia alzó su voz quejándose porque consideraba que la del Señor de los Pasos copiaba usos y costumbres propias de ella a la vez que salía el mismo día que ésta, por lo que se sentía perjudicada. Todo se solucionaría el 3 de abril de 1623 al prohibir D. Antonio Vas de Canales el que sacasen insignias y ornamentos que fuesen iguales a los de la Cofradía de la Misericordia. Finalmente, el 23 de marzo de 1624 se aconsejó a nuestra Asociación que saliese los



Hopa e insignia que se usaban anteriormente

viernes y no los jueves para no crear desavenencias. El 3 de abril de 1626 el deán de Elvas concedió a los hermanos de las Llagas permiso para acabar la procesión dos horas después de que se pusiese el sol y, por último, el 17 de marzo se les otorgó la posibilidad de que la procesión tuviese lugar en la primera hora de la noche (7).

Según D. Jesús Rincón:

"abre la marcha el Juez o hermano mayor cesante del año anterior, con su vara o insignia de tal; siguele un hermano que a intervalos toca la matraca; a continuación, el Secretario cesante arrastra un estandarte negro, en señal de luto. La segunda vara antecede a la bandera que conduce el Tesorero; detrás de éste marcha un individuo descalzo, vestido una túnica blanca y oculta el rostro con un antifaz del mismo color, y lleva en alto una cruz grande, llamada del Calvario, con su correspondiente sudario tendido en los tres clavos. Marcha luego la vara tercera, conducida por el nuevo Secretario; después el patio, bajo el cual, y por algunos cofrades, es llevado en

un féretro, cubierto con un rico paño de tercio-pelo morado, el Señor, muerto. Las devotas efigies de San Juan, el discípulo amado, y la de Nuestra Señora de la Soledad, perfectamente ataviadas y con resplandores y coronas de plata, precedidas ambas de las varas correspondientes, siguen una tras otra, cerrando la procesión el Juez de la Hermandad, clero y las autoridades locales" (8).

Debo decir que la obra que recoge el pasaje anteriormente mencionado data de 1920 por lo que la procesión ha sufrido numerosas modificaciones derivadas sobre todo del nacimiento de nuevas cofradías y de su incorporación a dicha manifestación religiosa.

Por otro lado, han desaparecido algunas costumbres íntimamente ligadas a la historia de la Cofradía y por ende a la procesión; me estoy refiriendo al *arrojão* o *arruchao* y a la famosa *paderinha*.

El primero es según D. Teófilo Borrallo "el paño morado que, llevado por el suelo, precede a la procesión del Viernes Santo y significa las vestiduras desgarradas que hurtaron a Cristo en el acto de Crucifixión, y como tal signo habría de mostrarse en atrio de la puerta principal de la iglesia desde el atardecer, para indicar además al pueblo el derecho o potestad de la Cofradía de sacar la indicada procesión, cuya facultad fue muy discutida, determinando la pérdida de ese derecho cuando el arruchão no apareciera expuesto en el atrio" (9).

Por su parte, D. Jesús Rincón, el mejor estudiado de este tema hasta la fecha, no recoge en

su obra dicha tradición, pero sí habla de un uso bastante antiguo y de bastante afinidad con el anterior; el cual consistía en la colocación en la puerta de la Iglesia de la Magdalena, antes de ocultarse el sol, del estandarte que llevaba arrastrando en la procesión el Secretario de la Hermandad, señal que indicaba a los fieles la salida de la Sagrada Marcha.

Otra tradición que data del siglo XVII es la de la *paderinha* o *buena mujer* (10). Esta no era otra que una muchacha del pueblo que representando a la Verónica, vestida de negro y, cubierta con una toquilla blanca de encajes dorados la cabeza, lucía ricas joyas de la virgen de la Buena Muerte. Parece ser que la toquilla pertenecía a una Virgen y los zapatos y el vestido eran sufragados por el párroco del lugar, aunque también la Cofradía contribuía en los gastos pues hay facturas que atestiguan la compra de calzado para la dicha *paderinha*.



Paño que llevaba la Paderinha, que actualmente se encuentra en el Museo Etnográfico Extremeño González Santander. Olivenza

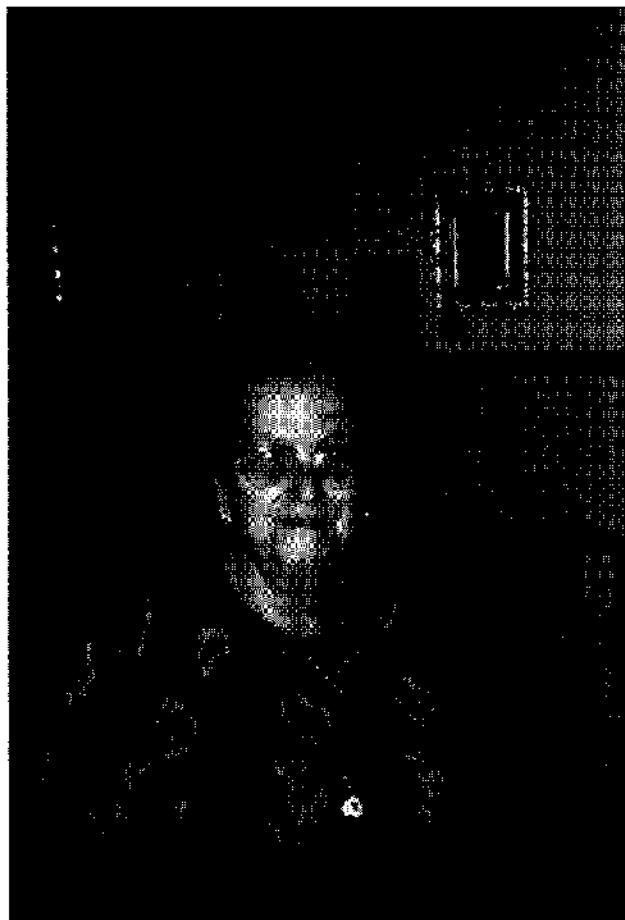
La mencionada joven marchaba delante del féretro llevando en sus manos un lienzo (11) enrollado en un cilindro de madera, que desplegaba ante los pasos o estaciones a la vez que entonaban un canto de difícil ejecución, el cual a su vez también se interpretaba en el altar mayor de la Iglesia de la Magdalena:

*O vos omnes, qui transitis per viam,
attendite, et videte si es dolor similis
sicut dolor meus.* (12)



Paderinha

Quiero hacer aquí un alto para llamar la atención acerca de una de las últimas paderinhas que ha tenido la Cofradía, la cual ha sido y es, al encontrarse hasta la fecha con vida, la paderinha más famosa y conocida de todas cuantas han pasado por la historia de la Hermandad; me estoy refiriendo, cómo no, a Dña. Rosa de la Cruz Barradas, hija del famoso pastelero "Sigidinho". Esta venerable mujer comenzó a salir en la procesión en los años cuarenta, con tan sólo 17 años, dejándolo al cumplir la edad de 23, con motivo de su cambio de estado civil. Aunque ha decidido participar, después de tan largo período de ausencia de la Semana Santa oliventina y con motivo de una promesa, en la procesión este año, rememorando tiempos pasados.



Dña. Rosa de la Cruz Barradas en la actualidad

El tema de las paderinhas está todavía por estudiar pues apenas han llegado hasta nosotros noticias acerca de otras personas que formaron parte de la historia de esta curiosa tradición. Por ejemplo, si nos remontamos hacia atrás en el tiempo sólo tenemos referencia de la que fue antecesora de Dña. Rosa en el cargo de paderinha, Dña. Pura Molina. Con el paso de los

años esta vieja costumbre se fue olvidando, y así, después de dejarlo Dña. Rosa, únicamente fueron paderinhas Dña. Soledad Mayoral y más recientemente una nieta de nuestra famosa paderinha.

En la actualidad intervienen en la procesión, además de la nuestra, la Cofradía de Jesús orando en el huerto y la Santísima Virgen de las Angustias (paso del Calvario), la de Nuestro Padre Jesús Nazareno-Obreros (paso de San Juan) y la del Descendimiento (paso de María Santísima de la Soledad).

Amén de que la procesión tiene lugar el Viernes Santo, las bases de todo lo que ha acontecido esa jornada se asientan en la noche anterior. Ese día la Hermandad del Descendimiento lleva en procesión por las calles de Olivenza dos pasos: los de la Virgen de la Soledad y Jesús clavado en la Cruz. El Cristo que aparece crucificado en este último es propiedad de la Cofradía del Señor de los Pasos y está situado en posición yacente en un arca o sarcófago de cristal y mármol, que se encuentra, a su vez, en la capilla del Santo que da nombre a nuestra Agrupación.



Paso de la Cofradía que sale el día de Viernes Santo en la procesión del Santo Entierro

Cuando finaliza el evento, ya en la madrugada, se descuelga la imagen de Cristo y se le coloca en la urna de cristal del paso que posee nuestra devota Asociación, para al día siguiente recorrer las calles de Olivenza acompañada del resto de Hermandades.

De principios del XVII data otra de estas celebraciones, en la cual la comitiva salía de la ermita de Santa Ana y finalizaba su itinerario en la puerta de la muralla, que más tarde se llamaría del Calvario, tomando nombre de la capilla que la Cofradía de las Llagas construiría en ese lugar. Parece ser que en el trayecto se representaban las paradas (pasos) que Jesús hizo camino de la Crucifixión (13). Esta procesión será ante-

cedente directo de la que hoy día tiene lugar el Domingo de Pasión (V de Cuaresma), con motivo de la celebración de la fiesta del Patrono de Olivenza: Nuestro Señor Jesús de los Pasos.

Después de oficiar la Eucaristía de mano de los sacerdotes que residen en la villa, Consiliario Honorario, párrocos que han pasado por Olivenza, etc. y de ser presidida por el Vicario Episcopal se efectúa el rito de admisión de nuevos hermanos, dando a continuación comienzo la procesión.



Nuestro Señor Jesús de los Pasos, Patrono de Olivenza

El itinerario habitual que sigue es el siguiente:

Iglesia y Plaza de la Magdalena, Plaza de la Constitución, Moreno Nieto, Avenida de Portugal, Plaza de España, Ramón y Cajal, José Meleiro, Caridad, Francisco Ortiz, Plaza de Santa María, Ruperto Chapí, José Soto, Santa Quiteria, Santa Lucía, Paseo de Pizarro, Díaz Brito, Plaza e Iglesia de la Magdalena.

La Imagen en su recorrido se va deteniendo ante el domicilio de los enfermos que lo deseen y ante los pasos, especie de pequeños altares callejeros de fuerte influencia portuguesa, donde se imparte la bendición con el Lignum Crucis:

Primer Paso, calle Caridad:

II Estación: "Jesús con la Cruz a cuestas".

Segundo Paso, Avenida de Portugal:

IV Estación: "Jesús encuentra a su Madre".

Tercer Paso, Avenida Ramón y Cajal:

V Estación: "El Cirineo ayuda a Jesús".

Cuarto Paso, Plaza de Santa María:

VI Estación: "La Verónica enjuga el rostro de Jesús".

Quinto Paso, calle Santa Lucía:

VII Estación: "Jesús cae por segunda vez".

El santo en dicha celebración va engalanado con una túnica de terciopelo de seda recamada



IV Paso, Plaza de Santa María: La Verónica enjuga el rostro de Jesús

de bordados de oro, resplandor, corona de espinas, cíngulos, donados por el Obispo D. Fernando Ramírez y Vázquez, antiguo Párroco de la Magdalena, y un ciríneo apoya-cruz. El paso, construido en 1945 por suscripción popular, es llevado a hombros por hermanos costaleros y va adornado con claveles rojos que aportan los fieles oliventinos.

Delante de la Imagen va un estandarte de terciopelo bordado de oro, siendo acompañada todo el trayecto por gran número de penitentes. Más atrás se sitúa un palio de paño morado, bajo el cual encontramos al Lignum Crucis en manos de los sacerdotes.

La procesión es cerrada por los Directivos de la Hermandad, Representantes de todas las Cofradías, autoridades y personalidades locales, civiles y militares y por la banda de música. Sin olvidar que en toda la marcha hay presencia de los hermanos de nuestra Agrupación, desempeñando cada uno el papel que le corresponde y llevando faroles de hojalatería.

Al raíz del ataque lanzado el 17 de septiembre de 1641 por el conde de Monterrey sobre la Puerta del Calvario y los dos baluartes que la flanqueaban, la Cámara Municipal propondrá, con fecha 5 de agosto de 1643, que se declare el 17 de septiembre de cada año fiesta local, celebrándose una procesión que iba a ir desde "la Iglesia Matriz hasta el Calvario", según Rincón (14), y hasta la Puerta del Calvario, según Silva (15). Dicha procesión hoy no tiene vigencia.

Pero la realidad diaria de la Cofradía no se va a limitar a los actos anteriormente mencionados sino también a un nutrido conjunto de actividades y devociones que a continuación daré a conocer.

En plena Cuaresma, concretamente el primer viernes de marzo, interviene en el Besapié, Eu-

caristía y el Vía Crucis. En los nueve días inmediatamente anteriores al Domingo de Pasión colabora en el Solemne Novenario, asistiendo al Rosario de la Aurora, a las Eucaristías con Predicación y a todos los eventos propios de esta época del año.

No obstante, tampoco se reducen a esto los fuertes lazos que unen la Hermandad al pueblo oliventino, debido en gran parte a la fe que profesan al Santo Patrono de la Cofradía y de la villa. Reflejo de esto ha sido el requerimiento que, en numerosas ocasiones, el pueblo ha hecho de dicha Imagen para sacarla en rogativas por la lluvia, como consta de la realizada el 28 de febrero de 1981, y de la donación temporal de una urna portátil con la figura del Cristo a los enfermos que lo soliciten.

Para el final he querido dejar un plano ciertamente curioso y atractivo de la Cofradía que hoy día también ha perdido vigencia y que estaba íntimamente relacionado con el mundo de la música y el canto.

Parece ser que en la década de los cuarenta un numeroso grupo de amigos en el que concurren las más variadas clases sociales crearon un coro, dirigido por D. Domingo Méndez, para cantar en la Novenza y en la Solemne Misa (la de Perossi). Componían el conjunto un "maestro como Miguel Pérez, un profesor como Felipe Martínez, unos oficinistas, unos empleados de Banca y diversos de oficios artesanos, o como los Mantequilla, sastres; los Rivero (Cuatrollos) armeros; otros carpinteros, estereros, etc., y me olvidaba de Julio Antúnez que a pesar de su voz desgarrrada y ronca, tenía tal entusiasmo por cantar que nadie se hubiera atrevido a ponerle el veto... Era Maestro Nacional" (16). D. Teófilo Borrallo da fe de la dificultad de la tarea a la que se dedicaban debido a la imposibilidad de amenizar el canto con música el día de Viernes Santo, porque estaba prohibido acompañarse con instrumentos fragosos (17).

Dicho personaje nos cuenta que una vez que terminaban de cantar y como colofón a su exitosa interpretación, organizaban una caldereta con ajo de peces, plato típico de esta población, en un lugar llamado El Molino, donde fruto de la contagiosa alegría y buen ambiente en determinado momento D. Teófilo leyó unos cuartetos que aquí adjunto:

Lista de la Orquesta y Coro del Señor de los Pasos en el año de 1944 (18):

Los que componen la orquesta:

*El Señor de los Pasos, venerado,
en esa joya que es la Magdalena,*

*ha tenido este año, en la Novenza,
una Orquesta y un Coro inusitado.*

*Puesto al harmonio nuestro Director
Domingo Méndez, mágico organista
encabezando la presente lista
de Orquesta y Coros de Nuestro Señor.*

*Los violines primeros que tocaron
son: Miguel Pérez Vázquez, Baldomero,
y su hijo Antonio que, con gran esmero
su difícil misión desarrollaron.*

*Segundos: Don Felipe, Manuel Cascos
(citado como bravo zapatero)
que, con Mariano Santos (Campanero)
hicieron mil primores con los arcos.*

*Toca en la flauta trinos primorosos
Luis Rego; el saxofón, Manuel Rivero;
Fernando, el clarinete pijotero,
terminando aquí el trío de los fragosos.*

*Y para hacer de digno colofón
al grupo de fragosos, ya ultimado,
Julio Fuentes Terrón, pulcro, inspirado,
arrancando lindezas al violón.*

Los 23 primeras y segundas voces del coro
*Va Teófilo Borrallo dirigiendo
batuta en mano, las primeras voces,
para hacer que pastueños o veloces
sigan el ritmo que él les va imprimiendo.*

*Y, Juan María Villar, Camilo Para
Manuel Antúnez y Manuel Cordero,
Manuel Antúnez (el del esterero)
y Antonio Gil, atentos a la vara*

*con Vicente Bernal, Juan Píriz Ruiz,
Carlos Moreno Vega y Juan Ramallo,
siguiendo la batuta de Borrallo
cantan y cantan sin ningún desliz.*

*(Sin control, Julio Antúnez. Se da pisto
de poseer la clásica voz de oro;
en esto no hay cuestión: Es el más listo
y el más adelantado en nuestro Coro).*

*Antonio de la Granja, Salmerón
Pepe Hernández y Francisco Gaitán
con cuyos nombres casi todos van
citados por su artística actuación,
quedando por nombrar los que refiero:
Juan Moreno, Felipe, Marceliano,
Mario Ortiz Espadiña (que es su hermano)
Ramallo, Antonio López y Cordero.*

*Son estos últimos segundas voces
que los dios cantaron a pedazos...
¡Y es que son todos unos artistazos!
Bendito Dios, qué artistas tan atroces!*

De finales de los años treinta data el himno actual de la Cofradía, compuesto por D. Manuel Núñez en Badajoz en 1939:

A Nuestro Padre Jesús de los Pasos (19)

I

*Jesús, Señor de los Pasos,
deja que a tu lado llore,
pues también sobre mis hombros
pesa una cruz de dolores.*

*Pero al mirar tu sufrir
me encontré consolado,
Señor, besaré mi cruz
y caminaré a tu lado.*

*Señor, por ir a tu lado
y llorar con tu dolor,
cuando vayas a juzgarme
¡misericordia, Señor!
¡misericordia, Señor!*

II

*Señor, que llevas la Cruz
y de espinas coronado
¡siendo el amparo del mundo
te encuentras desamparado!*

*Tu desamparo y martirio
dolor profundo me cuesta,
por mí llevas la Corona
y vas con la Cruz a cuestas.*

*Perdón, Señor, por mis culpas
que tus martirios causaron,
perdón, Jesús Nazareno,
perdón, Señor de los Pasos,
perdón, Señor de los Pasos.*

Como colofón final, quisiera decir que el futuro de los usos y costumbres de nuestros pueblos y ciudades depende, en buena medida, de nosotros; pues debemos rescatar del olvido los que hayan perdido vigencia, recurriendo a las riquísimas fuentes orales que todavía están sin estudiar convencientemente y concienciando a la juventud de la importancia de la preservación de éstas. También, a nivel institucional, las autoridades competentes tienen la obligación, por medio del apoyo de estudios relativos al tema y del fomento de actividades encaminadas hacia tal fin, de intentar que este vasto patrimonio no se malogre y pueda transmitirse a las nuevas generaciones.

NOTAS

(1) El contenido de esta introducción ha sido extraído en su mayor parte de obras tan significativas para el tema como las siguientes: BORRALLO GIL, T.: *Mis recuerdos de la Olivenza española*, Badajoz, 1983, pp. 39-51; "El folklore extremeño", *Raíces*,

Badajoz, Hoy: *Diario de Extremadura*, 1995, T. I, pp. 30-39. (Este trabajo forma parte de un colecciónable editado por el *Diario de Extremadura, HOY*); aparte de estas interesantes publicaciones debo mencionar otras que también hacen referencia a diversos ámbitos de la cultura popular oliventina, verbigracia: ASENSIO RODRIGUEZ, R.: *Cosas de Olivenza: costumbres, gastronomía y dialectos*, Badajoz, 1982 y *Más cosas de Olivenza*, Olivenza, 1986; LIMPO PIRIZ, L. A.: *El caso oliventino: para una investigación cultural*, Barcelona, 1983, y *Olivenza a través de sus revistas de ferias y fiestas*, Olivenza, 1983; G.I.F.O.: *Introducción al estudio del folklore de Olivenza: adulteración y realidad*, Olivenza, 1986 (dactilografiado), etc.

(2) ABRANTES, V. L.: *O património da Sereníssima Casa de Bragança de Olivença: seguido de apontamentos monográficos e notas etnográficas: obra profusamente ilustrada da coleção iconográfica do autor*, Lisboa, 1954, pp. 423-424; RINCON GIMENEZ, J.: *Menudencias históricas de la Muy Noble, Notable y Siempre Leal ciudad de Olivenza*, Badajoz, 1920, p. 47.

(3) RINCON GIMENEZ, J.: *Op. cit.*, p. 55.

(4) LIMPO PIRIZ, L. A.: "La Lúmica del Señor de los Pasos", *Encuentros/Encontros de Ajuda*, Olivenza, 1985, pp. 178-182; PIRIZ NUÑEZ, F.: "La Real Archicofradía del Señor de los Pasos", *Encuentros/Encontros de Ajuda*, Olivenza, 1985, p. 183; A.I.I.M.O. leg. 14, carp.: 4/20 (Libro de actas); A.I.I.M.O. leg. 5/20.

(5) RINCON GIMENEZ, J.: *Op. cit.*, p. 57.

(6) *Ibid.*, p. 57

(7) *Ibid.*, pp. 57-59.

(8) *Ibid.*, pp. 59-60.

(9) Dicha definición aparece recogida en el prólogo que Teófilo Borrallo hace a la obra ya mencionada de Jesús Rincón: *Menudencias históricas de la Muy Noble, Notable y Siempre Leal ciudad de Olivenza*, Badajoz, 1920, p. XII; aunque también, es citada en el trabajo: *Mis recuerdos de la Olivenza española*, Badajoz, 1983, pp. 41-42 y en el colecciónable "El folklore extremeño", *Raíces*, Badajoz, HOY: *Diario de Extremadura*, 1995, T. I, p. 33.

(10) Tenemos referencias de esta mujer en: ABRANTES, V. L.: *Op. cit.*, p. 431; "El folklore extremeño", *Raíces*, Badajoz, HOY: *Diario de Extremadura*, 1995, T. I, p. 33; a su vez el Museo Etnográfico Extremeño -González Santana- de Olivenza tiene expuesto, en forma de texto enmarcado, un breve reseño en el que se describe a la pauerinha y la función que ésta realizaba en la Semana Santa oliventina.

(11) Este paño se encuentra en el Museo Etnográfico Extremeño -González Santana- de Olivenza, siendo devuelto en Semana Santa a su actual dueño, la Cofradía de los Obreros. Ver referencia en: CASTRO, F. V.: *Museo Etnográfico Extremeño. González Santana*, Mérida, 1995, p. 233.

(12) Acerca de dicho canto ver: "El folklore extremeño", *Raíces*, Badajoz, HOY: *Diario de Extremadura*, 1995, T. I, p. 33 y la reproducción que el mencionado Museo exhibe de éste en una de sus salas.

(13) ABRANTES, V. L.: *Op. cit.*, p. 439.

- (14) RINGON GIMENEZ, J.: *Op. cit.*, p. 53.
- (15) FRANCO SILVA, A.: *La villa de Olivenza (1229-1808): aproximación a su historia*, Plasencia, 1982, p. 36.
- (16) BORRALLO GU, T.: *Op. cit.*, p. 49.
- (17) *Ibid.*, p. 49.
- (18) *Ibid.*, pp. 50-51.
- (19) *Estatutos de la Real Archicofradía de Nuestro Señor de los Pasos*, Olivenza, 1987, pp. C1-C3. (dactilografiado).



LA GAITA EN CABORANA. ASTURIAS

Manuel Garrido Palacios

La Reguera. Caborana. Moreda. Asturias. Julio de 1974. Agapito Pombo construye gaitas y las toca. Usa torno de pedal. Desbasta la madera, la alisa y le cuela una barrena por una punta hasta los medios:

—...hablando de punteros, que es el pito, lo que hace la melodía; tengo otra barrena más estrecha que llega hasta el final. Luego lo escario, o sea, le meto escariadores de acero para hacerle el hueco, y así llego al que da el calibre, que es el último.

Cree Agapito que el mejor constructor de gaitas de Asturias vivía en Cogollo:

—Se llamaba Antonín y el padre Manuel; aún guardo punteros suyos como modelos.

No usa electricidad en el taller porque cree que es más bello hacerlo a mano:

—La madera de texn suena bastante bien. Me la da un señor de Cabañaquinta arriba; si está verde no es buena para barrenar. Hay que dejar que seque. Ya hechos los agujeros viene el retoque, y observe que por el soplete entra el aire al fuelle; pues bien, esto lleva dentro un depósito para evitar que la saliva entre al fuelle y lo pudra, que la saliva es dañina abí donde la ve.

Pienso que si el puntero es la flauta, el roncón que lo acompaña hace el don, el bajo.

—Para el roncón, que tiene el medio y la copa, uso ébano, que llega de Guinea o de Cuba. Es caro.

¿...?

—Por los tres días que tarde en hacer una gaita desde el tronco en bruto hasta que toque cobro entre cinco y siete mil pesetas.

Me pregunto si la gaita gallega es como la asturiana o la asturiana es como la gallega. Parece adivinarme la duda:

—Vienen a ser parecidas. Unas llevan la pajuela para ser voz cantante, para cantar solas, y otras son para conjunto. Para afinarlas se coloca la pajuela y se va rondando el roncón hasta que da el tono con el puntero.

Agapito tiene gaitas favoritas. Le digo, por decir algo y porque no me vea como un pasmarte, que José Remis, gaitero mayor, con casa en Cangas de Onís, me habló muy bien de él.

—Todos los gaiteros que tocan gaitas hechas por mí dicen que las hago bien. Aquí vienen de Gijón, de Sama de Langreo, de Oviedo, lo mismo por gaitas que por punteros, y llámanme para tocar en las fiestas. Lo mismo las hago que las toco porque gano buenas perres ¿no sabe? Salgo a tocar con un grupo de danzas que hay en Moreda.

Agapito es gallego y se vino aquí al quedarse huérfano de ocho años:

—Tenía un tío en Vivero y le escribí que estaba con la abuela, de modo que me fui con mi tío scis meses y ese tío mío tuvo que venir a Asturias a trabajar en las minas y quería que quedara yo allí y no quise. Mi ilusión era venir a Asturias para comprar una gaita asturiana. Vinimos en un barco desde Vivero a Pravia; nos cobraron un duro a cada uno, y luego cogimos un tren hasta Ujo, y otro hasta Moreda. El me puso de posada porque para mí no había trabajo en la mina de momento, pero un amigo vigilante le dijo que me iba a colocar en su casa de albañil, y las primeras perras que gané fueron para ir a Mieres a comprar una gaita. Después entré en la mina, en La Industrial Asturiana, a trabajar de rampleiro, de caballista y de ayudante. En el año veinte fui a La Hullera Española de picador. Pero yo lo que quería era hacer gaitas y tocar la gaita y me hice con herramientas de carpintería y hoy mis gaitas están en América, en Alemania, en Bélgica.

Roncón, ronquillo y ronquete. Paso mi mano por la madera mientras lo escucho hablar.

—El boj es lo mejor para hacer gaitas porque tiene un sonido muy adaptado a las notas de la música. En Asturias suele criarse el boj o boje en los huertos y hay que cuidarlo y podarlo para que crezca, porque crece muy poco. Para el fuelle, piel de cabrito o de cordero, forrado de terciopelo que cose mi hija. Se secan las pieles y se usan.

Agapito se corta de pronto en lo que iba diciendo. Se corta y llora. Yo guardo silencio hasta que lo rompe de nuevo su voz:

—Estoy sereno y soy de mucha labia. Me gusta que me aprecie la gente y venga a verme, aunque otros no quieran ver en mí más que un minero jubilado. Tengo diplomas, mire. En Avilés saqué un segundo premio de dos mil quinien-

tas pesetas. En Luarca también, y en Madrid no me dieron nada. Me perdí. En Madrid se pierde uno; se convierte en el trescientos setenta mil.

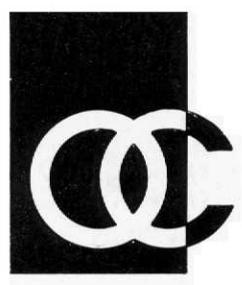
Por hacer algo nuevo las herramientas que cuelgan, que reposan.

—Yo mismo he hecho esas barrenas de hierro para horadar los punteros. Como las hice a mano los punteros me salían deformados, hasta

que fui a un ingeniero de Hunosa que se llamaba Don Eduardo y me dio una nota para Don Leandro, que fue quien me facilitó un escarriador en condiciones.

Agapito Pombo llena el fuelle de su gaita favorita y empieza a tocar. Así transcurre la mañana entre un sereno de mucha labia y un inquieto de ninguna. ¿Qué puede uno decir en estos casos?





Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID