

Revista de  
**FOLKLOR**

N.º 225



## Editorial

*En lo que respecta a los juegos de toros –cualquiera que sea la modalidad– hay que reconocer que, pese a las múltiples y reiteradas objeciones eclesiásticas y civiles repetidas a lo largo de los últimos seis siglos, el interés por estos espectáculos apenas ha disminuído. Sí convendría matizar, sin embargo, que a partir de una determinada época predominan los casos en que la propia supervivencia del acto y el mejor desarrollo del mismo exigieron una función ordenada con una normativa. Tendríamos que distinguir en ese aspecto dos tipos de espectáculos que se derivan del significado de dos antiguas palabras, *cursus* (carrera) y *currus* (carro). De la primera vendría el término "corrida", que durante mucho tiempo significó "carrera que acaba en un carro". De la otra palabra, *currus* o carro, vendría el término "corral" (currale), es decir, lugar cercado donde se colocan los carros, pero también procederían los términos "corro" (es decir, rueda de gente) y "corso" o "coso", que significa lugar cerrado donde se corren toros. Ambos vocablos originales, "cursus" y "currus", como se ve, serían complementarios y se necesitarían mutuamente pues una carrera de toros, por ejemplo, no se explicaría sin un final en el coso, y un carro en el que no hubiese movimiento, fuese de gente o de animales, tampoco. Parece lógico pensar que esos movimientos, sin embargo, se atuvieran a unas normas para evitar el caos y para dirigir y ordenar los desplazamientos de la gente por muy imprevisibles que éstos fueran en razón del capricho de los animales.*



S U M A R I O

	Pág.
El Folklore, ciencia del saber popular. Historia y estado actual en Andalucía .....	75
Salvador Rodríguez Becerra	
“La Pastorada” de Calzadilla de la Cueva (Palencia) .....	81
Carlos Antonio Porro Fernández	
Barcas fluviales: Algunos aspectos de la influencia cultural de una actividad en vías de extinción .....	91
Lorenzo Martínez Angel	
Juegos y canciones de Valverde .....	94
Manuel Fernando Gómez Cera	
Religiosidad popular de Aguilar de Campos (Valladolid) .....	97
Juliana Panizo Rodríguez	
La Herencia de Tenorio .....	99
Sook-Hwa Noh	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.  
Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 1899.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín D'az.

DEPOSITO LEGAL: VA 338 1080 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, 27 - Pol. I S. Cristóbal - VA-1999.

# EL FOLKLORE, CIENCIA DEL SABER POPULAR. HISTORIA Y ESTADO ACTUAL EN ANDALUCÍA

Salvador Rodríguez Becerra

El concepto de Folklore ha evolucionado tanto desde 1881, en que se utilizara públicamente en Andalucía por primera vez, que actualmente no es reconocible. Ha pasado de ser una disciplina científica enraizada en el mundo intelectual de la Europa de la segunda mitad del siglo XIX a ser fundamentalmente una práctica de bailes y cantos rescatados de la tradición con mayor o menor acierto y con técnicas más o menos adecuadas; en cualquier caso, el interés por la danza, el canto y la música populares, con un trasfondo de la vida tradicional predominan sobre cualquier otro. En este texto expondremos la evolución que en aproximadamente cien años ha tenido este término, que como saben, es de origen inglés y se formó de la unión de dos vocablos, *folk*, saber y *lore*, pueblo. Es decir, ciencia del saber popular.

*refranes populares e infantiles* (Madrid, 1877) y *El refranero del campo y poesías populares* (Madrid, 1912 y 1919). En esta misma línea cabe citar los trabajos recogidos en la revista *Semanario Pintoresco Español*, publicación periódica de la segunda mitad del siglo XIX.



La labor de recolección de Fernán Caballero fue reconocida y muy valorada por sus coetáneos e, incluso, fue considerada por alguno como introductora del folklore en España, tarea que como veremos, hay que adjudicar a Antonio Machado y Alvarez (Demófilo); éste reconoció, sin embargo, el mérito de la escritora al decir que abrió "nuevos horizontes al estudio de las coplas populares". La afirmación anterior se basa en el enfoque metodológico y la valoración que hicieron cada uno de las creaciones populares. Para Fernán Caballero las leyendas, las costumbres, las creencias son, aparte de fuente de inspiración literaria, objeto de recolección para el conocimiento de la literatura popular, pero valorando en último término la estética

## EL INTERÉS LITERARIO POR LAS CREACIONES POPULARES

El interés por las creaciones del pueblo como hecho diferenciado forma parte de la expresión literaria desde los siglos en que se forman las distintas literaturas nacionales; lo popular y lo culto aparecen mezclados y siempre al servicio del artista-creador que lo utiliza según sus necesidades. El Romanticismo traerá un interés exaltado por lo popular especialmente por su valoración de los objetos estéticos e históricos. Andalucía, por su pasado, va a ser objetivo prioritario para los románticos españoles y extranjeros. Sobre ella escribirán entre otros, Washington Irving autor de *Cuentos de la Alhambra* (1832) e influirá grandemente en los poetas y escritores granadinos que publicarán libros de leyendas y tradiciones sobre la capital de la dinastía nazarita; Cano y Cueto cantó las leyendas y tradiciones que el pueblo sevillano había conservado oralmente. Otros escritores, por su parte, captaron el espíritu del pueblo y utilizaron parte de sus formas de expresión para sus composiciones literarias, presentando a éste con su habla y sus hábitos en lo que se llamaron "cuadros de costumbres"; así Serafín Estébanez Calderón publicó sus *Escenas andaluzas* (1847) y Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), tan sensible a todo lo popular publicó, entre otras, *Cuadernos de costumbres populares andaluzas* (Sevilla, 1852), y recopiló *Cuentos y poesías andaluzas* (Sevilla, 1859), *Cuentos, oraciones, adivinanzas y*

y sin dejar de tener en cuenta la ética de las producciones populares; quedó fuera de su interés la preocupación metodológica sobre el cómo y para qué de la recolección.

## ORIGENES DEL FOLKLORE EN ANDALUCÍA

El método será, sin embargo, la preocupación central del movimiento folklórico surgido en torno a la Sociedad del Folklore andaluz. Nuestra tarea, dirán una y otra vez los folkloristas sevillanos en el último tercio del siglo XIX, es recoger la producción popular tal y como sale de los labios del pueblo sin añadir ni quitar nada, y así, Machado propuso la utilización de la fotografía al estudio y descripción de los juegos de infancia. Alejandro Guichot y Sierra, amigo y discípulo del anterior, hizo suya la idea de utilizar la taquigrafía para la recolección de cuentos y demás producciones populares llamando la atención de las sociedades de folklore "sobre la conveniencia de organizar un cuerpo de taquígrafos *ad hoc*, con el objeto de convencer de una vez para siempre a los poetas y literatos eruditos de que no son fábulas sino hechos reales, no producciones mestizas sino las genuinas y exclusivamente populares, las que el folklore se propone coleccionar: la verdad desnuda, no la verdad más o menos caprichosamente vestida, es lo que importa conocer".

En el mismo sentido metodológico y crítico hacia los literatos se expresa J. Antonio Torre Salvador, otro de los folkloristas del grupo sevillano, cuando dice "...por mí, o por personas de entera confianza, fueron recogidas de labios del vulgo todas las producciones que forman este libro, y tengo seguridad completa de que no habrá en él elementos extraños al saber popular, porque no me he fiado de lo que escuché a esos aprendices de literato que creen haber puesto una pica en Flandes cuando estropean con algún cursi retoque alguna producción popular". En estas frases los amigos y discípulos de Machado no hacían sino recoger la idea central en el nacimiento del folklore de que la tarea a realizar, al menos para la primera generación, era recoger materiales, tarea de "tanta importancia, en mi opinión, que lo considero como la característica de la nueva era científica iniciada por Darwin; era en que se exige como la primera de todas las condiciones para poder hacer una afirmación científica, la de presentar los datos en que aquella afirmación se funda". El texto es rotundo en cuanto a la metodología que la nueva ciencia del folklore pretende seguir, al tiempo que se pone por modelo la labor realizada por Darwin en sus estudios de Historia Natural. Se apartan así definitivamente de todo lo que fuera exclusiva creación literaria y entroncan con la corriente antropológica influenciada por las teorías científicas evolu-

cionistas que habían sido seguidas por los primeros antropólogos en el siglo XIX en España. Posteriormente, esta orientación, entrará en crisis, y el folklore como ciencia se limitará exclusivamente a las creaciones literarias populares y se refugiará prácticamente en la Filología.

Machado y Alvarez había mostrado muy tempranamente su interés por las creaciones populares y los resultados de sus investigaciones habían ido apareciendo en la revista científico-literaria "La Enciclopedia", fundada en 1877, en cuyas páginas creó una sección permanente sobre "Literatura popular", en la que ya aparece su interés primordial por reunir materiales recogidos con la mayor fidelidad. Las coplas, decía Machado en 1879, "no han de estudiarse por bonitas, ni raras y curiosas: coplas, adivinanzas, tradiciones, leyendas, trovas, adagios, reiranes, proverbios, diálogos, juegos cómicos, cuentos, locuciones peculiares, frases hechas, giros, etc., han de estudiarse como materia científica". Y de la literatura popular pasó Machado al saber popular y a la preocupación intelectual por la vida entera del pueblo. La literatura popular pasaba así a ser una parte del todo, la nueva ciencia —el folklore— cuyo objeto de estudio era lo que el pueblo había aprendido en su larga experiencia.

## LAS SOCIEDADES DE FOLKLORE

Inspirado en la "Folk-Lore Society" de Londres constituida en 1878, y considerando que la labor a realizar era amplia y urgente, Machado, decide promover la creación de sociedades culturales con el propósito de recoger el saber popular, y así el 3 de noviembre de 1881 hace públicas las bases de la organización "El Folk-lore Español": "Sociedad para la recopilación y estudios del saber y las tradiciones populares", que especifica sus objetivos en la primera de las citadas bases: "Esta sociedad tiene por objeto recoger, acopiar y publicar todos los conocimientos de nuestro pueblo en los diversos ramos de la ciencia (Medicina, higiene, botánica, política, moral, agricultura, etc.), los proverbios, cantares, adivinanzas, cuentos, leyendas, fábulas, tradiciones y demás formas poéticas y literarias; los usos, costumbres, ceremonias, espectáculos y fiestas familiares, locales y nacionales; los ritos, creencias, supersticiones, mitos y juegos infantiles en que se conservan más principalmente los vestigios de las civilizaciones pasadas; las locuciones, giros, traba-lenguas, frases hechas, motes y apodos, modismos, provincialismos y voces infantiles; los nombres de sitios, pueblos y lugares, de piedras, animales y plantas; y, en suma, todos los elementos constitutivos del genio del saber y del idioma patrios, contenidos en la tradición oral y en los monumentos escritos, co-

mo materiales indispensables para el conocimiento y reconstrucción científica de la historia y la cultura española".

Pocos días después de hacer públicas las anteriores bases se constituía la sociedad "El folklore andaluz" haciendo suyas las bases de la sociedad nacional, iniciándose la creación de sociedades regionales y locales que trataba de cubrir, en el proyecto de Machado, toda España. Con gran sentido de la realidad cultural y política, propone Machado la creación de tantas sociedades como regiones, en función de sus peculiaridades lingüísticas, geográficas y culturales. La organización comprendería sociedades desde el nivel local al nacional pasando por el provincial y regional, todas con entera autonomía, con la única obligación de intercambiarse las publicaciones que cada centro produjese. La sociedad andaluza, lógicamente fue la primera en crearse, a la que siguieron la extremeña, castellana, gallega, asturiana y catalana; simultáneamente fueron constituyéndose los centros provinciales y locales. Es de hacer notar que algunas sociedades no se constituyeron bajo el rótulo de folklore, o al menos no como único; existía en algunos cierta resistencia a aceptar un término inglés para una actividad que incidía tanto en la cultura propia. Machado combatió cuanto pudo en defensa del neologismo pero dada la autonomía de las sociedades hubo de transigir, y así por ejemplo, la sociedad castellana se tituló "Academia Nacional de Letras Populares" (Folklore Español) y la constituida en Cádiz "Sociedad del saber popular. Folklore provincial gaditano". En Andalucía se crearon, en la provincia de Sevilla, las sociedades locales "El folklore de Guadalcanal", debida a J. A. Torres Salvador, colaborador de Machado desde tiempo atrás, y "El folklore de Mairena del Alcor", ambas en 1884. En Cádiz se constituyó la sociedad en 1885 gracias a la intervención directa de Alejandro Guichot y el patrocinio de las autoridades provinciales. Esta sociedad creó su propio "Boletín folklórico gaditano" (1885), de aparición mensual, del que llegaron a salir cinco números, y una "Biblioteca folklórica gaditana". En otras ciudades andaluzas, no se llegó a la creación de sociedades pero se realizaron por parte de Machado y colaboradores, campañas de concienciación a través de la prensa y de contactos personales, fruto de las cuales fueron algunas publicaciones que aparecieron en los años siguientes.

El órgano de la sociedad sevillana fue la revista "El folklore andaluz", publicado mensualmente desde marzo de 1883 a febrero de 1884; en mayo de este mismo año el órgano de la sociedad de Fregenal de la Sierra (Badajoz) pasó a denominarse "El folklore bético-extremeño", constituyéndose en el portavoz de ambas sociedades según estaba

previsto en los estatutos. En 1885, Guichot creó en Sevilla el "Boletín folklórico español" (1885), de aparición quincenal, para promover la comunicación entre los folkloristas españoles, del que sólo llegaron a salir ocho números. Téngase en cuenta que todas estas publicaciones corrían a cargo en gran parte de los propios interesados, y que sus posibilidades económicas eran escasas y en algunos casos, como el de Machado, angustiosas.

## LA OBRA DE DEMOFILO Y SUS COETANEOS

La aportación folklórica más importante lo constituyen la ya citada revista "El folklore andaluz", volumen de 594 páginas y la "Biblioteca de las Tradiciones Populares" (1833-1888) de la que se publicaron 11 volúmenes en octavo. Ambas publicaciones fueron dirigidas por Machado y Alvarez y contaron con la ayuda editorial y económica de Alejandro Guichot, y con las firmas del propio Machado, Alejandro Guichot, Santiago Montoto, Rodríguez Marín, Cipriana Alvarez Durán —madre de Demofilo—, Machado y Núñez, García del Mazo, García Blanco, Lasso de la Vega, Setenach, Gestoso, Torre Salvador, Romero y Espinosa, y Sales y Ferré, como firmas más asiduas, y se tradujeron trabajos de los primeros folkloristas europeos. La Biblioteca de las Tradiciones Populares está siendo de nuevo publicada por la editorial Renacimiento y la Fundación Machado.

El gran esfuerzo que supuso la creación de las sociedades del folklore y la propia continuidad de los estudios folklóricos no hubiese sido posible sin la colaboración estrecha y firme de Alejandro Guichot y Sierra (1859-1941) amigo íntimo de Machado y cultivador del folklore, en solitario, después de la muerte de aquél en 1893. Guichot, fue captado desde los comienzos por las ideas de Machado y pronto comenzó la tarea publicando "Supersticiones populares andaluzas, comparadas con las portuguesas", aparecidas en la revista "El folklore andaluz" (1882-83) y en la "Biblioteca de las tradiciones populares" (1883), y seguidamente un gran número de obras entre las que destacamos por su importancia para la antropología y el folklore, *Antroposociología. Vulgarización enciclopédica de sus elementos* (Sevilla, 1911). Esta obra que ha permanecido desconocida fue pionera en su género y es comparable a las que se escribieron en esa época en Europa. El propósito de la obra era formarnos un concepto total, pero sencillo, de lo que es la humanidad en el presente, en sus manifestaciones principales; al decir de Isidoro Moreno "constituye un muy completo manual de antropología social que, desgraciadamente, no tuvo la trascendencia que merecía. Además, los ejemplos que en ella se citan no versan exclusivamente sobre pueblos primitivos, como aún hoy es

habitual en los textos, sino que engloban también casos pertenecientes a sociedades modernas, especialmente referidas a la Península Ibérica, de los que Guichot tenía buen conocimiento, debido a su intensa actividad como folklorista”.

La última publicación folklórica de Guichot fue *Noticia histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921* (1922), primera hasta ahora y única historia de la ciencia folklórica. Este trabajo fue posible gracias a la biblioteca que a lo largo de su dilatada vida consiguió reunir. Termina el libro con una “Proposición a los gobiernos, a las corporaciones y a los científicos españoles” en donde plantea la necesidad de crear, puesto que las sociedades regionales del folklore no se habían constituido sólidamente, una institución común que incluyera una Biblioteca General, un Archivo y un Museo General que impidan la desaparición de aquellos, como se perdieron en todas partes, muchos materiales recogidos y ordenados en el período de iniciación folklórica (1882 a 1886). Alejandro Guichot hombre de carácter difícil, murió sin dejar discípulos. Los intelectuales agrupados en torno a las revistas “Bética” (1913-1917) y “Andalucía” mostraron más interés por los temas artísticos y literarios o políticos que por los científicos, a pesar de que por estos años cobró fuerza el movimiento regionalista andaluz, cuya figura más destacada fue Blas Infante.

Finalmente, diremos que la valoración de la obra de Machado y Guichot, como máximos exponentes del movimiento científico del folklore, no va tanto a la obra publicada que aunque valiosa “queda en segundo plano ante la labor que, iniciando y organizando metódicamente los estudios de cultura popular en España, determinó la formación de muchos investigadores que han constituido después la representación nacional de estos estudios”. Esta tarea no fue continuada por los folkloristas, carentes de la doble formación que tuvieron sus creadores, aferrándose a una línea que no pasó de la curiosidad y la erudición, llegando consecuentemente a una vía muerta.

## EL FOLKLORE EN EL SIGLO XX

La pronta muerte de Machado y Alvarez supuso el olvido de su obra y la de los folkloristas que le acompañaron en su aventura. En el rico panorama intelectual del primer tercio del siglo, el interés por las creaciones populares fue muy débil; sólo las figuras universitarias de Telesforo de Aranzadi y Luis de Hoyos destacan para el conjunto de España en materias muy próximas como son la etnografía y la antropología. También destacaron otras figuras en Cataluña, el País Vasco, Cantabria y Extremadura, por citar algunas de las

comunidades que más desarrollaron estos estudios, surgidos en torno a las sociedades de excursiones, ateneos y centros regionalistas. Andalucía por razones que no se nos escapan, pero que convendría estudiar con más profundidad, constituyó un verdadero erial. Entre las causas que pueden explicar este fenómeno, apuntamos: la falta de identificación de la burguesía andaluza con el pueblo llano, y el fuerte antagonismo de clases que impedía una aproximación, siquiera a nivel intelectual, a la cultura popular. Sólo la publicación de la ya mencionada, *Noticia histórica del Folklore* de Alejandro Guichot, será la excepción, y más bien parece una reacción de protesta por el olvido en que había caído la “Escuela Sevillana” y, en general, el movimiento folklórico andaluz. Tras la guerra civil desaparece todo interés por los estudios de etnografía y folklore. Las personas identificadas con esta tarea se exiliaron o fueron reprimidas, las instituciones suspendidas y cualquier preocupación por el saber del pueblo fue considerado sospechoso. Esta situación es probablemente más cierta en el caso de Andalucía donde la cultura popular se identificaba especialmente con los pequeños campesinos y jornaleros sin tierra, cuya clara alineación con las ideas anarquistas y socialistas les ponía del lado de los vencidos.

El concepto de folklore va paulatinamente empobreciéndose hasta el punto que nada queda de la aportación teórica de la escuela sevillana; por un lado los lingüistas y lexicógrafos sólo se ocuparán, desde sus métodos científicos, por la literatura oral: romances, cuentos, adivinanzas, etc.; y por otra el término se circunscribe paulatinamente a la música, la danza y los trajes populares a cuya recuperación se va a dedicar oficialmente la Sección Femenina de Falange Española a través de sus “Coros y Danzas”. En los últimos años del régimen de Franco, y en cierta manera como reacción a la actividad que venía desempeñando la institución oficial, surgen grupos y personas estudiosos de la música popular que luego reproducen y difunden como grupos “folk”. El término folklórico se ha degradado hasta tal punto que aparece usado en no pocas ocasiones como sinónimo de algo poco serio o, en todo caso, ha pasado a designar la música popularizada que interpretan las cantantes llamadas “tonadilleras” o “folklóricas”. La situación tras la llegada de la democracia y el Estado de las Autonomías, lo conocen Vds. mejor que yo, pues son los verdaderos protagonistas de la recuperación y la trasmisión de las tradiciones musicales de nuestro pueblo. Los congresos de folklore de Andalucía, cuya séptima edición, se ha celebrado recientemente en Jaén, son buena prueba de la pujanza e interés por este tipo de actividades que han circulado por todas las ciudades capitales de provincia y que dentro de dos años culminará en Córdoba.

Fuera de esto, los estudiosos del folklore en Andalucía entre las décadas de los cuarenta y los setenta han constituido una exigua minoría que sólo ocasionalmente y por afición se han dedicado a este tipo de estudios, según puede deducirse de su escasa presencia en las revistas de etnografía y folklore y en los congresos especializados. Asimismo, se ha carecido de personalidades de prestigio en el campo de la etnografía y el folklore que hubiesen actuado de fermento, como ha ocurrido en otras regiones; así el País Vasco ha contado con un Julio Caro Baroja o un José Miguel Barandiarán, Cataluña con un Ramón Violant y Simorra o un Joan Amades, Cantabria con un Luis de Hoyos, Extremadura con un Antonio Rodríguez Moñino, etc. Estos estudiosos han servido de puente entre el surgimiento del interés por las creaciones populares en el siglo XIX y la institucionalización de la antropología cultural a partir de la década de los setenta.

En 1985 y como fruto de la confluencia de estudiosos procedentes fundamentalmente del campo de la antropología social y cultural y la filología, interesados en el conocimiento de la cultura tradicional, de la literatura de tradición oral, del flamenco, como expresión genuinamente andaluza, organizados en torno a la Fundación Machado, decidimos sacar una publicación con la misma cabecera: "El Folklore andaluz". Segunda época, que constituyera un permanente homenaje a la figura de Antonio Machado y Álvarez "Demófilo". Esta revista actualmente rebautizada *Demófilo*, que dirijo desde su fundación y que lleva publicados 30 números de doscientas cincuenta páginas aproximadamente, no pretende ni puede ser sólo un homenaje a "Demófilo", ni añoranza de un paisaje intelectual surgido en nuestra ciudad en el último tercio del siglo XIX. Queremos entroncar con el pasado, es cierto, pero mirando al futuro. Por ello, sin renunciar a lo que significó el folklore como disciplina, incluyen otras disciplinas estrechamente relacionadas con él, tales como la Antropología Social y Cultural, la Filología, la Historia, la Sociología, la Geografía Humana, la Musicología y todas aquellas ciencias sociales y humanas que tienen clara la existencia de una cultura total formada tanto por las aportaciones de la llamada cultura de élite, como por la cultura tradicional y popular; a su conocimiento, divulgación y conservación dedicamos nuestros conocimientos, esfuerzos y anhelos.

## PRESENTE Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

El folklore es una de las expresiones que más identifican y singularizan a un pueblo y constituyen parte del patrimonio que hemos de dejar a nuestros hijos, a ser posible mejorado. Andalucía,

los andaluces, como todos los pueblos, se expresa y se ha expresado durante generaciones por sus modos y maneras de cantar y bailar, de divertirse y de asociarse festivamente, que es tanto como decir, que se ha expresado a través de su folklore. Es cierto que ya pocas veces surge como manifestación espontánea con ocasión de fiestas, y más frecuentemente, como actos organizados fuera de sus contextos y por tanto, más que rituales constituyen representaciones. Es posible que mis palabras escandalicen a muchos que hablan continuamente de pureza, de tradición, de conservación de las esencias del pasado. Pero esto es una quimera, y no estoy proponiendo que tiremos por la borda nuestras tradiciones sino, que más bien las conservemos actualizándolas. Claramente, si el folklore es un espectáculo, hagamos un espectáculo atractivo, bello y con calidad.

El reto está en entusiasmar al espectador ofreciéndole variedad, buena ejecución y, en definitiva, arte, para que disfrute, conozca y ame las manifestaciones folklóricas. Se trata, desde mi punto de vista, de ofrecer tanto para el goce de los actores participantes como para los espectadores, un producto que enraizado en la tradición, y para ello hay que estudiar el pasado, sea capaz de entusiasmar y divertir. Esta consideración del folklore como espectáculo, que por otra parte responde a la realidad actual, por mucho que nos empeñemos en camuflarla, no es negativa en sí misma: la ópera, la zarzuela, el jazz, o la música son espectáculos en los que puede darse un alto grado de identificación de los actores con el público; y nadie lo rechaza por ello. Debemos de hacer del folklore una expresión cada vez más artística y por tanto más refinada, un arte de nuestro tiempo y de nuestro pueblo, y para ello hay que alcanzar el mejor nivel de expresión posible, más calidad, sin dirigismos espúreos, bebiendo en las fuentes, ahondando en su sentido y funciones originales, conociendo el contexto sociocultural donde surgió y se reelaboró; sin reproducciones miméticas, enseñándolo a todo el que se interese en su aprendizaje, porque siempre será mejor crear que imitar.

Finalmente, quiero concluir con algunas reflexiones, someras y que sólo constituyen un punto de partida, sobre la situación y la práctica del folklore en Andalucía:

1.ª) Creo necesario distinguir entre la práctica del folklore y los estudios sobre el mismo, pero sería un error separarlos. La necesidad de dialogar y debatir con musicólogos, coreógrafos, historiadores, antropólogos, pero también con psicólogos, sociólogos, asistentes sociales, etc., parece indispensable para evitar su empobrecimiento.

2.ª) La práctica del folklore constituye a la vez una labor de protección del patrimonio cultural, sin

olvidar la proyección económica que actualmente tienen estas formas patrimoniales.

3.ª) Las asociaciones folklóricas y los grupos tradicionales (*pandas, cuadrillas, danzantes, etc.*) cumplen una importante función social, porque: a) agrupan a varias generaciones en torno a una actividad común, el canto y el baile tradicionales, en un tiempo en que las barreras generacionales están tan altas, b) facilitan el asociacionismo a todos los grupos de edad, especialmente a jóvenes y ancianos, c) inhibe o ayuda a evitar ciertos comportamientos antisociales y d) da salida y encauza

las aspiraciones artísticas de muchos sectores de la población. Por ello deben ser objeto de atención por parte de la sociedad y las administraciones públicas.

4.ª) Parece conveniente que estas asociaciones y grupos se federen para mejor defender sus intereses, debatir su situación actual y perspectivas de futuro y presentar propuestas unitarias ante las administraciones públicas. A la actual Federación Andaluza de Agrupaciones de Folklore y a todas las asociaciones corresponde conducir estas propuestas.



# “LA PASTORADA” DE CALZADILLA DE LA CUEZA (PALENCIA)

Carlos Antonio Porro Fernández

Popular y tradicional son dos términos que podrían identificar esta obra de teatro que, representada por los pastores, escenificaba algunos sucesos acerca del nacimiento del Niño de Dios, en diferentes modos, según las épocas, en todo el territorio peninsular. Obras tradicionales porque han estado arraigadas en el mundo rural desde hace cientos de años (entroncando con celebraciones medievales, autos de la natividad y los conocidos “officium pastorum”) y populares en tanto en cuanto formaban parte de la diversión del pueblo, unidas a un grupo social determinado como era el de los pastores y en un ambiente de colectividad y arropo vecinal que hacían de la obra un acontecimiento esperado.

El territorio de actuación de una obra tipo que tratamos, de origen leonés, desarrollada a finales del XVII o principios del XVIII (1) y de la que derivarían los numerosos textos conocidos, abarca las provincias de Zamora, Palencia, León y Valladolid principalmente, en el ámbito de las antiguas diócesis de León y Astorga, en dos facies claramente diferenciadas, versiones orientales y occidentales separadas por la rima, la presencia de determinados pasajes, diálogos, romances o villancicos, etc. (2).

El regusto popular de la obra hizo que su representación saliera de estos confines, por lo que conocemos otras representaciones relacionadas con esta obra tipo en Salamanca, Segovia o en alejados pueblos de la Montaña de León, llevadas allí por un aficionado al teatro o debido al cambio de sacerdote en la parroquia, oriundo de la zona centro o sureste de León, área de mayor expansión de la obra. Aunque éstas se conservan muy mermadas de texto y posiblemente sin el apego y tradición que tienen las obras de la zona que estudiamos sí nos hablan de la gran popularidad que llegó a alcanzar la obra.

La Pastorada en la provincia de Palencia estuvo extendida sobre todo en la Tierra de Campos, la zona más occidental de la Vega saldañesa y en la comarca de la Peña, territorios pertenecientes a la antigua diócesis de León. Las localidades de las que tenemos testimonios reales de su representación en este siglo son las siguientes: Saldaña, Fontecha de la Peña, Terradillos de Templarios, Lobera de la Vega, Baños de la Peña, Respanda de la Peña, Santibáñez de la Peña, Villambrán de Cea, Pino del Río, Barrios de la Vega y Villacles de Valdavia. Además de estas localidades, sabemos por referencias de ancianos de la zona que también se representó en varios pueblos de la Tierra de Campos, en Añoza hacia 1915, en Villambroz hacia los años treinta,

de igual manera que en Cervatos de la Cueva y Quintanilla, localidades en las que hemos recogido también los textos y canciones. De la pastorada de Añoza apenas si pudimos recopilar de octogenarios y nonagenarios la “Licencia” de entrada en misa y varios ofrecimientos. A buen seguro que en otras localidades cercanas también se representó en algún momento del pasado, bien de manera ocasional o con alguna continuidad, como en el caso de Calzadilla o Terradillos (3).

A pesar del gran desarrollo que alcanzó, hoy en día solamente se representa en Terradillos habitualmente, de la mano de un grupo de entusiastas vecinos que presentan la obra todos los años en diferentes localidades de la provincia, y en su propio pueblo aunque no de manera anual, sino cuando lo creen conveniente. Siguen en cierto modo la costumbre antigua, extendida en muchas localidades, de representar la obra no todos los años sino cuando un particular quería ofrecerla (y ofrecía una cordera) por alguna merced recibida o cuando se juntaba un grupo de vecinos con interés de hacer una actividad lúdica en el pueblo.

## I.A REPRESENTACION EN CALZADILLA DE LA CUEZA

La pastorada de Calzadilla se representó por última vez en los años sesenta, y con anterioridad a esta fecha sólo se conoce una representación del año 1948, siendo ésta, una representación un tanto escogida ya que hacía muchos años que no se realizaba.

El texto que conservamos y que aquí reproducimos procede de unos folios mecanografiados facilitados hace algunos años ya, en 1987, por el cura párroco de Abastas en esos momentos, don Balbino y que en los años sesenta se encargó de dar vida a la que fue la última representación de la obra en Calzadilla al estar ejerciendo de párroco en dicha localidad. Según testimonios directos del párroco, se conocía por entonces algún manuscrito “muy antiguo”, original (imaginamos que no más allá de finales de siglo) lo que nos lleva a plantear realmente la tradicionalidad de una obra representada en el pueblo desde épocas pasadas en períodos de tiempo más bien dilatados. No sería entonces una representación ocasional como en otras localidades que conocemos (4).

El desarrollo teatral de la misma tenía lugar de manera similar o idéntica a como hoy en día se sigue realizando en el cercano pueblo de Terradillos de Templa-

rios, único que mantiene la obra viva en toda la provincia y que la representa por la provincia varias veces en las fechas navideñas. En Calzadilla los participantes de la representación se juntaban en el ayuntamiento e iban camino de la iglesia cantando los temas de "A Belén llegar" interpretando seguidamente "En el reino de Judea" a las puertas de la iglesia, tema con el que se pedía la licencia y se entraba en la iglesia ofreciendo la cordera. A continuación se dirigían a sus lugares de actuación y empezaba la misa del gallo. Concluida ésta, se iniciaba la representación con el primer cántico del ángel al que seguía la sorpresa y admiración del Rabadán.

Los pastores, actores destacados de la obra, se vestían con el indumento antiguo propio de su oficio: zamarras, morrales, leguis, cachavas, mientras que la pastora y la zagala vestían un manteo encarnado de paño del país y una pelerina sobre los hombros. Las cachavas de los pastores iban ese día especialmente decoradas con cintas, flores y lazos de colores dada la fiesta que suponía acudir al Nacimiento (5).

Esta Pastorada puede considerarse como del tipo "oriental", esto es, siguiendo un desarrollo de rima en "co". El texto mantiene fragmentos idénticos (salvo en pequeñísimos detalles) a los de las representaciones de esta zona, la de Terradillos de Templarios, o la que recogimos en Villambrán de Cea. Similar también, pues dentro de este ámbito oriental se encuentran, a las pastoradas leonesas del Cea y Los Oteros, Mansilla de las Mulas. El apartado de cánticos y villancicos se muestra también variado y con cambios lo que nos habla ya de una cierta tradicionalidad de la obra si la comparamos con las de los pueblos cercanos (6), como en el tema "Yaya la Virgen Soberana" conocido en Valverde Enrique, Quintanilla de los Oteros y Mansilla (León) o "Vámonos yendo" que también se canta en Izagre, o Alcuetas (León) pero que no se recuerda en Terradillos o Villambrán. Ambos villancicos se cantaban al finalizar la representación, siendo este último con el que salían de la iglesia "cascando" las castañuelas. El texto "En el reino de Judea" aparece también en Valverde Enrique y el romance "A Belén llegar", se cantaba en la obra de Villambrán de Cea y también en Terradillos de Templarios aunque no aparezca en los trabajos publicados sobre la misma. La tradición de cantar este tema en Terradillos, de camino a la iglesia la noche de la misa del gallo, se perdió hace algunos años pero sigue fresca en la memoria de los antiguos pastores o actores de la obra aunque no se transcribe en los textos publicados sobre esta obra (7).

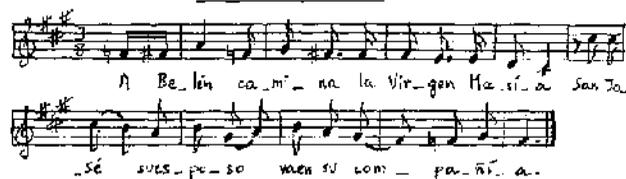
#### PASTORADA DE CALZADILLA DE LA CUEZA

– Ida para la iglesia

*A Belén camina  
la Virgen María,  
San José su esposo  
va en su compañía.*

*A Belén camina  
quisiera yo ver  
un hombre de noche  
con una mujer.  
Y fueron andando  
y luego encontraron  
a dos pasajeros  
y les preguntaron  
si para Belén  
hay algo que errar.  
– Caminen, señores,  
si es preciso andar  
que antes de las doce  
a Belén llegar.  
– Dama más hermosa,  
cara más florida,  
– dice el uno al otro,  
no la vi en mi vida.  
– Dama más hermosa  
nunca se verá  
caminen, señores,  
si han de caminar,  
antes de las doce  
a Belén llegar.  
Y fueron andando  
y se aposentaron  
en un portalito  
muy mal preparado.  
– ¡Esposo del alma!  
aquí nos quedamos,  
amparo del cielo  
alguno tengamos.*

#### IDA A LA IGLESIA



– Entrada en la iglesia

*En el reino de Judea,  
en el portal de Belén (8)  
se celebra el nacimiento  
de Jesús de Nazaret.  
Vamos a Belén pastores  
que cerca va la partida,  
que la gente es cariñosa,  
posada no faltaría.  
Parece que raya el alba,  
parece que viene el día,  
el alba que va rayando  
con la claridad del día.  
Y para entrar en el templo  
es necesario tener,  
licencia del señor cura  
de la justicia también.*

La licencia la tenemos  
que nos la han podido dar,  
para entrar en el templo  
al Niño Dios adorar.  
Apártense, los señores,  
y la noble compañía,  
dejen entrar los pastores  
a ver la Virgen María.  
Venid, pastores, venid,  
y venid con alegría,  
para llegar a Belén  
a tomar agua bendita.  
Agua bendita tomamos,  
con mucha la devoción,  
por los pecados veniales  
que nos les perdone Dios.  
Por las montañas del cielo  
bajaba un pastor divino,  
a dar agua a su ganado  
por las orillas del río.  
Ya preparan las fuentes  
ya se coronan los ríos,  
ya halaban las ovejas  
ya brincan los corderillos.  
El sol con rubias madejas,  
cubrió el campo de oro fino,  
la luna de que lo vio,  
echó perlas al rocío.  
¡Viva el Cordero de Dios!,  
¡viva la gran fe de Cristo!,  
gloria al Todopoderoso,  
gloria al Padre, gloria al Hijo,  
gloria al Espíritu Santo,  
por los siglos de los siglos.  
En el portal de Belén  
ponen lumbre los pastores,  
para calentar al Niño,  
que ha nacido entre las flores.  
En el portal de Belén,  
hay una carpintería,  
que por bajo de los bancos,  
hay más ángeles que astillas.  
En el portal de Belén,  
perlas se están derramando,  
no son perlas de perder,  
el Niño de Dios llorando.  
En el portal de Belén,  
hay una fuente que mana,  
donde se lava la Virgen,  
las manos por la mañana.  
La Virgen lava pañales,  
y los tiende en el romero  
y los ángeles la cantan:  
“GLORIA IN EXCELSIS DEO”.  
La cordera que traemos  
la venimos a ofrecer  
a la Virgen del Remedio  
y al glorioso San José.

Al que nos dio la cordera  
gracias le debemos dar,  
y que el Niño se la premie  
en el reino celestial.  
Adiós, castísimo esposo,  
adiós, padre putativo  
del que nació de una Virgen  
del que vino a redimirnos.  
Y a tu Santísimo Hijo,  
le rogamos y pedimos  
que nos dé su santa gloria,  
por los siglos de los siglos.

ENTRADA EN LA IGLESIA



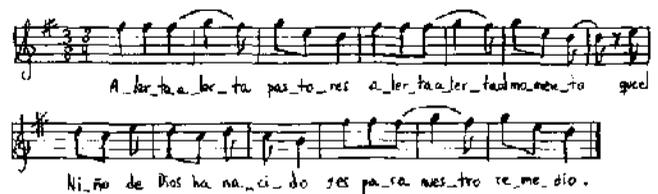
(Luego de haber entrado en la iglesia y concluidos los cánticos anteriores, se dividen y cada uno va a ocupar el puesto de su destino, permaneciendo en silencio hasta que el ángel, terminada la misa, les canta el alerta, anunciándoles el Nacimiento del Niño Dios).

(Empieza a cantar el ángel)

Angel.—

Alerta, alerta, pastores, alerta, alerta al momento que el Niño de Dios ha nacido y es para nuestro remedio. Marchad a Belén, pastores, aprisa, luego y corriendo, que allí hallaréis al Niño, en unas pajas envuelto, que allí hallaréis al Niño, en unas pajas envuelto.

ANUNCIO DEL ANGEL (I)



(Se levanta el Rabadán con aire asombrado al oír las voces del ángel que le despiertan de su sueño y repite estas palabras:)

Rabadán.—

¡Jesús, Jesús!, ¡Señor, qué prodigio!, ¡Jesús, Jesús, Señor qué portento!, ¿qué voces son las que a mí, estando en un profundo sueño, me despiertan y me dicen que a Belén baje corriendo? Parece la voz de un ángel, lo es, no puede menos, más ya desapareció y qué tristeza es la que tengo. ¿Qué haré en este caso?: llamaré a mis compañeros y les contaré el suceso, pero me será

*muy difícil persuadirles a hacerlo, volveré pues a echar, haré que duermo y no duermo y si vuelve a repetir, yo les llamaré con tiempo.*

Angel.—

Repite el *Alerta, alerta, pastores...*

(En esto el Rabadán, mejor orientado que la vez anterior, se levanta deprisa queriendo advertir el suceso a sus compañeros que permanecen dormidos, lo que le impide Juan Lorenzo al oír estas palabras)

Rabadán.—

*Arriba, arriba los mis amigos; arriba, arriba mis compañeros, gozaréis de mis delicias, quiero quitaros el sueño que os priva de gozar de un grandísimo misterio.*

Juan Lorenzo.—

*Déjame dormir, Rabadán, déjame de chichiribecos, que, si dormir no me dejas, armaremos paloteo y veremos quién de los dos es más majo, grandísimo majadero. (Golpean sus cayados).*

Rabadán.—

*Al oír las palabras del airoso Juan Lorenzo ya se volvió a deslumbrar aquel brillante lucero; volvereme, pues, a echar, haré que duermo y no duermo y si vuelve a repetir la dulce voz su soneto usaré de alguna industria para que mis compañeros gocen de estas delicias y admiren estos portentos.*

(Se prepara para volverse a echar y no lo efectúa re-  
pitiendo estas palabras:)

*¿Dije que acostarme? ya digo que no me acuesto, a llamarles voy deprisa despertándoles del sueño, llamándoles por su nombre de esta suerte, diciendo: Tente arriba Chamorro, levántate Juan Lorenzo, ponte en pie Zagalón, abre los ojos Zagaleta, Antón; Pascual, Pastor y Blas iros haciendo lo mismo, y tú también Zagalín deja también de dormir.*

Zagalín.—

(Contesta) *pa lo que he dormido...*

Rabadán.—

*No queréis ver y gozar de lo que yo veo y gozo.*

Todos.—

*Sí.*

Rabadán.—

*Pues saber que en aquellas alturas, en aquel encumbrado cerro un paraninfo celeste que por dos veces su soneto me ha dejado confuso y suspenso, sin duda aquí se encierra un grandísimo misterio.*

Juan Lorenzo.—

*Qué sonada, ni qué soneto ¿faltaré yo a mis cantinas cuando de hambre estoy muerto? Vamos a hacer unas migas para alimentar al contento que la música sí gusta, pero es después del cuerpo bien compuesto. Y tú*

*también Zagalón, que le tienes casi yerto de hambre y necesidad, vente conmigo al momento haremos unas miguillas bien compuestas con sebo.*

Zagalón.—

*Tienes razón, Juan Lorenzo, que como dice el adagio "de la panza sale la danza". Y tú ¿en qué piensas Zagaleta?*

Zagaleta.—

*En almorzar con vosotros las migas que aquesto es bueno.*

Juan Lorenzo.—

*Bato, comer migas a menudo que el viejecillo tiene el diente agudo.*

Chamorro.—

*La longaniza está buena con los demás enredos, tras de las migas se van los dedos.*

Zagalón.—

*Las migas no están blandas, el Niño es tierno y no podrá comerlas.*

Antón.—

*La bota ande, para que el viejecillo no se empalague (pausa). (Se pasan la bota).*

Zagaleta.—

*Compañeros, ¿tienes pan?*

Juan Lorenzo.—

*Quítate de pan ni pana, que estamos ahora en eso, come migas. Rabadán ahora que tienes tiempo y veremos en qué para lo que tú estabas diciendo.*

(En esto todos en derredor de la lumbre preparando sus migas en el caldero, vuelve por tercera vez el ángel a anunciarles el nacimiento con sus cánticos).

Angel.—

*Alerta, alerta, pastores...*

(Oído el cántico quedan todos completamente seguros de lo que el Rabadán les ha dicho).

Chamorro.—

*Ahora sí que yo lo oigo.*

Zagalón.—

*Ahora sí que yo lo veo.*

Juan Lorenzo.—

*Ahora sí que al Rabadán a juntos pies yo le creo (dando un salto).*

Zagaleta.—

*Yo ya no quiero almorzar.*

Pastor.—

*Yo, ni menos pensar en ello (dando una patada al caldero y echándolo a rodar por el suelo).*

Juan Lorenzo.—

*Yo me muero por saber y averiguar el suceso, más para hallar esta dicha ¿qué haremos en esto? ¿Quién quedará en el ganado aunque a suertes lo echemos?*

Chamorro.—

*Ir unos y quedar otros, porque si arrastrados del prodigio y del deseo dejamos al ganado solo, ¿quién detiene al lobo feroz? Ir unos y quedar otros.*

Zagalón.—

*Y ¿quién querrá quedarse aunque a suertes lo echemos? ¿Qué corazón sufriría el no ir y estarnos quedo? y para no errarla, ¿qué haremos, Juan Lorenzo?*

Juan Lorenzo.—

*Ea pues, en reparos no andemos, vamos a Belén y veamos al Verbo; esta palabra hecha carne a quien el Padre y el Espíritu Santo, patente le han hecho.*

*Piérdase el ganado, piérdase la hacienda, con que hallemos a Dios no es menester hacienda, ¡jea!, ¡jea! pastores y zagales a prisa, a prisa, sacudid la pereza y con alas en los pies vamos a ver el verbo.*

(¡Ojo!, el Rabadán cuando termina el ángel de cantar el último "alerta", éste marcha a guardarse detrás del portal de Belén, le sigue en su busca donde está establecido el Portal de Belén y ambos invitan a los pastores con los cánticos siguientes:)

Rabadán.—

(Hablando) *Pastores y zagales de estos montes...*

(Cantando) *Venid, venid, conmigo veréis la maravilla veréis la maravilla, que jamás habréis visto.*

(Los pastores en espera y bien colocados contestan marchando con paso lento y acompañamiento de sus cayadas que con orgullo llevarán bien adornadas, con los siguientes cánticos:)

*Vamos, vamos, allá, alegres y festivos y en tanto que lleguemos refiere lo que has visto.*

Rabadán y pastoras.—

*Venid hacia Belén y en un portal pajizo hallaréis tres personas de rostro peregrino.*

Todos.—

*Vamos, vamos, allá...*

Rabadán y pastoras.—

*Una zagala hermosa más blanca que el armiño en un portal oscuro dio a luz hermoso niño.*

Todos.—

*Vamos, vamos, allá...*

Rabadán y pastoras.—

*En pesebre le tienen prodigio de prodigios cuantos le ven, le adoran aquel divino hechizo.*

Todos.—

*Vamos, vamos, allá...*

Rabadán y pastoras.—

*Compendio de hermosura es el recién nacido las gracias y virtudes en él se han reunido.*

Todos.—

*Vamos, vamos, allá...*

Rabadán y pastoras.—

*Venid, pues, y veréis que amante y compasivo recibe a los que le miran postrados y rendidos.*

Todos.—

*Vamos, vamos, allá...*

Rabadán y pastoras.—

*Un venerable anciano de humildes atavíos parece ser el padre del niño que ha nacido.*

Todos.—

*Vamos, vamos, allá...*

Rabadán y pastores.—

*Absorto de alegría y lleno de cariño mira el tierno infante, amor tan excesivo.*

Todos.—

*Vamos, vamos, allá...*

#### VAMOS ALLÁ

Va-mos va-mos a-llá a-le-gres y fes-ti-vos. Ven-tan-to que lle-gue-mos re-pi-re re-que-ri-do. Ve-nid ha-cia Be-lén...

(Terminados estos cánticos, sale el ángel con la espada y la luz y canta el:)

**"GLORIA A DIOS EN LAS ALTURAS  
Y PAZ EN LAS CRIATURAS  
DE MI BUENA VOLUNTAD"**

Rabadán.—

*Oigan mis compañeros los cánticos sonoros que repite el ángel.*

Ángel.—

**"GLORIA A DIOS EN LAS ALTURAS  
Y PAZ EN LAS CRIATURAS  
DE MI BUENA VOLUNTAD"**

#### GLORIA A DIOS EN LAS ALTURAS (6)

Glo-ri-a Dios en las al-tu-ras y paz en las cri-a-tu-ras de mi be-na-vo-lun-tad.

(6) Es la misma melodía para "¿Quién es ese tierno niño?"

Pastor.—

*¡Qué melodía experimenta el alma mía!*

Rabadán.— (Cantando)

*¿Quién es ese tierno Niño  
que entre tanto desaliño  
descubre su majestad?*

Juan Lorenzo.— (Cantando)

*¿Quién es esa doncella  
tan modesta como bella  
y llena de urbanidad?*

Angel.—

*El Niño es Dios encarnado  
que al mortal esclavizado  
vino a darle libertad.  
No tiene en la tierra padre  
y la doncella es su madre  
sin perder su virginidad.*

Chamorro.—

*Caso pasmoso.*

Juan Lorenzo.—

*Gran maravilla.*

Angel.—

*Conmigo al Niño adorar.*

Rabadán.—

*Mil veces enhorabuena vengáis Divino Niño al  
mundo con vuestra presencia divina a librarnos y res-  
catarnos de nuestras culpas y pecados, y a vos Virgen  
María Santísima os damos la enhorabuena por vuestro  
felicísimo alumbramiento.*

Angel.—

*"ET VERBUN CARO FACTO EST".*

*Hoy pastor de cielo y tierra de las almas dulce imán  
los pastores a tus plantas obsequio os quieren dar.*

*Hoy el cielo os previno  
buen pastor, amante y fino,  
en ti Niño celestial.  
Y su madre, peregrina,  
es la pastora divina  
que a los hombres guardará.*

Rabadán.—

*Hoy pastor del alma mía  
¿dónde haces tu melodía?  
que te quiero ir a buscar.*

Angel.—

*Sal al campo y verás las huellas  
del ganado que por ellas  
a quien buscas, hallarás.*

Rabadán.—

*Ven pastora del condado  
caminemos hacia el prado  
las ovejas a pastar.*

*Y veremos con amores  
si las plantas y las flores  
sus pimpollos brotan ya.*

Todos.—

*Brotan ya.*

Pastora.—

*Vamos, pues, pastor amado,  
que las flores han brotado  
con hermosa amenidad.*

Zagala.—

*De la tórtola amorosa  
ya se oyó su voz preciosa  
y la tierra fruto da.*

Todos.—

*Fruto da.*

Angel.— (Pregunta)

*Pastores y zagales, ¿traéis algo que ofrecer al Niño?*

Todos.— (Contestan): Sí

— Ofrecimiento

Angel.—

*Una manzana bella,  
Niño aquí tienes, Niño aquí tienes,  
que por una manzana bella, sí, sí  
sé yo que vienes, sé yo que vienes.  
Y no lo extrañes, y no lo extrañes,  
que por ella te ves, sí, sí,  
en este lance, en este lance.*

#### UNA MANZANA BELLA

U-na man-zana be-lla. Ni-ño-aquí tie-nes Ni-ño-aquí  
Y no lo ex-tra-ñes y no lo ex-  
tra-ñes que por u-na man-zana sí, sí se yo que  
tra-ñes que por e-lla te ves sí, sí en es-te  
vie-nes se yo que vie-nes.  
lan-ce en es-te lan-ce.

Todos.—

*Hay que eres lindo, hay que eres bello,  
hay que eres bello, tan de mi gusto, sí, sí,  
tan de mi afecto, tan de mi afecto.*

Rabadán.—

*Una rosquilla blanca,  
Niño aquí tienes, Niño aquí tienes  
que por una rosquilla, sí, sí  
sé yo que vienes, sé yo que vienes.*

*Y es cosa clara, y es cosa clara,  
que a los recién nacidos, sí, sí,  
jamás amarga, jamás amarga.*

Todos.—

*Hay que eres lindo, hay que eres bello...*

Juan Lorenzo.—

*Nueces con gran silencio  
Niño aquí tienes, Niño aquí tienes,  
porque no sea el ruido, sí, sí  
más que las nueces, más que las nueces.  
Cascarlas quiero, cascarlas quiero,  
pues si el Niño no puede, sí, sí,  
yo he de hacerlo, yo he de hacerlo.*

Todos.—

*Huy que eres lindo...*

Chamorro.—

*Toma pasas, mi Niño,  
pues que tal me amas, pues que tal me amas  
que aunque yo poco sea, sí, sí,  
por todo pasas, por todo pasas.  
Fuerza te agrade, fuerza te agrade,  
fruto de cuyo fruto, sí, sí,  
será tu padre, será tu padre.*

Todos.—

*Hay que eres lindo...*

Pastor.—

*Miel virgen traigo a mi Niño  
porque pretendo, porque pretendo,  
que a la miel se aficiona, sí, sí,  
mi dulce dueño, mi dulce dueño.  
Y es cosa clara, y es cosa clara,  
que a los recién nacidos, sí, sí  
jamás amarga, jamás amarga.*

Todos.—

*Hay que eres lindo...*

Zagalón.—

*Toma la mi zurróna  
y el mi caldero, y el mi caldero  
para hacer unas migas, sí, sí  
manso cordero, manso cordero.*

Todos.—

*Huy que eres lindo...*

Zagaleto.—

*Toma la mi zamarra,  
Niño precioso, Niño precioso  
para mullir la cama, sí, sí,  
y hacer reposo y hacer reposo.*

Todos.—

*Hay que eres lindo...*

Antón.—

*Del turrón de Alicante  
yo darte quiero, yo darte quiero  
por estar aliñado, sí, sí,  
con gran esmero, con gran esmero.  
Y su dulzura y su dulzura  
espero que me alcance, sí, sí,  
buena ventura, buena ventura.*

Todos.—

*Hay que eres lindo...*

Pascual.—

*Un pero muy hermoso  
yo darte quiero, yo darte quiero  
porque bien sé que el Niño, sí, sí  
no tiene pero, no tiene pero.  
Y por victoria, y por victoria  
espero que me lleves, sí, sí  
a esa tu gloria, a esa tu gloria.*

Todos.—

*Hay que eres lindo...*

Blas.—

*De avellanas un puño  
traigo a tu gracia, traigo a tu gracia,  
por ser hijo de un ave, sí, sí,  
que es cosa llana, que es cosa llana.  
Y en ave llena, y en ave llena,  
nos libres del pecado, sí, sí,  
de Adán y Eva, de Adán y Eva.*

Todos.—

*Hay que eres lindo...*

Pastora.—

*Recibe Niño hermoso,  
de esta pastora, de esta pastora  
un poquito de queso, sí, sí  
que traigo ahora, que traigo ahora.  
Te lo he quedado, te lo he quedado,  
por ser el más querido, sí, sí,  
y el más amado, y el más amado.*

Todos.—

*Hay que eres lindo...*

Zagala.—

*Recibe Niño bello,  
de esta zagala, de esta zagala,  
un poquito de manteca, sí, sí,  
para chuparla, para chuparla.  
Te he de regalar, te he de regalar,  
por ser hijo de Virgen, sí, sí,  
y virginal, y virginal.*

Todos.—

*Hay que eres lindo...*

Zagalín.-

A la Virgen la ofrezco,  
yo esta cordera, yo esta cordera,  
la mejor que ha criado, sí, sí,  
la primavera, la primavera.  
Tuya es la cordera, tuya es la cordera,  
por ella te pedimos, sí, sí,  
la gloria eterna, la gloria eterna.  
Para que no se pierda  
esta cordera, esta cordera,  
venga su mayordomo, sí, sí,  
a recogerla, a recogerla.

Todos.-

La cordera no es muy grande  
ni tampoco muy pequeña  
la lana que tiene es poca  
la poca que tiene es buena,  
que en echándola a la rueca  
se hilará como una seda.  
Levántese el mayordomo  
si está por ahí sentado,  
y recoja a la cordera  
y la lleve a su ganado.  
Se la entregue a buen pastor  
que sepa dar cuenta de ella.  
Por si acaso se le pierde  
que dé otra tal y tan buena.  
Por si acaso se le muere  
que pague con la pelleja.  
Levántese el mayordomo  
no se haga tan perezoso  
y recoja la cordera  
y la lleve a su reposo.

LA CORDERA NO ES MUY GRANDE

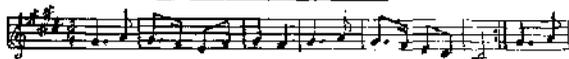


la orde-ra no es muy gran-de ni tam-po-co muy pe-que-ña,  
la la-na que tie-ne poca la po-ca que tie-ne buena.

(Aquí se levanta el mayordomo y recoge a la cordera). Continúan cantando: Rabadán, Pastora y Zagala.-

Esta noche los pastores  
logramos el mayor bien  
de adorar a Jesús Niño  
en el portal de Betén.

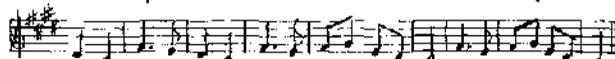
ESTA NOCHE LOS PASTORES



Es-ta no-che los pas-to-res lo-gra-mos el ma-yor bien. Mí-ra-  
do-an-do a Je-sús Ni-ño en el por-tal de Be-tén.



te mí-ra, de pas-tor, sí, to mí-ra, te mí-ra, te mí-ra, te mí-ra, te. Ay qué



lin-do. Ay qué be-lio qué Di-vi-no Ni-ño es; pas-to-r, sí, ay no le ve-

Todos.-

Mírale, mírale, pastorcito,  
mírale, mírale, mírale,  
hay que lindo y que bello  
qué divino Niño es (9).

Rabadán, Pastora y Zagala.-

Fuimos a ver esta noche  
un nacimiento en Belén  
y en él se encontraba un Niño  
junto a la Virgen y San José.

Todos.-

Mírale, mírale,...

Rabadán, Pastora y Zagala.-

Cómo se llama este Niño  
que hoy ha nacido en Belén;  
el ángel fue, él nos dijo  
que se llamaba Emmanuel.

Todos.-

Mírale, mírale,...

Rabadán, Pastora y Zagala.-

Una voz nos llevó a verlo  
que según cantó después  
sin duda alguna lo era  
el Arcángel San Gabriel.

- Despedida

Quédate con Dios María  
Madre del Divino Niño  
échanos tu bendición  
pues somos también tus hijos.

Todos.-

Vaya la Virgen Soberana...  
Quédate con Dios María  
la del rostro cristalino  
échanos tu bendición  
que nos vamos de camino.

Todos.-

Vaya la Virgen Soberana...  
Quédate con Dios María  
con tu dorado clavel  
hasta la misa primera  
que nos volvamos a ver.

Todos.-

Vaya la Virgen Soberana...

A. M. D. G. et B. M. V.

SE FINISSONS

- Despedidas (10)

Vaya, la Virgen Soberana,  
que ya, ya venimos a verla,  
toquen, toquen las castañuelas.

*¿Qué es aquello que reluce  
que está en el altar mayor?,  
es el hijo de la Virgen,  
le ha parido sin dolor.*

¿QUÉ ES AQUELLO QUE RELUCE?

Qué a...pe...lo que re...lu...ce que está en el al...tar ma...yor  
es el hi...jo de la Vir...gen le ha pa...ri...do sin do...lor.

Va ya la Vir...gen so...ber...ra...na que ya ya ve...ní...mos a ver...  
- la Vir...gen to...que las ca...sa...s... fue...ras.

Vaya, la Virgen Soberana...

Vámonos, vámonos, vámonos "diendo"  
vámonos, vámonos, vámonos "diendo"  
que ya es muy tarde y nos rendirá el sueño,  
que ya es muy tarde y nos rendirá el sueño.

Y el perezil que cría mi huerto  
huce buen fabe la carne al puchero.

Vámonos, vámonos, vámonos "diendo"  
vámonos, vámonos, vámonos "diendo"  
que la "cornita" la dejé pariendo,  
que la "cornita" la dejé pariendo.

Darle quisiera zurrón y caldero  
para hacer migas a José del huerto (11).

Vámonos, vámonos, vámonos "diendo"  
vámonos, vámonos, vámonos "diendo"  
que la "cornita" ya ha traído melgos  
que la "cornita" ya ha traído melgos.

VÁMONOS DIENDO

Vá...mo...nos vá...mo...nos vá...mo...nos die...do vá...mo...nos vá...mo...nos

vá...mo...nos die...do que ya es muy tar...de nos ren...dirá sue...ño que ya es muy tar...de nos

ren...dirá sue...ño.

(Este tema se cantaba cuando se salía de la iglesia).

NOTAS

(1) ALONSO PONGA, J. L.: *Religiosidad popular navideña en Castilla y León: manifestaciones de carácter dramático*. Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, pp. 130 y 131; TRAPERO, M.: *La pastorada leonesa. Una pervivencia del teatro medieval*. Soc. Española de Musicología, Madrid, 1982.

(2) DIAZ, J. y ALONSO PONGA, J. L.: *Autos de Navidad*, Santiago García editor, León, 1983, p. 39.

(3) Esta "Licencia de la entrada" la grabamos en diferentes ocasiones entre 1988 y la actualidad a Evarista Pajares que baila ahora los 94 años. Esta misma mujer fue entrevistada ya por Joaquín Díaz en 1978 quien incluyó alguno de los temas de la pastorada en el *Cancionero de Palencia*, Diputación Provincial de Palencia, 1983, p. 137.

(4) Nos referimos a localidades en las que se hizo la obra una o dos veces solamente y por lo general traída por vecinos de otros pueblos en los que sí tenía tradición la obra. El éxito de la representación haría que se representase en el pueblo o con posterioridad o no. Sería el caso de Añzoa, en donde conocemos una única representación de pastorada efectuada en este siglo hacia 1910-15, según los testimonios de algunos vecinos que recordaban haberla visto de pequeños. No sabemos tampoco a ciencia cierta si fue una obra que dejó de hacerse de manera continuada a finales del XIX en el pueblo o fue traída por un vecino o por el propio párroco en ese año de 1915.

(5) Este tipo de indumento se ha conservado perfectamente en la representación de Terradillos, guardando en la vestimenta hasta el mínimo detalle del antiguo traje pastoril.

(6) Pero en Calzadilla no se recordaban algunas partes que sí se hacen en localidades cercanas como la danza de la "chaparriña" o la de las "cañas" de Terradillos en las que los pastores realizan un cuadro de danza entrechocando sus cachavas e intercambiando sus puestos de baile. *Autos de Navidad en Castilla y León...*, op. cit., p. 182.

(7) Emilio Rey. La pastorada de Terradillos de Templarios (Palencia). *Nassarre*. Revista Aragonesa de Musicología, X, 2. Zaragoza, 1994. La casa discográfica Saga de Madrid editó en 1988 la grabación íntegra de la representación de esta localidad tal y como se representa hoy en día. Ref. Vpc. 257. Otro texto de Terradillos aparece en *Autos de Navidad en Castilla y León...*, op. cit., p. 146.

(8) En el canto de las estrofas de este tema se alternan la pastora y la zagala con los demás pastores. En la primera estrofa cantan los dos primeros versos los pastores y los dos últimos la zagala y pastora, y a partir de aquí una estrofa cada grupo.

(9) Para González, de Calzadilla remató la copla añadiendo el verso "Pastorcito y no le ve" que no se conserva en el texto que nosotros manejamos, debido seguramente a un error de transcripción, verso que se canta en Terradillos por ejemplo. Hay que advertir que el texto a veces no coincide al pie de la letra con las informaciones orales, sobre todo a la hora de conservar los vulgarismos que tanto apego tienen en la obra, probablemente pasados por el tamiz del sacerdote que la representó. Se han corregido algunas palabras, sustituyendo "componidas" por compuestas, "parió" por "dio a luz" y algunas otras.

(10) Estos temas no aparecían en el texto mecanografiado que conservábamos, aunque sí formaban parte de la obra y como tal se cantaron.

(11) La misma mujer que cantó el tema, en otras versiones canta "José del Verbo".

Las melodías se registraron en Calzadilla de la Cueva el 8 de enero de 1999 a Pura González de 68 años de edad quien trabajó en el papel de zagala en la representación de 1949 y recordaba perfectamente todas las melodías. Las diferentes partes las fue interpretando siguiendo el libreto que nosotros conservábamos y que nos facilitó el cura párroco de Abastas en 1987. Las melodías se completaron y contrastaron con los datos aportados por Celestino Pérez de 78 años de edad y originario de Villambrán de Cea, quien a pesar de no haber participado en ninguna de las representaciones de Calzadilla conservaba una buena memoria del desarrollo de la misma. Fue entrevistado en su casa de Palencia una semana después de haber estado en Calzadilla, el 15 de enero y cantó y recitó para nosotros además, gran parte de la pastorada de Villambrán de Cea, localidad en la que su

madre representó la obra a principios de siglo y de quien aprendió esta última pastorada.

Los temas de la despedida de la pastorada "Vaya, la Virgen Soberana" y "Vámonos, vámonos yendo" fueron grabados a Carmen Viciosa de 50 años y Dicitinia Pérez de 63 años en Cervatos de la Cueva el 27 de mayo de 1996, quienes recordaban haber visto esta pastorada de pequeñas. Dicitinia Pérez fue expresamente a Calzadilla el año de la representación, en 1949 ya que tenía un hermano que trabajaba en el pueblo por esas épocas.

Agradecer, como siempre, la colaboración de todas estas personas por las que poco a poco hilvanamos el desarrollo de la obra. Agradecer también las consejas y dedicación de Fernando Liébana, encargado de la transcripción y ordenación de las melodías de este artículo.



# Barcas fluviales: Algunos aspectos de la influencia cultural de una actividad en vías de extinción

Lorenzo Martínez Angel

Es de sobra conocido que la escasez de puentes motivaba la existencia en muchos puntos de los cauces de nuestros ríos de barcas para atravesar los cauces fluviales, sin olvidar la función que para la pesca o para otras actividades podían tener las pequeñas embarcaciones que surcaban nuestros ríos.

Esta actividad ha dejado una huella cultural en nuestras tierras de la que ya nos hemos ocupado en otros trabajos (1), pero que, sin duda, es merecedora de mucha más atención.

En esta ocasión haremos referencia a testimonios sobre esta actividad en diversos lugares de la Península Ibérica, tales como la frontera hispano-francesa, las provincias de Valladolid y Zamora y el norte de Portugal, prestando especial atención a los casos que ejemplifican su influencia cultural.

El primer ejemplo no es precisamente muestra de una actividad de barcaje normal, aunque destaca por una cuestión artística. Se trata de un cuadro, conservado en el Convento de la Encarnación de Madrid, que representa la "Entrega de las Princesas en el Bidasoa. Prólogo de los enlaces regio: Ana de Austria-Luis XIII de Francia e Isabel de Borbón-Felipe IV de España" (2). Probablemente muestra algunos de los embarcaderos y las barcas fluviales más decorados, propios de la escenografía barroca. Este ejemplo, por extraordinario, poco aporta a la etnografía, pero sí dejó su huella en la historia del arte.

Por lo que se refiere a Valladolid, escribe Anastasio Rojo Vega sobre barcas, basándose en las informaciones de los protocolos notariales del siglo XVI conservados en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid:

*"...existían barcas de recreo, de pesca y de paso entre ríos; en las cercanías de Valladolid había barcos de paso en Aniago, Castronuño, Herrera de Duero y San Miguel del Pino; la que funcionaba en Herrera en 1565 medía en torno a nueve metros de largo por tres de ancho, su valor era estimado en 22.006 maravedís y rentaba a su dueño 36.000 anuales..."* (3).

Con respecto a las barcas de pesca escribe: "a 3.000 cada una en 1570; de pino a 3.000 en 1576; a 3.750 en 1592..." (4).

Centrándonos en la provincia de Zamora podemos citar varios casos. José Muñoz Miñambres, en su *Nueva historia de Benavente*, escribe:

*"Ya desde tiempos del rey Enrique III, Benavente gozaba el derecho de pesca y de barcaje [...] en el río Esla. Y así entre Bretó (que ocasionó pleitos con el Monasterio de Moreruela), y Villaveza, que hizo desaparecer el barco al hacer los frailes del priorato de Arcos el puente. [...] También existía barca entre Benavente y Castropepe. [...] Igualmente tenía este ayuntamiento otras dos barcas, una en Belvís y otra en término de Villafer" (5).*

Sin salir de la provincia de Zamora, pero desplazándonos hacia el Sur, nos fijaremos en las barcas que había en la antigua ubicación de la iglesia de San Pedro de la Nave, antes del traslado a su ubicación actual. En un libro sobre el citado templo se recoge una anécdota, datada en 1930, escrita por José Fernández Domínguez:

*"Con un amigo y siguiendo el camino de la Pubblica nos dirigimos hacia San Pedro. Es la hora del mediodía de uno del mes de julio. El calor asfixiante. Atravesamos el Río Aliste y al llegar a la orilla derecha del Esla, como el barquero no contestaba a nuestras voces [...] decidimos atravesar un vado que existe por cima de la barca, vado que no conocíamos y que tomamos mal por lo que cuando nos hallamos a la mitad del río los caballos en que íbamos perdiendo pié estuvimos expuestos a ser arrastrados por la corriente" (6).*

Pero la importancia de la barca en aquellos parajes ribereños del río Esla era fundamental. Así, en "El Correo de Zamora" de 28 de agosto de 1930 se escribió lo siguiente:

*"El señor Cura párroco de San Pedro de la Nave, don José Fernández Gómez, lleva al frente de su iglesia más de 28 años, hallándose encariñado con su templo que por su aislamiento es lugar de meditación y estudio.*

*Pertenece a este Ayuntamiento los pueblos de Villafior, Villanueva, Pubblica, Campillo, Valdeperdices y Almendra.*

*Para venir a la iglesia los tres primeros tienen que realizar el viaje en barca, por el Este, distante de San Pedro no mucho" (7).*

Pero no terminan aquí las referencias a la barca de San Pedro de la Nave, pues en el Archivo de la Mitra de la Diócesis de Zamora se conserva un manuscrito de comienzos del siglo XVIII, escrito por un monje de San Benito de Valladolid, donde se recoge la vida de los Santos Julián y Basiliisa, pero no los martirizados en Antioquía, como deja claro el monje autor, sino otros que vivieron en el territorio de San Pedro de la Nave. Pues bien, una de las actividades de San Julián era la siguiente:

*"...tenía una barca, en que hacía paso franco y seguro a todos los caminantes de noche y de día..."*.

Pues bien, debido a su vida de penitencia y servicio sucedió algo extraordinario:

*"...sucedió vna vez que en el rigor del invierno, como a media noche, a tiempo que él se sintió fatigado de el trabajo corporal, haciendo la noche muy fría y tenebrosa oyó decir: Julián, Julián, pásame de essa otra parte, que perezco de frío; como oyó las voces, al punto se levantó, y hechó la Barca, que él propio remó, y llegando a la orilla [...] halló en ella vn Pobre [...] llagado y leproso, que parecía tener la vida en vn hilo; cogióle en sus brazos, púsole en la barca, y, llevándolo a su casa, lo puso a la lumbre y diole de cenar [...] quando a deshora el Leproso se bolvió Angel de Dios resplandeciente..."* (8).



Por lo que se refiere al norte de Portugal, el testimonio que ahora aduciremos proviene de un texto medieval, la "Vida de San Rosendo", y más concretamente de uno de los milagros que se le atribuyen. Dice así el texto, en la traducción castellana del Prof. Díaz y Díaz:

*"Sucedió en una ocasión [...] que dos hombres iban de camino. Cuando después de puesto el sol, al entrar ya la noche, llegaron a la orilla del Cávado, divisaron la barca al otro lado del río y [...] gritaron a una: «San Rosen-*

*do, si es verdad cuanto solemos oír de ti, socórrenos, y cuídate de que atravesemos el río sanos y salvos». Luego que hicieron esta súplica, vieron que venía la barca, lo que maravilla decir, y cuando llegó al embarcadero conducida por Dios, ellos entraron rápidamente en ella y así, siendo el propio San Rosendo su barquero, sanos e incólumes pasaron al otro lado" (9).*

Nos parece particularmente interesante la presencia en relatos hagiográficos de la actividad de los barqueros, aunque su huella histórica, artística y toponímica en modo alguno merece menor atención (10). Queden aquí, pues, estas líneas sobre la navegación fluvial, una actividad que en tiempos fue de gran importancia socioeconómica, y que hoy casi ha desaparecido en su vertiente tradicional pero que resurge en nuestros ríos como atractivo turístico (11).

#### NOTAS

(1) MARTINEZ ANGEL, Lorenzo: "Naves". *Archivos Leoneses*, 97-98 (1995), pp. 293-320.

ID.: "Sobre la navegación fluvial en León, *Tierras de León*, 101, (1997), pp. 191-199.

(2) BONET CORREA, Antonio: *Monasterios reales del Patrimonio Nacional*, Barcelona, 1988, p. 117; reproducción n.º 61.

(3) ROJO VEGA, Anastasio: *El Siglo de Oro. Inventario de una época*, Salamanca, 1996, p. 69.

(4) *Ibidem*, L.C.

(5) MUÑOZ MIÑAMBRES, José: *Nueva historia de Benavente*, Zamora, 1982, p. 213. Proporciona más datos sobre barcas en las pp. 214, 219 y 226. En ésta, cita documentación del siglo XIX donde todavía se denominan a los embarcaderos "puertos de barca"; decimos "todavía" porque posteriormente veremos que esta denominación de "puerto" para las barcas fluviales es la misma que se daba en la Edad Media.

(6) Texto recogido en MATOS RODRIGUEZ, Miguel Angel: *San Pedro de la Nave*, Zamora, 1980, p. 23. Prosigue la anécdota de la siguiente manera: "En aquellos instantes de verdadera preocupación para nosotros apareció una pastorcilla que a gritos nos indicó la dirección del vado y siguiendo las indicaciones que nos daba pudimos salvarnos, ya en tierra firme, el ama del señor cura [...] atribuyó nuestra salvación a San Julián y Santa Basiliisa, pero nosotros de todas suertes dimos las gracias a la pastorcilla". Más abajo haremos mención a los santos aquí citados.

(7) *Ibidem*, p. 35.

(8) Transcripción propia sobre la reproducción del manuscrito contenida en la obra, anteriormente citada, *San Pedro de la Nave*, donde aparece como apéndice n.º XII; aquí se proporcionan más detalles sobre este escrito. Respetamos las grafías originales, aunque acentuamos y puntuamos al modo actual. Evidentemente, sólo citamos algunas pequeñas partes.

(9) VV. AA.: *Ordoño de Celanova. Vida y milagros de San Rosendo*, La Coruña, 1990, pp. 169-171. La ubicación del río donde ocurren los acontecimientos en el Norte de Portugal la tomamos también de aquí. Los términos latinos utilizados para "harca" y "embarcadero" que aparecen en la obra mencionada son "nauem" y "portum". Ya en nuestro trabajo titulado "Naves", citado en la nota n.º 1, hablábamos de la posibilidad de poder interpretar algunas de las ocasiones en que aparecían estas palabras latinas como harca y embarcadero, pero no conocíamos esta referencia, que prueba efectivamente la hipótesis citada.

(10) Aunque no proseguimos, no significa esto que las informaciones sobre la navegación fluvial en la Península Ibérica terminen aquí. A modo de ejemplo, proporcionamos algunas referencias bibliográficas sobre el tema:

GUAL CAMARENA, Miguel: "Peaje fluvial del Ebro (siglo XII)", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, Vol. VIII, Zaragoza, 1967, pp. 155-188. Es un trabajo, en nuestra opinión, de gran importancia, para conocer la actividad de navegación fluvial en un río tan destacado en el marco peninsular como es el Ebro.

HELGUERA QUIJADA, Juan: "Un proyecto de canales de navegación y riego en Castilla la Vieja a mediados del siglo XVI", *Investigaciones Históricas*, 4 (1983), pp. 5-39.

IGLESIAS ALMEIDA, Ernesto: *Noticias históricas del bajo Miño. Puertos, barcas, pesquerías*, Tui, 1988.

GALLEGO, Olga: "Barcas y barcajes de los monasterios cistercienses en la provincia de Orense", *Actas. Congreso Interna-*

*cional sobre San Bernardo e o Cister en Galicia e Portugal*, 1, Ourense, 1992, pp. 337-367. En este trabajo se mencionan otros trabajos sobre el tema en la provincia de Orense, incluyendo uno de la misma autora, que cita como inédito, titulado *Barcas y barcajes de la provincia de Orense*.

CHIC GARCIA, Genaro: "La navegación fluvial en época romana", *Revista de Arqueología*, 142 (1993), pp. 28-39. Tras estudiar el tema en el ámbito romano, como el título del trabajo indica, hace alguna referencia a época medieval para la zona del Guadalquivir (p. 39): "G. E. Honsor recoge noticias de navegación en épocas de dominio visigodo y árabe, así como de que en 1253 un barco hacía el tráfico regular entre Córdoba y Sevilla y que en 1402 Enrique III hizo el viaje de la primera a la segunda de las ciudades por el río". Además, hace interesantes análisis sobre la relación entre los puertos para presas y pesquerías fluviales y la navegación fluvial (p. 35).

MORAIS BARROS, Amandio Jorge: "Cister e a navegação do Douro", *II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal* (en prensa).

Aunque preferimos no alargar más esta lista bibliográfica, no conviene olvidar que podría extenderse con referencias a ríos tan importantes como el Tago (todavía se conservan algunas fábricas que surcaban sus aguas, como la de Carlos IV custodiada en el Museo de Aranjuez), etc.

(11) Así, en Miranda do Douro hay una embarcación turística que navega por el Duero, en la frontera con España. También hay otras rutas por el mismo río, uniendo España y Portugal, y otros ejemplos podríamos citar en Galicia, etc.



# JUEGOS Y CANCIONES DE VALVERDE

Manuel Fernando Gómez Cera

Valverde del Camino es una localidad de la provincia de Huelva, situada al S.E. de la comarca del Andévalo, de la que es capital. Con una posición céntrica en la provincia y algo más de 12.000 habitantes, se encuentra enmarcada entre los ríos Tinto y Odiel.

Eminentemente industrial hoy, tuvo un importante pasado artesanal que empezó a tomar auge en el s. XVIII, ligado a las principales fuentes de riqueza del lugar: arriería, tráfico, agricultura y ganadería (1).

Con la entrada del s. XX, la industria desplazó poco a poco las actividades artesanales de los siglos anteriores.

Se presentan varios juegos, de los cuales en la actualidad sólo se juega al "torito esconder" (el escondite). Los demás que se presentan han ido desapareciendo paulatinamente y no se juegan desde hace 15 ó 20 años. Para su inclusión en este artículo he aprovechado mi participación en ellos, así como una serie de artículos aparecidos en la revista local *Facanías* (2).

Se presentan también algunas canciones infantiles (de corro, romancillos, etc.) que escuché de niño a mi propia familia.

## JUEGOS (3)

### *Torito salvar*

Se nombra en Valverde a algunos juegos comenzando por la palabra "torito", sin ningún significado concreto. Así, "torito salvar", "torito esconder", "torito colorao", etc.

Se comenzaba el juego con dos "capataces" echando pies al "monta-cabe" (4) para formar dos equipos. Se señalaba con tiza o de cualquier otra manera un lugar que servía de cárcel para meter a los del equipo que tenían que ser apresados por los miembros del equipo cazador.

El juego consistía en que el equipo cazador tenía que apresarse al otro equipo completo y encerrarlos en la cárcel. Una vez conseguido, se cambiaban las tornas. Los cogidos eran ahora los cazadores. Si alguno del equipo no cazador era capaz de entrar corriendo en la cárcel (que tenía su carcelero) y sin que lo apresasen tocaba a los encerrados, o a algunos, éstos quedaban "salvados", con lo que se volvía a una situación parecida a la del principio. En este juego se ponía de manifiesto la agilidad y rapidez de los jugadores, que daban "rabeaos" y "chupones" a los contrarios, es decir, los esquivaban.

A medida que avanzaba el juego, cada vez había más cazadores, ya que el equipo contrario iba engrosando la cárcel.



### *Torito esconder (El escondite)*

Este juego lo comenzaba aquél que tenía la idea de jugarlo, echando los chinos y diciendo: "arrecoto la china pa no echarme".

Había dos fórmulas para "arrecotar" (echar los chinos).

Una de ellas consistía en poner un chino en una de las manos, en la espalda, y al sacar las manos delante se daba una palmada en una de ellas. Si salía "vana" (vacía), no se quedaba, mientras que si salía "cuesco" (con el chino), se quedaba el que había perdido.

La otra fórmula consistía en coger un chino algo más pequeño, se ponía en la mano, y una vez cerrada se giraba el brazo fuertemente. Se requería habilidad del que "arrecotaba", ya que tenía que expulsar el chino sin que el que debía acertar, supiera si había salido despedido o no. Al tiempo de girar el brazo se decía: "horro, horro, capichorro, ¿dónde está, dentro o fuera?" (5).

Una vez se quedaba un niño, se ponía en la columna, o en una pared, con las manos en los ojos, pero sin "guipar" (mirar), y se contaba hasta lo establecido, 20, 50, 100, etc. Después de contar hacía un aviso: "ronda, ronda, quien no se haya «escondío» que se esconda", y salía a buscar los niños.

El que era capaz de llegar a la columna o pared y tocarla antes que el que se había quedado, decía: "una, dos y tres, por mí" y estaba salvado. El que era visto y no llegaba antes que el que había quedado, pasaba a quedarse a la vez siguiente.

### *Calderera vieja*

En este juego, uno de los niños no participaba activamente en él. Cumplía la función de Jefe o Amo y estaba todo el juego sentado en el suelo o en un umbral. Apoyado en él, semitendido, el niño que se había quedado.

Consistía el juego en que este niño que se había quedado, tenía que atrapar a los demás, uno a uno y traérselos a su amo.

Primero se iniciaba un diálogo entre el amo y el niño que se había quedado:

Amo: "cardereta" vieja.

Niño: "chuchurumbé".

Amo: Un tortazo en "er" culo y a "escondé".

Y así lo hacía el amo, dando un pequeño tortazo al niño.

Después seguía un diálogo a voces entre el amo y los demás niños:

Amo: ¿Hay pájaros en el monte? (se refiere a los niños).

Los niños: ¡Muchos que hay!

Amo: ¿Suelto la red? (la red es el niño que se quedaba).

Los niños: "Suértela usted".

Amo: ¿Y si los coge?

Los niños: Déjelo "usted".

Amo: ¡Allá va mi gavián (al mismo tiempo tiraba de la oreja al niño que se quedaba, a modo de reprimenda anticipada), con cinco uñas de gato! ¡Cómo no me traigas carne, te mato! (también, las orejas te las arranco) (6).

Y soltaba al niño.

## CANCIONES

"Al corro de las bellotas"

*Al corro de las encinas,  
cargado de bellotas,  
vinieron los mozueros,  
cogieron las más gordas.*

*Arroz con leche,  
leche "mígá"  
me quiero casar  
con una viudita  
de Puerto Real.  
Que sepa coser,  
que sepa bordar,  
que sepa hacer la cama  
para un capitán.  
Uí, uá  
chacarrá, chacarrá.*

Canción del corro, recogida a Concha Cera en el mes de Junio de 1986.

"Ay que calle tan oscura"

*¡Ay que calle tan oscura!  
¡Ay que oscuridad de calle!*

*¡Ay que niña tan bonita,  
si me la diera su madre!*

*Al tintirintín ventana,  
al tintirintín balcón.  
Si esta niña no se casa  
será por falta de amor.*

*Este pañuelo que tiro  
al suelo, tan desgraciado,  
lo recogen los venenos  
por falta de bien amado.*

*Así se lo pone el bando,  
y así el bandolero.  
Así las niñas guapas  
y así se lo echa al cuello.*

Canción juego. Hay un jugador o jugadora en el centro del corro. Cuando comienza la 2.ª estrofa, deja caer el pañuelo al suelo. Lo vuelve a recoger cuando en esta estrofa se canta. En el estribillo, el jugador o jugadora se pone el pañuelo de arriba a abajo y de derecha a izquierda, sobre el pecho, al cantarse el primer verso. En el 2.º verso se cambia la posición del pañuelo. En el 3.º, el pañuelo se coloca ahora de cadera a cadera, y en el 4.º, el pañuelo es recibido por otro de los participantes, que toma el relevo en el centro del corro.

Recogida a Concha Cera en el mes de Abril de 1981.

"Vamos a contar mentiras"

*Ahora que tenemos tiempo,  
ahora que tenemos tiempo,  
vamos a contar mentiras, tralará,  
vamos a contar mentiras, tralará,  
vamos a contar mentiras.*

*Por la mar corren las liebres,  
por el monte las sardinas.  
Por los rastros los peces  
los pescan con ulmireces.*

*Yo ví un río que no corre  
por causa de mi zapato,  
yo he visto una porción de gato  
pelearse con un surco.*

*Yo he visto salir de un surco  
trigo para media España,  
yo he visto "tejí" una araña  
ropa para cien soldados.*

*Yo he visto una casa rota,  
de ella tiran tres lagartos.  
Yo he visto una casa arder  
de madera y no quemarse.*

*Yo he visto moler un molino  
con el viento de una hota,  
yo he visto una rana en cueros  
y un elefante en camisa.*

*un perro bailando el tango  
y un gato muerto de risa.*

*Una vieja pegar gritos  
que se le ha muerto su abuela.  
Yo he visto un burro afeitarse  
y una gallina trillar,  
como pueden ser mentira,  
también puede ser verdad.*

Conocidísima canción infantil, de la que existen gran variedad de letras. La música también es muy conocida.

Omito las repeticiones de la letra, cuyo esquema es el mismo de la 1.ª estrofa.

Aprendida por tradición familiar de Josefa Pérez, nacida en 1902.

#### "La historia de Teresa"

*La historia de Teresa,  
corazón, corazón, Teresita,  
la historia de Teresa,  
la vamos a contar (3 veces).*

*A la edad de siete años  
su vida quiso dar.*

*Al pasar por la puerta  
un suspiro dá.*

*Su tío que la oye,  
¡Teresa!, dónde vas.*

*Me voy con los moros  
que quiero pelear.*

*No vayas, no, Teresa  
que te van a matar.*

*Eso es lo que yo quiero,  
mi sangre derramar.*

*Ya se acabó la historia  
ya no se canta más.*

Romancillo infantil, heptasílabo, sobre la vida de Santa Teresa de Jesús, que narra el momento en que quiere irse a tierra de moros (7).

Bonifacio Gil lo recoge también (8), con el título "Las glorias de Teresa".

Cada dos versos se repite el esquema de la primera estrofa. Después del primero, se dice como estribillo "corazón, corazón, Teresita", vuelve a repetirse el primer verso, y seguido se repite tres veces el segundo.

Aprendido por tradición familiar de Concha Cera.

#### NOTAS

(1) ROMERO MANTERO, Andrés B.: "Los oficios Valverdeños en el siglo XIX", *Extra de Feria/94 de la Revista Facanías*, n.º 241, editada por el Centro Cultural Católico, de Valverde.

(2) Facanías es una publicación mensual, de carácter local, fundada en 1973, donde, mezclados con la información local, han aparecido artículos de tipo tradicional (juegos, fiestas, canciones, vocabulario, etc.).

(3) Los juegos han sido recogidos de los artículos: "Torito Salvar", Francisco de Asís Cejudo "Molinero", "Juegos de aquel Valverde", *Revista Facanías*, n.º 128, Febrero/84, p. 7; "Torito esconder", Francisco de Asís Cejudo "Molinero", "Juegos de aquel Valverde", *Revista Facanías*, n.º 128, Febrero/84, p. 7; "Caldereta Vieja", José Sánchez Borrero, "En la callarriba un pozo...", *Revista Facanías*, n.º 213, Abril/91, p. 13.

(4) Véase esta regla en CONTRERAS SANZ, Félix: "Juegos infantiles", *Revista de Folklore*, 3-1, pp. 184-185.

(5) Otras fórmulas de sortear pueden verse en CAMPOS, María y PUERTO, José Luis: "Ramillete de fórmulas rimadas infantiles", *Revista de Folklore*, 11-2, pp. 204-205; Para dar la china, CONTRERAS SANZ, Félix: "Juegos infantiles", *Revista de Folklore*, 3-1, p. 183; CONTRERAS SANZ, Félix: "Juegos infantiles", *Revista de Folklore*, 6 1, p. 97; Pueden verse retahilas en DE SANTOS, Claudio y SANZ, Ignacio: "Retahilas de echar a suerte", *Revista de Folklore*, 5-2, p. 87.

(6) En Calañas, localidad a 18 kms. de Valverde del Camino, se recitaba también este último párrafo, pero aplicado al escondite, que se jugaba de manera muy similar al de "Caldereta vieja". El año decía:

*San Juan y Matute,  
me cago en tu buche y en tu corral (o tu buchal).  
Amagar y no dar,  
dar sin reír,  
dar sin llorar (o sin hablar)  
un pellizquito en el culo  
y a volar.*

Después seguía el juego del escondite con: "Allá va mi gavilán...". Informaron de la variante de Calañas, Ana Sánchez de 34 años, Modesta Robles de 35 años y José Harriero de 52 años, el 4 de Mayo de 1999.

(7) ALBORG, Juan Luis: *Historia de la literatura Española*, Tomo I, 2.ª edición ampliada, 5.ª reimpresión, p. 897, Editorial Gredos, S. A., M-1981.

(8) GIL, Bonifacio: *Cancionero infantil*, 2.ª edición, Colección "Temas de España", n.º 25, p. 106, Taurus Ediciones, S. A., M-1974.



# RELIGIOSIDAD POPULAR DE AGUILAR DE CAMPOS (VALLADOLID)

Juliana Panizo Rodríguez

Según Jesús Urrea y Brasas Egido, se identifica la villa de Aguilar de Campos con la población de Intercatia, atacada en el año 151 antes de Cristo por Lúculo, posteriormente se denominó Castro Mayor. Fue propiedad de los monjes benedictinos de Carrión quienes a su vez la donaron al rey Alfonso IX de León en 1180. El rey, para proteger la frontera castellano-leonesa, desmanteló el Castillo. Durante el reinado de Pedro I perteneció a la Merindad del Infantazgo de Valladolid, posteriormente pasó a ser propiedad de los Almirantes de Castilla.

Conserva uno de los rollos más interesantes de la provincia, gótico, de fines del siglo XV, con decoración de bolas.

La producción más abundante es la de trigo, también se coge cebada, avena, patatas, legumbres, hortalizas y vino; cría ganado lanar y vacuno, preferentemente.

Dispone de dos iglesias: La de San Andrés, la iglesia parroquial de Santa María y la ermita de Nuestra Señora de las Fuentes.

Hasta la Desamortización sirvió, la citada ermita, de iglesia al convento de Padres Franciscanos. Madoz cita un patio bajo, con veinte arcos, tres claustros, diecisiete celdas y otras dependencias. Su edificio, construido en ladrillo y tapial, fue realizado durante el siglo XVII, tiene una sola nave con bóveda de cañón. La puerta de piedra y adintelada, se abre a los pies del templo.

El retablo mayor es rococó, sin dorar, del estilo del palentino Manuel Becerril, con esculturas del siglo XVIII que representan a San Francisco de Regis, a San José con el Niño, a San Miguel y a San Jerónimo y en el ático el abrazo de San Francisco y Santo Domingo, dos relieves de San Francisco, los escudos de la Orden y del patrono y dos ángeles. Su tabernáculo, salomónico, es obra de comienzos del siglo XVIII y en el banco del retablo dos relieves con los temas de la Presentación y la Anunciación de la Virgen.

La hermosa Virgen de las Fuentes tiene una curiosa historia como veremos seguidamente. Se apareció tres veces la Virgen a una pastorecita, mandándola dijera cómo en aquel lugar se le había aparecido y juntamente era su voluntad le

edificasen una iglesia en el mismo terreno en que cavando hallarían su imagen. Cumplió la pastora con el precepto comunicándoselo a sus padres por dos veces, y a la tercera viéndola tan firme en su propósito de la visión la dieron más crédito.

Consultaron este caso con otros vecinos y determinaron llevar a la niña en su compañía, para que les indicase el sitio. Apenas pusieron manos a la obra, después de señalado el lugar, cuando a pocas azadas descubrieron una bóveda de casi dos estados de agua y en uno, como altar, una bella imagen de Nuestra Señora con su Hijo sobre el brazo izquierdo sentada sobre una silla de madera. Probablemente allí la dejaron los cristianos en la devastación de España, ni el agua ni el tiempo consumieron la materia ni deslustró la pintura. No se sabe el año exacto de su hallazgo, se apunta como posible que el año 1405 al 1424 tuvo lugar este acontecimiento.

## ACONTECIMIENTO

Por ser Aguilar un pueblo agrícola y ganadero entonan las siguientes canciones a la Virgen de las Fuentes y a San Isidro para obtener buenas cosechas.

### A la Virgen de las Fuentes

*Virgen de las Fuentes,  
Madre cariñosa  
riega nuestros campos  
eres bondadosa.*

*Siendo Virgen de las Fuentes  
todo lo podéis hacer  
estará el cielo estrellado  
y empezará a llover.*

.....

*¡Oh, Virgen de las Fuentes!  
Reina y Madre,  
del pueblo noble y fiel  
muéstranos a Jesús vivo y glorioso,  
que herencia nuestra es.  
Hoy Aguilar aclama a su Reina  
y las dulzuras de tu amor implora,  
tu vida cuando dicen que te quieren  
y tu esperanza cuando gime y llora.*

En 1912, a causa de la sequía, compusieron la siguiente plegaria:

### A la Virgen de las Fuentes

#### I

*Vé Virgen de las Fuentes bendita  
los ayes del pueblo de Aguilar  
que á tus pies hoy te dice lloroso  
que sus campos se van á secar.*

*Tú si quieres volvernos tus ojos  
de clemencia y de santo candor  
de Jesús calmarás los enajos  
nos darás los favores de Dios.*

*Eres madre la más cariñosa,  
si no quieres vernos perecer  
danos lluvia abundante y copiosa  
que á estos campos los haga crecer.*

*A la Virgen de Fuentes pedimos  
no permita dejarnos morir  
que por Ella tan sólo vivimos  
y á Ella sólo queremos servir.*

#### II

*No desoigas los ruegos fervientes  
que nos han enseñado á rezar;  
escúchanos ¡Madre! á los niños  
que á tus pies hoy vienen a llorar.*

*Ya se secan los campos sembrados  
y los padres no nos darán pan;  
si la causa fueran sus pecados  
hoy juramos que no pecarán.*

*De los niños la súplica atiende  
no nos dejes de hambre perecer  
pues este clamor á Ti asciende  
y esperamos que lo has de acoger.*

*Llueva, llueva á ti Virgen pedimos  
y las aguas desciendan por Ti  
que en ti siempre esperanza tuvimos  
y estos ayes benigna has de oír.*

J. M. A. P.

### HIMNO A SAN ISIDRO LABRADOR

*Al insigne Patrono del agro  
cantemos y honremos con todo fervor,  
conduciendo paciente el arado  
trazó surcos eternos  
que llevan a Dios.*

*Con humilde tesón y alma grande  
unió de por vida  
trabajo y virtud,*

*y en los surcos de tierra movida,  
con granos de trigo,  
también sembró luz.*

*De las gentes sufridas del campo,  
sé, Isidro, glorioso caudillo y patrón,  
que las tierras benditas de España  
fructifiquen siempre con tu protección.  
Y que el campo que a ti te hizo santo  
también a nosotros nos conduzca a Dios,  
para entrar después tras la vida dura,  
en su Reino eterno de dicha y amor.*

### HIMNO A SAN ISIDRO LABRADOR

*San Isidro Labrador  
por nuestros sembrados mira,  
que por sus frutos suspiran  
tus hijos llenos de amor.*

*San Isidro Labrador,  
por nuestros sembrados mira,  
que por sus frutos suspiran  
tus hijos llenos de amor.*

*Te pedimos con amor  
la paciencia resignada  
con que tu alma fue agraciada  
a los ojos del señor.*

Las poesías anteriores destacan por su sencillez y expresividad y deseo de obtener la lluvia para nuestros campos.

San Isidro es venerado en los pueblos de Valladolid, celebrando grandes fiestas en su honor y rogativas.

#### NOTA

Informante M.<sup>a</sup> Fuentes González Alfonso

#### BIBLIOGRAFÍA

- MADOZ, P.: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*, edición facsímil 1884-1850, Valladolid, ediciones Ambito, 1984.
- MALDONADO, L.: *Introducción a la religiosidad popular*, Santander, Sal Terae, 1985.
- Novena a la Virgen Santísima de las Fuentes excelsa patrona de la villa de Aguilar de Campos*, Valladolid, Casa Santarén, 1949.
- DIRREA, J. y BRASAS, J. C.: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo partido judicial de Villalón de Campos*, Edit. Diputación Provincial de Valladolid, 1981



"PARODIA CASI DRAMÁTICA, CASI FANTAS-  
TICA" EN DOS PARTES Y EN VERSO. Así subtitu-  
la la autora, Adelaida Muñiz y Mas, esta obra paró-  
dica de *Don Juan Tenorio*. Y se añade, "Estrenada  
con extraordinario éxito en el Teatro del Príncipe  
Alfonso en la noche del 12 de Noviembre de 1892".  
Este libreto de 32 páginas lo podemos consultar en  
la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de  
la Fundación Juan March y en la de la Sociedad  
General de Autores y Editores.

AUTORA: Adelaida Muñiz y Mas, "Autora dra-  
mática y pianista. Colaboró en la *Revista Teatral de  
Cádiz* (1898). Casó con el periodista mallorquín  
don Jaime Tur y Mary, residente en Melilla. Falleció  
en octubre de 1906" (1). "A los 15 años se dio a co-  
nocer en los ambientes teatrales madrileños con el  
estreno de una obrita titulada: *Cambio de cartas*"  
(2), a las que siguieron otras muchas (3). Gies, en  
el capítulo: «Women and the theatre» de su libro  
sobre el teatro español decimonónico, destaca su  
figura diciendo que "More prolific than Rosario de  
Acuña was Adelaida Muñiz y Mas (d. 1906), author  
of at least fourteen one- to four-act plays" (4).

PERSONAJES: Los personajes de esta obra se  
reducen a nueve en lugar de los veinte principales  
de la obra original. Doña Inés de Ulloa ya no es  
más que una simple Inés. Sabemos que don Juan  
se apellida Tenorio porque aparece en el título de  
la parodia. Posiblemente la autora lo conserva por  
la resonancia e importancia que tiene para su obra.

La parodista deforma cómicamente los apellidos  
de dos de ellos, basándose en la semejanza fónica:  
Mejía a Lejía, Avellaneda a Avellanas y degrada  
al capitán Centellas a sargento.

ESTRUCTURA ARGUMENTAL: Los siete actos  
del drama original, se reducen a un único acto, divi-  
dido en dos partes que equivalen a las dos de la  
obra original. El profesor Gies nos resume el argu-  
mento: "don Juan's aunt has threatened to disinhe-  
rit him if he does not marry Inés, but Juan would  
rather lose his inheritance than his freedom" (5).

## ANÁLISIS COMPARATIVO

### PRIMERA PARTE ESCENA PRIMERA

*La herencia de Tenorio* comienza con la visita  
de la anciana Brígida a Inés. Inés pregunta por don  
Juan y Brígida le entrega un *lío* (6) que le dio su

criado. Muñiz resalta la palabra "*lío*", para que no  
pasemos por alto la anfibología. El "*librito*" resulta  
ser un gran paquete. En palabras de Salvador  
Crespo, "Para llamar la atención del espectador el  
elemento escénico tiene que construir algo anóma-  
lo e inesperado" (7). Ambas Ineses coinciden en  
reparar en el aspecto físico de los libros.

Brígida sugiere la muy probable existencia de  
una carta junto al libro:

BRIG.	algo falta al rega- lito.		ofreciendo el re- galito (1591)
INES.	Aquí tiene un pa- pелito.	BRIG.	Un papелito (1588)
	(Cae una enorme carta que va dentro del libro).		(Le abre, y cae una carta de entre sus hojas).

Gies comparte la opinión de Crespo Matellán al  
describir así esta escena: «"un libro enorme, en-  
vuelto en un periódico"... (l, 1) from which falls "una  
enorme carta"... The comic dimension of the two  
props signals to the audience that an inflation of the  
paradigm is at hand (and naturally, a deflation of it  
will be forthcoming), underscored by Inés's ques-  
tion-and-answer, "Pero, es que sabe escribir? / ¡Je-  
sús, qué ilustrado está!"... (l, 1)» (8).

INES	que se me troncha la mano	D.ª INES	¡Ay! Se me abrasa la mano (1602)
	con que el tal li- bro he cogido.		con que el papel he cogido. (1603)

El romanticismo exaltado de doña Inés se trueca  
en realismo de efecto cómico. Lo espiritual de la  
versificación del drama romántico se torna en una  
comicidad basada en un materialismo egoísta: as-  
pirar a la herencia de Tenorio. El exagerado acento  
de Inés tiene como fin ridiculizar la exaltación emo-  
cional de la protagonista de la obra original.

INES	Y aquí, y en el la- vatorio,	D.ª INES	y aquí y en el oratorio (1628)
	y al secar cada cubierto,		y en todas partes advierto (1629)
	el pensamiento divierto		que el pensa- miento divierto (1630)
	con la herencia de Tenorio.		con la imagen de Tenorio (1631)

"Lavatorio" y "cubierto" vienen a ser útiles para parodiar dos versos, porque riman con "oratorio" y "adviento". Lo que motiva a Inés en esta parodia, como sugiere su título, no es el amor hacia don Juan sino "sus benditos millones" (9).

La carta paródica empieza con idéntico verso que la original.

INES «¡Doña Inés del alma mía!» D.<sup>a</sup> INES «Doña Inés del alma mía» (1644)

Esta vez la sorprendida es Brígida; la instrucción del heredero sobrepasa el nivel de la mera alfabetización hasta llegar a la composición de poemas.

La protagonista ejerce un oficio (de planchadora) como Lola (de costurera), la figura principal femenina de *Juanito Tenorio*, la obra paródica de Salvador María Granés. El remitente sabe perfectamente el motivo del interés de la planchadora por él.

BRIG. Es claro, le deshereda Es claro; esperar te hicieron (1676)

Al contrario que el "diablo familiar" (10) que acompaña al don Juan zorrillesco, el de aquí influye adversamente a los deseos del protagonista.

INES (Leyendo) «En vano á convencerme fué tu agradable presencia; me aconseja la prudencia» D.<sup>a</sup> INES (Lee) «En vano a apagarla (1680) concurren tiempo y ausencia, (1681) que doblando su violencia (1682)

La estructura de ambas cartas es similar pero el contenido es totalmente opuesto: convencer-apagar, presencia-ausencia, prudencia-violencia.

INES «Adiós, linda planchadora: adiós, Inés de mi alma, dame [sic] con un no la calma» D.<sup>a</sup> INES «Adiós, ¡oh luz de mis ojos (1724) Adiós, Inés de mi alma: (1725) medita, por Dios, en calma (1726)

Aunque el motivo por el cual don Juan manda la carta en la parodia es claramente diferente al del drama, causa el mismo efecto a las dos Inéses al leerla. Sin embargo es indudable que la inquietud de la paródica proviene del más puro materialismo.

Tras pedir silencio la Brígida paródica se anticipa a la siguiente situación indicando la respuesta de la doña Inés original.

BRIG. ¿No te estremeces? ¡Silencio!

INES Sí. D.<sup>a</sup> INES Me estremeces. (1752)

Y la Inés paródica sigue sus instrucciones estremeciéndose cómicamente y quedando después muy tranquila para provocar un fuerte contraste y aumentar así el efecto cómico.

Brígida apunta que don Juan puede hallarse entre el público del teatro, ya que no debe costar demasiado una entrada, y podría acceder al escenario con la silla del director de orquesta. El actor que encarna el papel de don Juan ocupa una butaca del centro y se levanta de su sitio después de plegar el periódico. Según Gies, "In order further to bring the audience into the parody, Muñiz establishes several "metatheatrical" moments when the actors speak directly (in a kind of conspiracy) with the audience" (11).

## ESCENA II

El don Juan paródico, adelantando la escena del sofá, se arrodilla y clama:

D. JUAN ¡Inés, angel [sic] planchador!... ¡Inés de mi corazón! (1773)

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

INES ¡Tú en butaca aquí! ¡Qué miro! ¿Es realidad lo que miro (1774)

Inés acusa a don Juan de "derrochador" (12).

INES Tenme, que aunque bien respiro, Tenedme... apenas respiro... (1776)

un desmayo hará furor,

Este efecto cómico de anuncio anticipado del desmayo es muy usado en las parodias dramáticas para burlarse de sus heroínas sensibleras y arrebatadas (13).

Inés, como doña Inés una vez en la quinta de don Juan, piensa que es mejor irse.

D. JUAN ¿A dónde váis [sic], Doña Inés? ¿Adónde vais, doña Inés? (2152)

Inés le interroga por la motivación que le ha impulsado a "asaltar" la escena. Brígida se burla de la escena original inventando una historia similar. Se recrea exagerando la dimensión del fuego jamás existido, diciendo que era tan grande..., como farfante es ella (en un aparte, claro). Y parodia los versos de la escena IX del acto segundo sobre doña Inés, esta vez refiriéndose al engaño:

BRIG.	<b>Pobre garza aquí nacida,</b>	¡Bah! <b>Pobre garza</b> enjaulada, (1250)
		dentro la jaula <b>nacida</b> , (1251)
	<b>¿qué sabe ella si en la vida</b>	<b>¿qué sabe ella si hay más vida</b> (1252)
	<b>hay más medios de engañar?</b>	ni <b>más aire en que volar?</b> (1253)

### ESCENA III

Don Juan conduce a Inés, con exagerada amabilidad, al cesto. Muñiz suele emplear la «exageración» en sus acotaciones para caricaturizar el código del drama romántico. Y empieza con la famosa frase “¡Ah! ¿No es cierto[...?]”.

D. JUAN	<b>¡Ah! ¿No es cierto que se ensancha</b>	<b>¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,</b> (2170)
	el alma <b>en esta guardilla,</b>	<b>que en esta apartada orilla</b> (2171)
	yo sentado en <b>esta silla,</b>	<b>más pura la luna brilla</b> (2172)
	[...]	
	<b>¿no es cierto, lechuza mía,</b>	<b>¿no es cierto, paloma mía,</b> (2182)
	<b>que no respiran amor?</b>	<b>que están respirando amor?</b> (2183)

El texto apenas cambia salvo en la sustitución de algunas palabras que por su semejanza puedan causar comicidad (“orilla” por “hornilla”, “agua” por “aguada”, y “las campesinas flores” por una “másceta sin flores”). La sustitución de paloma por lechuza es más llamativa, así como la negación del amor, ya que paradójicamente a la situación, aquí se trata de convencerla de que no hay nada romántico o que inspire amor entre ellos.

La parodista sigue la misma estructura, aunque elimina una estrofa entera. Se conserva el factor simbólico del “fuego”, pero referido a la hornilla.

D. JUAN	<b>¿Y esas dos líquidas perlas</b>	<b>Y esas dos líquidas perlas</b> (2204)
	[...]	[...]
	<b>y que no tienen valor</b>	<b>y ese encendido color</b> (2210)
	ni para una <b>prendería,</b>	<b>que en tu semblante no había</b> (2211)

Las “dos líquidas perlas” terminan degradándose hasta el punto de no poder venderlas ni siquiera en una casa de empeño.

El don Juan de la parodia le ruega que cese en su empeño de casarse con él, mientras que el del drama desea que su amada corresponda a su amor.

INES	<b>¡Callad, callad, oh Don Juan,</b>	<b>Callad, por Dios, ¡oh, don Juan!</b> (2224)
	<b>que no podré resistir</b>	<b>que no podré resistir</b> (2225)
	y me váis [sic] á hacer... <b>dormir</b>	mucho tiempo <b>sin morir</b> (2226)
	<b>pintándome vuestro afán!</b>	<b>tan nunca sentido afán.</b> (2227)

Inés no puede resistir el aburrimiento que le provoca el ruego de don Juan, mientras que en el drama doña Inés se está empezando a rendir ante su amor.

INES	<b>tus millones me alucinan</b>	<b>tus palabras me alucinan,</b> (2253)
	<b>y tu genio me envenena.</b>	<b>y tu aliento me envenena</b> (2255)

Inés comienza a implorar idénticamente a como lo hace la protagonista originaria.

INES	<b>¡Don Juan, Don Juan, yo lo imploro</b>	<b>¡Don Juan, Don Juan, yo lo imploro</b> (2256)
	<b>de tu compasivo exceso,</b>	<b>de tu hidalga compasión:</b> (2257)
	<b>ó rómpeme pronto un hueso,</b>	<b>o arráncame el corazón</b> (2258)
	<b>ó ámame, porque te adoro!</b>	<b>o ámame porque te adoro</b> (2259)

En esta estrofa, la autora copia el primero y el último verso, y utiliza la misma estructura sintáctica que la original en los versos intercalados.

D. JUAN	<b>¡Silencio! ¿Habéis escuchado?</b>	<b>¡Silencio! ¿Habéis escuchado?</b> (2285)
INES	<b>¿Qué?</b>	<b>¿Qué?</b>
D. JUAN	<b>Sí; un carro ha parado</b>	<b>Sí, una barca ha atracado</b> (2286)
	<b>debajo del guardiilón.</b>	<b>debajo de ese balcón.</b> (2287)

Brígida se acerca a don Juan y éste les manda marcharse a las dos con brusquedad. Este mo-



mento de la despedida se distancia totalmente de la obra original si recordamos el adiós cortés y cariñoso de sus protagonistas.

#### ESCENA IV

Esta escena coincide con la cuarta del acto cuarto de la primera parte de la obra original donde Ciutti anuncia la llegada de un embozado a la quinta de don Juan.

CIUTTI	<b>Que un hombre en carro ha llegado,</b>	Ahí está un <b>embozado</b> (2297)
	<b>en veros muy empeñado.</b>	<b>en veros muy empeñado</b> (2298)

#### ESCENA V

La autora introduce aquí brevemente la sugerencia del episodio de doña Ana de Pantoja de la obra parodiada. Luis Lejía eligió a "Anica" como futura mujer, pero ha sabido que don Juan la estuvo siguiendo ayer.

L. LEJIA	<b>el tiempo más no gastemos!</b>	D. LUIS	<b>y el tiempo no malgastemos,</b> (2325)
		D. JUAN	<b>El tiempo no malgastemos,</b> (399)
	<b>Don Juan, los dos no cabemos</b>	D. LUIS	<b>don Juan: los dos no cabemos</b> (2326)
	<b>ya en el mundo.</b>		<b>ya en la tierra.</b> (2327)

Don Juan satiriza la idea diciéndole que cómo no iban a caber los dos en todo el globo.

#### ESCENA VI

CIUTTI	<b>Don Juan, el Comendador,</b>	<b>El Comendador,</b> (2396)
	<b>que llega con gente armada.</b>	<b>que llega con gente armada</b> (2397)

Don Juan coge de una oreja a Luis conduciéndole a la puerta. Este gesto apunta contra el código dramático vigente, ya que resulta ridículo, e incluso imposible de imaginar dentro de cualquier contexto de un drama.

#### ESCENA VII

Don Juan pone un lienzo bajo el pantalón antes de arrodillarse, porque es nuevo.

D. GONZ.	<b>¡Tú de rodillas!...</b> ¡horror!	<b>¿De rodillas?</b> (2447)
D. JUAN	<b>Aquí estoy, Comendador,</b>	<b>Aquí está, Comendador</b> (2446)

Don Juan le pide que se calle.

D. JUAN	<b>mas tenerme no podré.</b>	<b>o tenerme no sabré</b> (2491)
---------	------------------------------	----------------------------------

Don Juan solicita ser escuchado. El agresor persevera en su intención de doblarle de un palo, si no retira su palabra de no casarse. El don Juan paródico, que no ama a Inés, enumera más y más deméritos:

D. JUAN	<b>Yo no amo á Inés, la verdad,</b>	<b>yo idolatro a doña Inés</b> (2495)
	<b>ni en sus gracias reparé,</b>	<b>ni sus gracias adoré;</b> (2501)

En vez de la virtud de doña Inés, es su "santa libertad" (14) lo que el don Juan paródico realmente adora. Por ello, intenta comprar al padre para conservar su libertad:

D. JUAN	<b>y yo les daré una renta</b>	<b>yo la daré un buen esposo</b> (2528)
---------	--------------------------------	--

Don Gonzalo interrumpe la crueldad de las palabras de don Juan.

D. GONZ.	<b>y no sé cómo he tenido</b>	<b>Basta, don Juan; no sé cómo</b> (2530)
----------	-------------------------------	--

calma para haber-  
te oído... me ha podido  
contener, (2531)  
oyendo tan torpes  
pruebas (2532).

El don Juan paródico se altera ante lo que le pa-  
rece un trueque de papeles y los padres se desen-  
tienden en ambas obras.

D. JUAN **Míralo bien, que**  
sería **Míralo bien, don**  
Gonzalo (2550)  
**por tí la herencia**  
**perder...** **que vas a hacer-**  
**me perder** (2551)

D. GONZ. **¿Y yo qué tengo**  
**que ver?** **¿Y qué tengo yo,**  
donJuan, (2554)  
con tu salvación  
**que ver?** (2555)

El heredero comienza a preocuparse por su pa-  
trimonio venidero y trata de retractarse.

D. JUAN **¡Comendador,**  
**que me pierdes!** **¡Comendador,**  
**que me pierdes!**  
(2556)

Luis Lejía, sale y se adelanta riéndose a carca-  
jadas.

L. LEJIA **La ira de Dios, D. LUIS** Y pues **la ira so-**  
**como ves,** **berana** (2576)  
**le manda al padre** **de Dios junta, co-**  
**de Inés** **mo ves,** (2577)  
**á tiempo un pri-** **al padre de doña**  
**mer espada.** **Inés** (2578)  
**y al vengador de**  
**doña Ana.** (2579)

La autora juega con un doble sentido que le da a  
"primer espada": el de espadachín excepcional y el  
de matador (es torero) y dice que matará a don Juan  
como a un toro "bravo" (15). El Tenorio paródico se  
hace con una escopeta y como ha perdido el juicio,  
apunta con la culata y dispara. Don Gonzalo cae có-  
micamente. Lejía es eliminado de una estocada.

Don Juan llama a Ciutti reiteradamente:

D. JUAN **Llamé á Ciutti y**  
**no me oyó,** **Llamé al cielo y**  
**y pues la puerta** **no me oyó** (2620)  
**me cierra,** **y pues sus puer-**  
(2621)  
**salté del tejado á** **de mis pasos en**  
**tierra** **la tierra** (2622)  
**que lo intente otro,** **responda el cielo,**  
**y no yo.** **y no yo.** (2623)

De nuevo la autora juega cambiando el sentido  
trágico-trascendental de los versos por el cómico-  
coyuntural, procurando alterar mínimamente las  
palabras para causar la hilaridad. Este recurso se  
produce tanto más concienzudamente cuanto más  
famoso es el verso parodiado y por lo tanto más fá-  
cilmente recordado por el público. Así pues la comi-  
cidad buscada requiere en estos casos de la me-  
moría cómplice del oyente.

## SEGUNDA PARTE ESCENA VIII

En esta escena la parodista sigue destruyendo  
la ficción dramática haciendo levantar a los presun-  
tos asesinados, que realmente habían fingido estar  
muertos. Inés incita a los presentes a beneficiarse  
de esta gran ocasión siguiendo la broma. Brígida  
se anima y compone a los dos hombres cubriéndoles  
con sábanas del cesto. Pero el padre se resiste  
a que su hija le aplique en la cara unos polvos co-  
piando el verso en el que don Juan desenmascara  
a su padre.

D. GONZ. **Me has puesto en** D. DIEGO **Me has puesto en**  
**la faz la mano!** **la faz la mano!**  
(778)

Se acerca don Juan y huyen dejando a Luis re-  
zagado. Éste se arrodilla sobre el fogón.

## ESCENA IX

Esta escena corresponde a la parte del solilo-  
quio de don Juan Tenorio del acto primero de la  
parte segunda de la obra original. Y comienza pa-  
rodiando la escena tercera.

D. JUAN **Mi tía ha emplea-** **Mi buen padre**  
**do en esto** **empleó en esto**  
(2896)  
**parte de la ha-** **entera la hacien-**  
**cienda mía.** **da mía;** (2897)  
**Hizo bien; yo el** **hizo bien: yo al**  
**primer día** **otro día** (2898)  
**hubiera quemado** **la hubiera a una**  
**el cesto!** **carta puesto.**  
(2899)  
**¡No os podéis** **No os podéis**  
**quejar de mí** **quejar de mí,**  
(2900)  
**porque altivo os** **vosotros a quien**  
**desprecié;** **maté;** (2901)  
**si buena boda os** **si buena vida os**  
**quité,** **quité,** (2902)  
**buen taller de** **buena sepultura**  
**plancha os di!** **os di.** (2903)

"Matar", "quitarles la vida" y "dar una sepultura" se tornan en "despreciar", "quitarles la boda" y "dar un taller de plancha".

Don Juan repara en Luis arrodillado sobre el pedestal del fogón.

D. JUAN	¿Será mármol de Carraca?	ESCULT.	Esta es marmol de Carrara (2758)
	¡Buen bruto era el tal Lejía!	D. JUAN	¡Buen busto es el de Mejía! (2759)
	[...]		[...]
	Hornilla en que Doña Inés		Mármol en quien doña Inés (2924)
	viene á calentar su plancha,		en cuerpo sin alma existe, (2925)

El mármol de doña Inés se parodia en la hornilla donde calienta Inés su plancha.

Luis, que ha estado en una postura poco cómoda hasta este momento, se mueve y dice:

L. LEJIA	Esta quietud me aniquila.	D. JUAN	¡Ah! ¡Estos sueños me aniquilan, (3094)
----------	---------------------------	---------	---

Tanto el don Juan paródico como el original advierten el movimiento.

D. JUAN	que ese bruto se estremece		que estremeceidos vacilan! (3097)
	y sobre el fogón vacila;		Sí, sí; ¡sus bustos oscilan, (3098)
	sí, sí, se mueve y oscila;		Pero don Juan no se arredra: (3100)
	mas Don Juan no ve visiones;		

Sin embargo, el don Juan hipertextual, que acaba de tocar el cuerpo de Lejía, se sobresalta de susto al sentir calor y lo justifica por el fogón que le sirve.

## ESCENA X

Esta escena se corresponde a la escena sexta (la última del acto primero) y a la primera del segundo de la parte segunda de la obra de Zorrilla, que relatan el encuentro de don Juan con sus dos amigos y el convite a cenar, aunque en la parodia les invitó anteriormente a comer.

RAFA	Y la faz se os demudó.	CEN.	vuestra faz descolonda! (3132)
------	------------------------	------	--------------------------------

D. JUAN	¡Duda en mi valor poner,	D. JUAN	¿Duda en mi valor ponerme (3207)
---------	--------------------------	---------	----------------------------------

	cuando hombre soy para hacer		cuando hombre soy para hacerme (3208)
--	------------------------------	--	---------------------------------------

	de él un dije de reió[sic]!		platos de sus calaveras? (3209)
--	-----------------------------	--	---------------------------------

Don Juan grita a Luis Lejía que ya basta de hacerse el muerto, que le diga a don Gonzalo que venga porque va a sobrar un cubierto. A pesar de toda la farsa organizada, don Juan se da cuenta de lo que está ocurriendo. Don Juan se erige en héroe.

CENDEL.	Don Juan, eso no es valor,	Don Juan, eso no es valor; (3223)
---------	----------------------------	-----------------------------------

	chifladura y grande es.	locura, delirio es. (3224)
--	-------------------------	----------------------------

D. JUAN	Como lo juzguéis mejor:	Como lo juzguéis mejor; (3225)
---------	-------------------------	--------------------------------

	yo cumplo así; vamos, pues,	yo cumplo así. Vamos, pues. (3226)
--	-----------------------------	------------------------------------

	á hacer aquí el comedor.	Lo dicho, Comendador (3227)
--	--------------------------	-----------------------------

La autora convierte "Comendador" a "comedor" basándose en la semejanza fonética.

D. JUAN	Pon agua al Comendador.	Pon vino al Comendador. (3282)
---------	-------------------------	--------------------------------

(Señalando al sitio vacío, al lado derecho suyo)	(Señalando el vaso del puesto vacío).
--	---------------------------------------

Que don Juan ordene a Ciutti que solamente a él le sirva el vino y a los demás agua es otro detalle cómico introducido por la parodista como paradoja al lujo de la mesa original.

CENDEL.	Brindemos.	Brindemos a su memoria, (3304)
---------	------------	--------------------------------

D. JUAN	Sea.	Sea.
---------	------	------

RAFAEL	Brindemos.	CENT. AVELLA. Y D. JUAN	Brindemos.
--------	------------	-------------------------	------------

	por él, y la broma siga. (Brindan).	D. JUAN	Brindemos (3306)
			de seguirnos el humor. (3303)

En ese caso, "la broma" contiene dos connotaciones: micro (la insistencia de don Juan en incorporar al comendador en su cena) – macro (esta obra cómico-paródica en sí).

Se oyen golpes lejanos. El criado aventura la posibilidad de que sea el aguador.

D. JUAN	Pues quien tal broma me fragua,	¡Pues por dios que del bromazo (3324)
	de ella no se ha de alabar.	quien es no se ha de alabar! (3325)
	Ciutti, si vuelve á llamar,	Ciutti, si vuelve á llamar, (3326)
	échale este jarro de agua.	suéltale un pistoletazo. (3327)

(Le da el jarro)

A diferencia de la escena de los pasos original, aquí se dirigen desde los telones al foro. De nuevo la autora implica el escenario del teatro en la obra, creando un efecto metateatral. Gies comenta sobre esta escena: "Even the scene where the ghost of Gonzalo enters without opening the doors is played for broad "metatheatrical" effect: "Es que llaman en el foro, / y antes era entre telones /... / y aquí va a llevarse un susto / hasta el mismo apuntador"[...] Both Muñiz and her audience knew Zorrilla inside out" (16). Cuando el escritor anglosajón hace mención al segundo pretendido efecto metateatral, puede que se confunda y unifique la figura del apuntador y la del autor original. Aunque la parodista aprovechase intencionadamente la ambigüedad de esa frase "hasta el apuntador", dada su circunstancia teatral, es, además, una expresión empleada con frecuencia en la vida real para referirse a la totalidad de los presentes.

Don Juan ordena a Ciutti calentar las costillas al sargento (un plato de costillas) y a Rafael "un par de mojicones" (17). Obsérvense las anfibologías.

Centellas anticipa su acción siguiente proponiéndole a Avellanas ir a dormir, mientras despa-cha con el comendador. Aparece don Gonzalo.

#### ESCENA XI

Ciutti entra en la escena portando una vajilla y juega un papel de rebelión aparente, no sólo ante la propia autora del texto, sino incluso ante el propio Creador de la obra parodiada:

*¡Qué lástima de vajilla!  
¡Romperla de un susto, ingratos!  
¡No, yo no rompo estos platos,  
aunque se empeñe Zorrilla! (18).*

Ni siquiera Zorrilla escapa a la abundancia de elementos metateatrales que inundan esta obra.

Mientras tanto don Gonzalo sermonea al protagonista en nombre de su tía.

D. GONZ.	que te otorga todavía	ESTAT.	te concede todavía (3449)
	un plazo, hasta el nuevo día,		don Juan, hasta el nuevo día (3450)
	antes de desheredarte.		para ordenar tu conciencia. (3451)

Don Juan quiere asegurarse de que se trata de un espíritu cogiendo la escopeta, como su parodiado desea convencerse de ello con una pistola.

D. JUAN	Que si no eres el muerto		Que, si no eres el muerto, (3422)
	lo vas á salir de aquí.		lo vas a salir de aquí. (3423)
D. GONZ.	Cuando esté yo fuera, tira,	D. JUAN	antes que salgas de aquí. (3459)
	y te podrás convencer		mas me quiero convencer (3457)
	de lo vago de mi ser...		de lo vago de tu ser (3458)

La parodista satiriza la palabra "vago" escribiéndola en cursiva para llamarnos la atención sobre su doble acepción. Lo cual queda enfatizado al concluir la escena con la lenta desaparición de la su-puesta estatua de don Gonzalo.

#### ESCENA XII

Esta escena se refiere a las III y IV del acto II de la parte II del drama.

D. JUAN	Pero no veo á Inesilla...		pues no la veo, sueño es. (3491)
---------	---------------------------	--	----------------------------------

El don Juan paródico caricaturiza a su original. La Inés paródica, tras la ventana, pide a don Juan que descorra la cortinilla y hace de portavoz de la tía maniática de don Juan.

INES	dice sin cesar un punto	SOMBRA	Un punto se necesita (3496)
	que ó bien casado ó difunto		para morir con ventura; (3497)
	te ha de hallar el nuevo día.		porque mañana, don Juan, (3499)

La parodista hace una velada alusión a la abundante aparición de la palabra "punto" en el drama de Zorrilla (versos 3496, 1890, 2431, 2546, 3701, 3703, 3763 y 3813).

### ESCENA XIII

Esta escena equivale a la última del acto segundo de la parte segunda.

D. JUAN	<b>Tente, Inés, sombra lejana,</b>	<b>Tente, doña Inés, espera, (3502)</b>
	<b>y si en bajar has pensado,</b>	<b>y si me amas en verdad, (3503)</b>

El don Juan paródico previene a Inés para que no caiga desde el tejado y use la escalera. Y sospecha que sus dos amigos dormidos se han puesto de acuerdo con su tía e Inés.

D. JUAN	<b>¿Nada habéis visto?</b>	<b>¿nada habéis visto ni oído? (3536)</b>
CENDEL	<b>Ni oído.</b>	

El sargento contesta la pregunta de don Juan basándose en la pregunta original.

El protagonista paródico está a punto de aceptar el hecho resignándose. Pero Centellas no está dispuesto a perdonarle y le atribuye haber preparado una escena. El argumento del sargento coincide con el del capitán en grandes rasgos.

CENDEL	<b>no os lo hemos de tolerar;</b>	<b>ni os la hemos de tolerar. (3579)</b>
	<b>si es broma, puede pasar...</b>	<b>Si es broma, puede pasar; (3576)</b>

El don Juan paródico pregunta furioso a Centellas que si no es broma qué piensa hacer y éste, dando un giro de ciento ochenta grados, contesta que también puede pasar. Exactamente esta misma situación cómica se produce en *Juanito Tenorio* de Salvador María Granés entre el doctor Gonzalo y Juanito (19).

D. JUAN	<b>Salgamos, qué allá sin tasa</b>	<b>Poned a tasa (3588)</b>
	<b>os eche las muelas fuera,</b>	<b>vuestra furia y vamos fuera, (3589)</b>
	<b>no piense luego cualquiera</b>	<b>no piense después cualquiera (3590)</b>
	<b>que hay un dentista en mi casa.</b>	<b>que os asesinó en mi casa (3591)</b>

La cuestión de vida o muerte de la obra romántico-fantástica resulta demasiado dramática para una parodia satírico-realista, por lo tanto queda limitada a unas muelas rotas. Mas coincide la postura del protagonista hipertextual con la del hipotextual en que no le importa combatir al mismo tiempo contra los dos.

### ESCENAS XIV y XV

Inés, Brígida, don Gonzalo, Luis y Ciutti aparecen con sábanas. Muñiz inventa estas dos escenas para describir el momento preparatorio del «teatro dentro del teatro».

Don Gonzalo ordena a Luis que vuelva al fogón y manda a su hija tras la puerta, Ciutti se mete en un armario. El padre se sienta en el cesto de ropa con la intención de hacer yacente su estatua impositora. Así encarna el papel de director-actor de la farsa.

### ESCENA XVI

Inmediatamente nos introducimos en la escena paródica de las escenas primera y segunda del último acto de la obra parodiada que empieza con el soliloquio de don Juan.

D. JUAN	<b>Culpa mía no fué, delirio insano</b>	<b>Culpa mía no fue: delirio insano (3600)</b>
---------	---	--

Pensándolo mejor, la chica le parece bonita y hacendosa e incluso llega a sospechar que tal vez su tía acierta en su manía. Y llama a don Gonzalo futuro suegro. Éste se despereza y se pone en pie. Ciutti sale del armario. Luis baja del fogón. Don Gonzalo procura asustar a don Juan fingiendo que están en un cementerio. El protagonista le pregunta si lo que están tramando, va en serio o están en Carnaval.

D. JUAN	<b>Pues déjame que me asombre.</b>	<b>ESTAT. si nada hay que a ti te asombre, (3649)</b>
---------	------------------------------------	---

En el drama, dice irónicamente la estatua que nada le asombra a don Juan y en la parodia, el mismo don Juan pide en tono burlesco el permiso de don Gonzalo para asombrarse.

D. JUAN	<b>¿Y ese reloj[sic]?</b>	<b>¿Y ese reloj[sic]? (3692)</b>
---------	---------------------------	----------------------------------

El don Juan paródico le pregunta a don Gonzalo si el reloj anda bien. La respuesta es que va a pararse porque don Juan no le dio cuerda. Muñiz no pierde la oportunidad de ridiculizar el reloj de arena que simboliza los últimos momentos de la vida de don Juan.

D. GONZ.	<b>Mira que aún te queda un punto...</b>	<b>ESTATUA y ese punto aún te le dan. (3703)</b>
----------	--	--

D. JUAN	<b>Punto y puntos suspensivos</b>
---------	-----------------------------------

De nuevo se juega con la palabra "punto" con otro significado para ridiculizar el momento decisivo

de la salvación de don Juan como ocurre también en la obra paródica de *Don Juan Tenorio* de Granés (con "punto y coma" (20)).

Don Gonzalo fuerza el desenlace ofreciéndole su mano para llevarle al infierno.

D. JUAN	<b>Suéltame, piedra animada,</b>	Suelta, <b>suéltame esa mano,</b> (3759)
	me caso con tu hija yo.	<b>yo, Santo Dios, creo en Ti;</b> (3766)

Mientras que Zorrilla termina su segunda escena del último acto con una acotación larga que explica los gestos de los actores, Muñiz la suprime.

### ESCENA ULTIMA

La protagonista paródica, como su parodiada, ataja las palabras de su padre acercándose a don Juan.

INES	<b>No, esta mano que en la altura,</b>	D. <sup>a</sup> INES	<b>¡No!</b> (3770)
	á caza de moscas vá [sic],		<b>esta mano que a la altura</b> (3772)
	<b>ya presa en la mía está</b>		<b>Heme ya aquí,</b> (3770)
	y por lo tanto <b>segura.</b>		don Juan; <b>mi mano asegura</b> (3771)

Inés de nuevo toma el mando y les pide a los disfrazados que se quiten los delantales y les conmina a bailar parodiando a los angelitos que rodean a los protagonistas originales. Se profana lo sagrado con bailes a "manera de angelitos" (21) siguiendo el son del *tan-tan*. La Inés paródica canta su victoria saboreando que al fin será don Juan su marido. Este, a su vez, termina la obra pidiendo la aprobación del público y homenajeando a José Zorrilla, el autor original a quien debe el embrión de esta obra parodística:

D. JUAN	<b>un aplauso aprobatorio</b>	que, pues me abre el <b>purgatorio</b> (3812)
	para el drama de Zorrilla,	<b>un punto de penitencia,</b> (3813)
	y otro para esta sencilla	es el Dios de la <b>clemencia</b> (3814)
	parodia del gran <b>TENORIO.</b>	el Dios de <b>DON JUAN TENORIO</b> (3815)

### CONCLUSION

Como puede deducirse de la escasa crítica de la época, esta obra pasó sin pena ni gloria por la

actualidad cultural del Madrid de entonces. Es curioso que no se la diera una mayor relevancia a pesar de su aceptación por parte del público (22). La autora adultera cómicamente verso a verso la mayor parte de la obra original combinándolos con términos populares o jugando con la anfibología de las palabras con mucho ingenio, como señala *El Imparcial* al hablar de "los muchos chistes" (23). De hecho, una de las características fundamentales de esta obra que la distingue de las otras parodias dramáticas de *Don Juan Tenorio* es la selección de un mayor número de versos originales para su transformación paródica.

Coincide con la obra de Salvador María Granés en introducir el elemento del montaje de la farsa —microteatro— que reproduce la escena del cementerio.

Se trata de una obra marcadamente materialista, ya que el afán de todos los protagonistas se centra con absoluta concreción en los "benditos millones" de don Juan. Las corrientes vigentes en la época, de tipo naturalista, no admitían realidades fuera del mundo perceptible. La religiosidad inmanente en el don Juan de Zorrilla, las especulaciones racionalistas y cualquier forma de revelación divina, no podían ser tratadas bajo otro prisma que el de la burla o todo lo más del recién estrenado psicoanálisis (1890).

Una de las características más importantes a tener en cuenta, como diferencia clara con las demás parodias del *Tenorio*, es el hecho de que su autor pertenezca al género femenino. No cabe duda de que ello desvía la iniciativa a la parte femenina de la obra.

Por último, merece una especial atención la abundancia de los factores metateatrales como táctica predominante en esta obra. El metateatro es "una forma de antiteatro donde la frontera entre la obra y la vida se esfuma [...]" (24). Se trata de un concepto antiguo constituido como tema principal en las obras donde el teatro es una metáfora de la vida, pero Muñiz lo ingenió con el uso contemporáneo, incorporando en su espectáculo el escenario, la orquesta, el autor original, el público y el teatro, adelantándose así a sus coetáneos. De esa manera, la puesta en escena de *La herencia de Tenorio* se convirtió en una actividad lúdica y autorreflexiva.

### NOTAS

(1) SIMON PALMER, María del Carmen: *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*. Editorial Castalia, Madrid, 1991, p. 457.

(2) RODRIGUEZ SANCHEZ, Tomás: *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*. Fundación universitaria española, Madrid, 1994, p. 406.

- (3) *Apud*, Simón Palmer, pp. 456-458.
- (4) GIES, David T.: *The Theatre in Nineteenth Century Spain*, Cambridge University Press, New York, 1994, p. 216.
- (5) *Apud*, Gies, p. 219.
- (6) MUÑIZ Y MAS, Adelaida: *La herencia de Tenorio*, Imprenta de J. M. Ducazcal, Madrid, 1892, p. 5.
- (7) CRESPO MATELLAN, Salvador: *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979, p. 173.
- (8) GIES: *op. cit.*, p. 218.
- (9) *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 7.
- (10) ZORRILLA, José: *Don Juan Tenorio*, Edición de Luis Fernández Cifuentes, Crítica, Barcelona, 1993, p. 112, v. 907 y p. 153, v. 1939.
- (11) GIES: *op. cit.*, p. 219.
- (12) *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 10.
- (13) Uno de los ejemplos del desmayo avisado con anticipación se encuentra en la comedia burlesca *Los Amantes de Teruel* de Vicente Suárez de Deza, parodia de la obra del mismo título de Juan Pérez de Montalbán (II, vv. 351-58.)
- (14) *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 16.
- (15) *Don Juan Tenorio*, ed. cit., p. 175, v. 2602.
- (16) GIES: *op. cit.*, pp. 219-220.
- (17) *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 24.
- (18) *Op. cit.*, p. 25.
- (19) GRANES, Salvador María (m.: Nieto, Manuel): *Juanito Tenorio*, R. Velasco, impresor, Madrid, 1886, p. 19.
- (20) *Op. cit.*, p. 27.
- (21) *La herencia de Tenorio*, ed. cit., p. 31.
- (22) *La Epoca*, 13 de nov. 1892, Año XLIV, nº. 14.429.
- (23) *El Imparcial*, «Sección de Espectáculos», 13 de noviembre de 1892, Año XXVI, nº. 9.157.
- (24) PAVIS, Patrice: *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1990, p. 309-310.





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