

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz



Mitos sobre mitos.....	3
Joaquín Díaz	
Carlomagno y los doce pares de Francia en los dances altoaragoneses ..	4
Antonio Cavero Barreu	
Las calzas de Vizcaya.....	20
Paulino García Andrés	
«Que a nadie le asuste el oído...»: fábulas sobre señales de peligro y farsantes (y II).....	30
Miguel Ángel de la Fuente González y Santiago Sevilla-Vallejo	
Reflexiones etnohistóricas sobre la evolución de algunas costumbres: comparación entre España e Inglaterra, a propósito de José María Blanco White	48
Lorenzo Martínez Ángel	
Antoñan del Valle. Un lugar con historia.....	51
Isabel Cantón Mayo	
El arte de <i>posticear</i> en la región de Murcia.....	60
Tomás García Martínez y María Luján Ortega	

SUMARIO

Revista de Folklore número 499 – Septiembre 2023

Portada: *Carlomagno: La entrada en España*. Biblioteca Nacional Marciana, Venecia

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores

Fundación Joaquín Díaz - <https://funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

MITOS SOBRE MITOS

Que la vida política ha ocupado la mitad de nuestras existencias es fácil de demostrar si recurrimos simplemente a las hemerotecas desde que a mediados del siglo XIX comenzaron los diarios y periódicos a ser alimento cotidiano de lectores. Más difícil sería demostrar si esa presencia ha coincidido con una influencia positiva para los comportamientos públicos. La corrupción y la mentira se han ido enseñoreando de las líneas de actuación de muchos dirigentes y han salpicado -y en ocasiones manchado definitivamente- el ámbito público y las conciencias privadas. Sería ingenuo pensar que los dos últimos siglos, cuajados de revoluciones y contrarrevoluciones, han sido el germen de tanto despropósito: cuando todavía no se ha conseguido llegar a conciliar política o económicamente a un territorio tan complejo y diverso como el que abarcan los países del continente europeo, surgen voces contrarias a la idea integradora, basándose en la idoneidad de los antiguos nacionalismos frente al concepto «inventado» y débil de la unidad. No seré yo quien ponga argumentos de peso en cualquiera de los platos de la balanza para desequilibrar un asunto que ha alimentado o provocado históricamente guerras y luchas sin cuento. Sí quisiera, sin embargo, recordar que los sentimientos y las creencias de los habitantes de Europa fueron ya manipulados desde muchos siglos antes de la Revolución francesa, mezclando milagros con tributos, religión con mitos, monarquías con santidades. No sería baladí recordar que entre los reyes canonizados

en la Edad Media se encuentran Carlomagno, San Denis, Eduardo de Inglaterra o Enrique II de Alemania. De aquellos polvos vienen estos lodos y resultaría difícil discernir qué parte de la actividad de estos monarcas quedó libre de las ansias de poder, de los onerosos fanatismos territoriales o de los belicosos nacionalismos que ya empezaban a hacer su agosto.

Todas estas consideraciones no pasarían de una melancólica reflexión si no constituyeran el terreno abonado para el crecimiento y difusión de mitos y leyendas, alentados por intereses palaciegos primero, pero aventados después por el incendio de la tradición oral. En ese fuego han ardido y vuelto a renacer de las cenizas multitud de personajes reales o inventados. Entre todos ellos tal vez se lleve la palma -nos lo recuerda el primer artículo de este número-, el emperador Carlomagno, quien rivalizaría con el apóstol Santiago en el favor popular, compartiendo con él asimismo las sendas y caminos por los que transitarían millones de peregrinos con sus fardales repletos de ilusiones legendarias a lo largo de más de mil años. *Carolus Magnus* mezcla así su historia no probada con las andanzas de Fierabrás, de Roldán, de Galafre el gigante y de los Doce Pares de Francia, que se integran sin dificultad en unas danzas guerreras (los dances son representación, música y baile tan necesarios para el pueblo), bajo la sempiterna capa de los moros y los cristianos.

CARTA DEL DIRECTOR

CARLOMAGNO Y LOS DOCE PARES DE FRANCIA EN LOS DANCES ALTOARAGONESES

Antonio Cavero Barreu

Es sabido que los dances altoaragoneses de Sena y de Sariñena, en muchos aspectos similares, forman parte del reducido grupo de dances llamados completos, es decir que conservan los cuatro aspectos que componen el dance aragonés: pastorada, Moros y Cristianos, lucha del Bien y del Mal y la parte bailada de mudanzas y pasacalles. En el caso de estos dos dances y en la parte de Moros y Cristianos se añade otra característica común que no hallamos en ningún otro dance de Aragón: las breves alusiones a Carlomagno y a los Doce Pares de Francia, evocadoras del ciclo carolingio. El objetivo del presente trabajo es, por una parte, analizar el origen de esas alusiones a la luz de otras composiciones similares de teatro popular también relacionadas con el ciclo carolingio, aunque fuera de Aragón, y por otra parte dar cuenta de su evolución hasta las representaciones actuales.

1. Planteamiento de la cuestión

Ya en una temprana reseña sobre el dance de Sena, Aurelio Capmany se sorprende de que algunas de las tropas son acaudilladas por «nada menos que Carlomagno, los Doce Pares de Francia, Roldán y Oliveros» (1931: 390). También Ricardo del Arco, en su obra sobre el folclore altoaragonés, escribe: «en los dances de Sariñena y Sena el general moro increpa a Carlomagno, a Roldán y a los Doce Pares. He aquí una reminiscencia de los romances viejos del ciclo carolingio» (1943: 158). En la misma línea, años más tarde, Mercedes Pueyo, en su tesis doctoral pionera sobre el dance en Aragón, comenta que en Sariñena [y también en Sena]

[...] aparece un personaje que está en cierto modo desligado del texto, en la persona del General Cristiano. Este es nada más ni nada menos que Carlomagno. Sus intervenciones en la representación son las propias del General Cristiano, ya que son una misma persona y a él se alude solamente una vez de aquí, que sepamos que se trata de Carlomagno. [...]

es cierto es que son restos de la tradición oral, o bien como dice R. del Arco, restos de romances carolingios, aunque no estamos de completo acuerdo, pero podría ser posible en cierto modo. (Pueyo 1973: 53-54)

Siguiendo con las opiniones de especialistas, Antonio Beltrán escribe:

Las referencias a Carlomagno como general de los cristianos y a sus pares y Oliveros en Sariñena nos ponen en contacto, aunque confusamente, con el romancero y la «Chanson de Roland» mejor que con las tradiciones que comentan los intentos del emperador francés de asegurar una marca en Zaragoza. (Beltrán 1989: 22-23)

En Sariñena y Sena sale a relucir, sin conexión estricta con el texto, Carlomagno, nombre que da al general cristiano el turco; en Sena se nombra al «almirante Volante», que es un noble caballero, y no faltan alusiones a Roldán y a los Pares, cuya relación con el romancero, aunque sea mediata y corrupta, es indiscutible. (Beltrán 1982: 38)

Son estos versos la parte más enigmática del diálogo que plantean la posibilidad de una relación, ya muy olvidada (por lo corrupto del texto), con los romances del ciclo carolingio. (Beltrán 1982: 92)

También utiliza para estas alusiones carolingias expresiones como «extrañas referencias» o «confusa escena» (1982: 22, 92). Centrándonos en el dance de Sena, Jesús Cancero comparte estas opiniones, y añade que esas referencias «complican aún más la búsqueda de un origen» (1998: 60); por su parte, Benito Cavero relaciona asimismo estas alusiones en Sena con los romances del ciclo carolingio (1983: 41). Y, en Sariñena, Salvador Trallero, en una reciente publicación, analiza también con cierta extensión lo que considera «ecos de los antiguos romances carolingios» (2020: 36).

Todas las citas anteriores –salvo Capmany– proceden de autores aragoneses. Pero, ampliando el ámbito de la búsqueda, una prospección en las numerosas publicaciones que incluyen análisis de la presencia del ciclo carolingio en el romancero y en las fiestas de Moros y Cristianos, tanto en España como en América, permite rastrear la relación entre los dances que nos ocupan y otras representaciones basadas en dicho ciclo fuera de Aragón, y obtener conclusiones sobre el origen de esas alusiones carolingias en Sena y Sariñena. A ello nos vamos a dedicar en los apartados que siguen, para pasar después a analizar su evolución hasta la actualidad.

2. Los Dances de Sena y Sariñena y el Cantar de Fierabrás

Existe, efectivamente, una conexión entre los fragmentos de los dances de Sena y Sariñena aludidos en el apartado anterior y los romances del ciclo carolingio, aunque no por vía directa, ni estrictamente con el más conocido de esos cantares de gesta, el *Cantar* (o *Canción*) de *Roldán*, sino con otro del mismo ciclo, el *Cantar de Fierabrás*, de finales del siglo XII, casi un siglo posterior al de Roldán, y de temática muy similar, pero con diferencias significativas. La primera diferencia son los personajes: aparte de Carlomagno y dos de los Pares de Francia, Roldán y Oliveros, cuya relevancia es diferente en los dos cantares, aparecen en el de Fierabrás personajes que no están en el de Roldán. Entre ellos, el Almirante Balán o Balante, emir de Al-Ándalus, cuyo ejército ha robado de Roma las reliquias de la Pasión de Cristo, su hijo Fierabrás, llamado de Alejandría, gigantesco guerrero, su bella hija Floripes, y el gigante Galafre o Galafre. Son también diferentes las localizaciones, y en el *Cantar de Fierabrás* cabe hasta una relación amorosa entre la bella Floripes y el par de Francia Guy de Borgoña. Y, mientras que en el *Cantar de Roldán* la batalla principal es la de Roncesvalles, en el de Fierabrás es el combate que mantienen Fierabrás y Oliveros. Como puede verse en el Cuadro I, algunos de los personajes y localizaciones del *Cantar de Fierabrás* aparecen en los dances de Sena y Sariñena, aunque los nombres se ven alterados por las inevitables corrupciones y deformaciones debidas a la transmisión oral y el paso de los años.

CUADRO I

CANTAR DE FIERABRÁS	DANCES DE SENA Y SARIÑENA
Carlomagno	Carlomagno
Los Doce Pares de Francia. Entre ellos, Roldán y Oliveros	Los Doce Pares de Francia. Roldan, Oliveros
El almirante Balán o Balante	El almirante Volante (solo en Sena) El almirante (en Sariñena)
El puente de Mantible o Mantrible	El puente de Al-Mantible o Almantías
Aguas Muertas	Aguas Mansas
El gigante Galafre o Galafre	El gigante Gallardo (solo en Sariñena)

Personajes y lugares del *Cantar de Fierabrás* que son mencionados en los dances de Sena y Sariñena

3. La prosificación en castellano del *Cantar de Fierabrás* y su difusión

El *Cantar de Fierabrás*, transmitido oralmente durante la Edad Media por juglares y trovadores en lengua francesa y occitana, fue adaptado en prosa y publicado por Jehan Bagnyon en el siglo xv con el título *Roman de Fierabras le Géant* (Bagnyon 1497). En 1521 aparece la primera edición de la traducción al castellano de Nicolás de Piamonte (o Piemonte), publicada por Jacobo Cromberger en Sevilla con el título *Historia del Emperador Carlo Magno y de los doce pares de Francia y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del grande Almirante Balán*. Para este estudio hemos consultado la transcripción de la segunda edición, de 1925, del mismo editor (Piamonte 1525)¹. La obra, a la que en lo sucesivo nos referiremos más brevemente como *Historia de Carlomagno*, se convirtió en lo que hoy llamaríamos un «best seller», y conoció numerosas ediciones, varias de ellas ya en el siglo xvi, tanto en España como en América, incluso una en 1641 en Huesca. También fue traducida al

1 Existen ediciones recientes de la obra en soporte electrónico, con introducción y notas, por ejemplo la de Olea (2019), o la de Suárez Figaredo (2020), que es la que hemos consultado.

portugués en 1728, y aún en el siglo xx se seguía editando en algunos países de América². Su enorme difusión se debió tanto a su carácter de relato caballeresco breve de lectura rápida –con una temática que estaba en boga en España y Portugal, en la que jugaba un papel fundamental el conflicto religioso entre paganos y cristianos– como al formato que mantuvo en la mayoría de sus ediciones, del tipo de libro de bolsillo, de los llamados «pliegos de cordel»³, fácil de llevar consigo por trovadores, viajeros, soldados o similares. Pero su alcance no se limitó a las clases populares, sino que también llegó a los más letrados, y prueba de ello son las referencias que encontramos en *El Quijote*

2 Carlos Gumpert (1987: 74) ha localizado más de 120 ediciones, 12 de ellas en el siglo xvi. Por su parte, Marcelino Canino (2010) recogió versiones en Argentina, Colombia, Chile, Perú, Ecuador, México, Panamá, Guatemala y Venezuela, y conocía otras en tagalo, la lengua natural de las Filipinas. Y, según testimonios recogidos por Julio I. González Montañés (2009), todavía a mediados del siglo xx era frecuente la existencia de un ejemplar de la *Historia de Carlomagno* en las casas campesinas gallegas.

3 Según Maximiano Trapero (2001: 77) «seguramente, ninguna historia ha sido tan reimpresa y tan difundida a través de pliegos de cordel como la historia de Carlomagno y sus Doce Pares de Francia.»

tanto a Carlomagno y los Doce Pares de Francia como al puente de Mantible y al conocido «bálsamo de Fierabrás»⁴. También se derivan de esta *Historia de Carlomagno* el auto sacramental *La Puente del mundo*, de Lope de Vega, o la comedia de Calderón *La Puente de Mantible* (Gumpert 1987). Sin embargo, el interés del libro para nuestro análisis no reside tanto en su calidad literaria sino en su dilatada influencia en públicos sencillos, y así fue reconocido –muy a su pesar– por Menéndez Pelayo, quien lo califica de «librejo» de «estilo vulgar y pedestre»:

Por raro capricho de la fortuna, bien desproporcionado a su mérito, obtuvo, sin embargo, extraordinaria popularidad, que ha llegado hasta nuestros días, puesto que todavía se reimprime como libro de cordel y sirve de recreación al vulgo en los rincones más olvidados de la Pe-

nínsula [...] este librejo, apodado por nuestros rústicos Carlomagno, que, a pesar de su disparatada contextura y estilo vulgar y pedestre, no sólo continúa ejercitando nuestras prensas populares [...], no sólo fue puesto en romances de ciego por Juan José López, sino que inspiró a Calderón su comedia La Puente de Mantible. (Menéndez Pelayo 1905: cxxxviii)

Es notable también la versión en romance de octosílabos de Juan José López, a la que alude Menéndez Pelayo, incluida en el *Romancero de Durán* (1851: 229-245).

También hay que decir que desde el siglo *xvi* la *Historia de Carlomagno* fue cambiando, incluso en el título, en función de los intereses de los editores. Y es relevante notar que ya en la primera edición Piamonte sitúa como enemigos de Carlomagno –es decir, de la cristiandad– a los turcos, y no a los moros o sarracenos como en el *Cantar de Fierabrás* original, lo que concuerda con el hecho de que en los dances aragoneses, cuyos textos se suponen generalmente posteriores al siglo *xvi*, se habla también de turcos y no de moros, fruto de los cambios en el escenario geopolítico tras la desaparición de los moros de la península y la aparición de la nueva amenaza del imperio otomano.

4 Según la leyenda que relatan el *Cantar de Fierabrás* y la novela de Piamonte, las tropas comandadas por el rey sarraceno Balán y su hijo el gigante Fierabrás conquistaron Roma y robaron las reliquias de la pasión, entre ellas dos barriles con los restos del bálsamo con el que fue ungido el cuerpo de Jesucristo, que tenía el poder de curar las heridas a quien lo bebía. Las tropas de Carlomagno iban a su encuentro para recuperar las reliquias, cosa que consiguieron tras muchas vicisitudes, entre otras la victoria en combate de Oliveros sobre Fierabrás y la conversión de este al cristianismo.

CUADRO II



Portadas de algunas de las numerosas ediciones de la adaptación del *Cantar de Fierabrás* desde el s. xv. De izquierda a derecha, la de Jehan Bagnyon (s. xv), en francés, las de Nicolás de Piamonte en Sevilla (s. xvi) y en Huesca (s. xvii), la romanceada de Juan José López en pliego de cordel (s. xviii?), las tres en castellano, y la de una adaptación en portugués publicada en Brasil (s. xx)

4. La repercusión de la novela de piamonte en las representaciones de Moros y Cristianos

Las manifestaciones englobadas bajo el nombre de Moros y Cristianos en la península son muy variadas y tienen notables diferencias, por lo que diversos especialistas han ido proponiendo clasificaciones basadas en diferentes criterios. Entre las más tempranas figura la de Soledad Carrasco Urgoiti, quien distingue entre tres áreas geográficas de difusión de la fiesta: la región levantina, la andaluza y la aragonesa, más focos aislados en Galicia y Castilla (1963: 477). La documentada tesis doctoral de Demetrio Brisset (1980), que analiza los estudios anteriores sobre este tipo de fiestas y pasa revista a un repertorio de más de doscientas, tanto en la península como fuera de ella, representa un punto de referencia muy valioso para estudios e investigaciones sobre el tema, como esta que nos ocupa. Sea cual sea el caso, abundan en la parte literaria de todas las fiestas de Moros y Cristianos los pasajes que contienen desafíos, parlamentos o embajadas entre atacantes turcos o sarracenos y defensores cristianos –habitualmente siguiendo un esquema característico de provocación y desquite–, muchas veces en romance, asociados a un desembarco, una entrada, un ataque, la reclamación de tributos, el robo de imágenes o la interrupción de las fiestas patronales. La *Historia de Carlomagno*, cuyo trasfondo es la lucha entre los cristianos y «los otros», sean moros o turcos, encajaba muy bien en esa tradición de representaciones de Moros y Cristianos. Por eso, a raíz de su enorme difusión dio pie a multitud de danzas o representaciones dramatizadas, con títulos alusivos a Carlomagno, a los Doce Pares de Francia o incluso a la princesa Floripes, tanto en la península como en América, y hasta en África y Asia, donde conquistadores y misioneros españoles y portugueses habían trasplantado desde el siglo XVI las representaciones de Moros y Cristianos como medio eficaz para llevar a cabo su función evangelizadora y de control político.

Las representaciones de la *Historia de Carlomagno* fueron mayoritariamente de tipo romanecado, con muy diferentes versificaciones adaptadas por poetas locales, y llegaron a puntos muy dispares de la península, no necesariamente coincidentes con los de tradición de Moros y Cristianos, como eran la zona mediterránea y Aragón. Pero la influencia fue incluso mucho mayor en América, hasta el punto de que la filóloga alemana Gisela Beutler, en un extenso análisis de la penetración de esta obra en dicho continente, llega a calificar el libro de Piamonte como auténtico «libro de texto» de multitud de representaciones al otro lado del océano (1984: 64). En el reciente trabajo recopilatorio *La fiesta de Moros y Cristianos en el mundo*, José Antonio Alcaraz (2021) pone al día los anteriores recuentos y da cuenta de forma casi exhaustiva del alcance de las representaciones de Moros y Cristianos, llegando a citar 1328 poblaciones, incluidas Sena y Sariñena, en 29 países de América, África y Asia, hasta donde llegó la colonización hispanoportuguesa, aparte de España y Portugal. De estas representaciones, una elevada proporción está constituida por las influenciadas por la obra de Piamonte y que hacen referencia a Carlomagno, a los Doce Pares o a Floripes⁵. Y resulta curioso constatar como en todas partes los poetas locales, que leyeron la novela en prosa, la devolvieron a su origen rimado, como era en el *Cantar de Fierabrás*. Parafraseando al académico portorriqueño Marcelino Canino Salgado (2010), podríamos decir que devolvieron a la poesía lo que a la poesía perteneció.

Más interés para nuestro análisis presenta el hecho de que, además de generar nuevas representaciones, la *Historia de Carlomagno* de Piamonte se utilizó para adornar y complementar representaciones ya existentes, y así la materia carolingia contaminó la tradición oral anterior y

5 En el trabajo de Francesc Massip (2021) puede consultarse una muy pormenorizada descripción de las representaciones de *Los doce Pares de Francia*, en Tlalnepantla (Morelos, México), y del *Auto de Floripes* de Santo António (São Tomé y Príncipe).

dio lugar a una curiosa mezcla con referencias y vestigios de Carlomagno y los Doce Pares en algunas composiciones muy anteriores. Es un caso muy habitual en América, pero también vale para algunos dances aragoneses, que en el primer párrafo de este trabajo hemos circunscrito a los de Sena y Sariñena. Relacionado con este punto, en un estudio de 2009 comparando el ritual de las representaciones de asunto carolingio en España y América, y citando el dance de Sariñena, Luis Díaz Viana escribe que «El episodio del desafío de Fierabrás a Carlomagno y la posterior lucha con uno de los Doce pares está presente también en buena parte de los dances aragoneses que han sido recogidos y estudiados por diversos autores» (2009: 1079). También cita aisladamente una frase de Arcadio de Larrea: «Ricardo del Arco me ha dicho en más de una ocasión que cree en una alusión a Carlomagno» (1952: 21). Tal alusión de Ricardo Del Arco está clara, y ya la hemos citado en el apartado 1 como punto de partida, referida a los dances de Sena y Sariñena, pero ni en el mismo Del Arco, ni en Larrea, ni en Beltrán, ni en Brisset, ni en Cancer, ni en ningún otro de los numerosos especialistas que han estudiado el conjunto de los dances aragoneses hemos encontrado otra alusión a la materia carolingia que no sea la de los dances de Sena y Sariñena. Compartimos por ello la opinión de Mercedes Pueyo, quien, en su estudio sobre los dances aragoneses, para el que analizó y comparó más de 70, se pronunció claramente sobre este tema al escribir que «Carlomagno aparece en los Dances de Sariñena y Sena únicamente» (1973: 20), y lo reitera casi cincuenta años después (2022: 18). En la actualidad la nómina de dances en Aragón, vigentes o desaparecidos, asciende a más de 270 (Cancer 2003), y no nos constan alusiones a Carlomagno, Fierabrás⁶ o los Doce Pares más que en los de Sena y Sariñena.

6 A título de curiosidad, indicaremos que la palabra «fierabrás» sí que aparece en algunos dances aragoneses. No se trata de una alusión directa al personaje

A diferencia de lo que sucede en América, y exceptuando el *Auto da Floripes*, que se sigue representando al norte de Portugal, en la península han ido desapareciendo a lo largo del siglo xx otras representaciones de Moros y Cristianos con materia carolingia de las que se tenía noticia. Tal es el caso, por citar algunos ejemplos, de la *Danza de Carlomagno* en La Baña, en el Bierzo leonés (Casado 1991), las *Relaciones* de Castilblanques y Viñuelas, aldeas del municipio valenciano de Cortes de Pallás (Martínez Castilblanques 2018), el *Retablo de Moros y Cristianos* del barrio del Castillo de Cuenca (Ávila 2016) o la *Batalla de Moros y Cristianos* de Mouruás, en la comarca orensana de Terra de Trives (González Montañés 2009). De hecho, Demetrio Brisset se refería en una publicación de 1993 al ciclo carolingio como «extendidísimo por todas las Américas, mientras que en España el emperador Carlomagno ya sólo es caudillo en una localidad del Alto Aragón» (1993: 3). Al margen del detalle de que, en realidad, serían dos las localidades, Sena y Sariñena, no tenemos conocimiento de contraejemplos que puedan rebatir la afirmación de Brisset, por muy categórica que nos pueda parecer referida a toda España. Estamos de acuerdo en que las representaciones basadas en la novela de Piamonte están a fecha de hoy muy vigentes en buena parte de América, mientras que en España se han ido perdiendo a lo largo del siglo xx, aunque para algunas existen intentos de recuperación. Lo que sí es meridianamente cierto es que, año tras año, Carlomagno y los Doce Pares de Francia siguen presentes en la representación del dance de Sariñena cada 2 de septiembre y en el de Sena cada 2 de octubre.

de la materia carolingia, sino al sustantivo al que dio pie, hoy en desuso, pero que recoge el diccionario de la RAE: «m. y f. coloq. Persona grande y fuerte, especialmente la fanfarrona y jactanciosa». Aparece, por ejemplo, en una pastorada de Besians de 1799 (Pueyo 1973: 212), y en el dance de Ambel (Gracia y Aragón 2006: 94).

5. La conexión de la materia carolingia con los dances de Sena y Sariñena: el pasaje del reto o desafío

Vamos a abordar ahora el nudo del análisis que nos ocupa: la influencia de la *Historia de Carlomagno* de Piamonte en los dances de Sena y Sariñena, relacionada con una de las escenas más populares del libro, la del llamado reto o desafío. En este pasaje, Fierabrás se

planta ante el real de Carlomagno, en el lugar llamado Mormionda, y desafía a los Pares de Francia para combatir con ellos, sean dos, tres, cuatro o todos a la vez, sin encontrar inicialmente respuesta. Es el preludio del combate que tendrá lugar unos capítulos más adelante entre Fierabrás y Oliveros, y la única escena del libro que veremos introducida en los dances de Sena y Sariñena, al margen de alusiones aisladas a personajes o a lugares de la novela.

CUADRO III



A la izquierda, Fierabrás lanzando su reto ante Mormionda, sede de las tropas de Carlomagno, en una ilustración de la obra del s. xv *Roman de Fierabrás le Géant*, de Jehan Bagnyon (1497). A la derecha, el general turco lanzando denuestos entre las filas de los guerreros-danzantes turcos y cristianos, en el dance de Sena de 2022 (fotografía del autor)

Para poner de manifiesto la relación entre *La Historia de Carlomagno* de Piamonte y algunas representaciones de Moros y Cristianos basadas en ella, incluidos los dances de Sena y Sariñena, el Cuadro IVa muestra algunas versificaciones populares basadas en la escena del desafío, de procedencias muy dispares, tanto de España como de América, incluyendo la del

dance de Sena (prácticamente idéntica a la del de Sariñena), y a continuación el Cuadro IVb muestra igualmente el fragmento del capítulo XII de la obra de Piamonte que corresponde al pasaje del desafío, en prosa, y que es la fuente de la que derivan las versificaciones del Cuadro IVa.

CUADRO IVa

—¿A dónde estás, Carlo-Magno?
Que hoy un solo caballero
Viene a pedirte campaña:
Envíame aquí a Oliveros
O al valeroso Roldán,
Que yo hasta seis los espero,
Y les mantendré batalla
Hasta que dé fin de ellos.
Viendo que nadie salía,
Determinado y soberbio
Se tendió al pie de un árbol,
Y se desarmó al momento,
Y tendido como estaba
Decía con gritos fieros:
—Carlo-Magno, ya has perdido
Tu fama y honor a un tiempo,
Que hasta ahora has ganado,
Pues que a solo un caballero
Que está pidiendo campaña,
No le dais el cumplimiento.

*Romances de Carlo-Magno y de los
Doce Pares de Francia,*
Juan José López
(Durán 1851: 229-230)

¡Oh, doce Pares de Francia!
¿Adónde está nuestro esfuerzo?
¿Adónde está ese Roldán?
¿Adónde está ese Oliveros,
Ricarte de Normandía*
y todos sus compañeros?
Vengan, aquí los aguardo.
¿No me responden, cobardes? [...]
Cobardes, aquí os aguardo,
Solo me hallo en este puesto.
Vengan uno, vengan dos
o vengan ciento que os prometo
darles a todos muerte
con este luciente acero;

Moros y cristianos de Teotihuacán, México
(Gamio 1922: 351)

Salga el valiente Roldán
con sus brillantes aceros,
salga también Oliveros
con espada y estandarte,
salga Borgoña y Ricarte,
y ese viejo de Recner!
¿Qué aguardan, por qué no salen?
Ya es tiempo que a Dios aclamen!
¿Qué aguardas tú, viejo Naimos?
¿No es tu valor eficaz?
¿Carlomagno, dónde estás?
¿No eres tú tan valiente?

Historia de Carlomagno de Acatlán, Puebla,
México (Beutler 1984: 76)

“Carlomagno aquí estoy yo
hombre cobarde y traidor,
tú no tienes corazón
ni virtud para tu puesto
Vamos a definir esto (e)
Cuanto más pronto mejor.
Envíame dos o tres
-le decía Fierabrás-
o cuatro de los mejores,
que desafío tus varones
sin envidia ni revés.
Batalla yo quiero, pues,
ya que estoy en el trayecto
a Roldán y a Olivero presos,
a Fietrí, a Uger de Danoi.
Mira, Carlomagno, estoy
un hombre solo en el puesto.
Eres cobarde en los tuyos
indigno te nombraré
no eres caballero, pues,
para demostrar orgullo.
Hoy los reinos que son tuyos
No los mereces, por cierto,
Dame batalla muy presto
que en este árbol estoy tendido
hasta el yelmo aborrecido
por estar pensando en esto”.

Décimas por Carlomagno.
De la tradición oral en Puerto Rico (Canino 2010:
727-728)

Carlomagno, ya has perdido
todo tu honor y tu fama
que antes habías ganado,
mas por Mahoma te juro
que he de pregonar a voces
tu cobardía por el mundo.
Carlomagno, Carlomagno,
pues que tan nombrado eres,
¿cómo a salir no te atreves
a pelear con Fierabrás? [...]
Salga el ejército todo,
si uno no vos atrevéis,
envíame aquí a Roldán,
o al valeroso Oliveros,
que deseo el conocerlos.
En aqueste suelo duro
pienso de atar mi caballo.
Aquí quiero descansar
a ver si vien d' alguno
para conmigo pelear,
que aunque vengan mil cristianos
conmigo los he de llevar.
(Hay una silla y un árbol y se sienta Fierabrás en la silla)

Danza de Carlomagno, La Baña, León
(Casado 1991: 316-317)

¡Oh Carlos Magno!
¡Oh indigno de toda reverencia!
¿A dónde están tus caballeros
que no vienen en presencia?
Ese Roldán de Oliveros,
los doce pares quisiera,
para dar cruda batalla
aunque en el campo muriera;
¿aún no venís? ¡ya no vendréis!
¡De agrado me mataría!
si no fuera por el gusto de Mahoma,
aunque desesperado muriera.
A la sombra de este árbol
sentarme quiero,
que vengo muy fatigado,
y en puras llamas me enciendo.
(Se sienta debajo del árbol colocado en la plaza) [...]

Dance de Sena (Gudel 1934a: 13)

¿Oh mi alfanje! ¡Qué buen pruebo si fuera,
en la cabeza de estos hombres soberbios!
¡Oh Carlos Magno! ¡hombre cobarde y sin virtud!
si no sales a dar batalla en este día,
he de publicar por el mundo tu cobardía.

* Ricarte (o Recarte) y Borgoña de Normandía, Thierry y Oger de Danoi son, igual que Roldán y Oliveros, miembros de Los Doce Pares de Francia. Recner es el padre de Roldán, y Naimos es el anciano consejero de Carlomagno.

CUADRO IVb

[...] ¡Oh emperador Carlo Magno, hombre cobarde y sin ninguna virtud, envía a un hombre solo que espera la batalla dos o tres o cuatro de los mejores de tus barones, sea Roldán y Oliveros, Tierry y Oger de Danois, que te juro a mis dioses de no les volver la cara aunque sean seis! Cata que estoy en el campo solo y muy alejado de los míos; y si esto no faces, por todo el mundo publicaré tu cobardía y de los tuyos, no dignos de ser llamados caballeros. Toviste osadía de acometer la morisma y de ganar reinos y provincias: ten, pues, esfuerzo de dar batalla a un solo caballero.

Esto dicho, ató su caballo a un árbol y se quitó el yelmo y se tendió en el suelo, e dende a poco alzó la cabeza mirando a todas partes si venía alguno, y desque no vido ninguno, dando mayores voces comenzó a decir:

—¡Oh Carlo, no digno de la corona que tienes! ¿Con un solo caballero moro pierdes la honra que en grande multitud de moros muchas veces has ganado? ¡Oh Roldán y Oliveros y tú Oger de Danois y los que vos llamáis Doce Pares, de quien tantas hazañas he oído, ¿cómo no osáis parecer delante un solo caballero? ¿Habéis por aventura olvidado el pelear, o vos face miedo mi lanza? ¡Venid, venid todos los Doce Pares, pues uno a uno no osáis!

Historia del Emperador Carlomagno [...] (Suárez Figaredo 2020: 27)

La semejanza textual de todos los fragmentos en verso mostrados indica una relación evidente entre ellos, tan evidente como el hecho de que todos derivan del fragmento en prosa, anterior en el tiempo. Incluso en los detalles, nótese también, en casi todos los ejemplos en verso, la coincidencia de que quien lanza el desafío —el general turco en Sena y Sariñena— se toma un respiro y se sienta, fatigado, al final o en mitad de su arenga, lo mismo que hace Fierabrás en el original en prosa. Y en el léxico, aun sin valor probatorio es sintomática la coincidencia del adjetivo «digno/indigno», aplicado a Carlomagno tanto en la novela como en los textos de Sena y Sariñena, o el adjetivo «cruda», que acompaña a «batalla», presente igualmente en ambos textos y repetido hasta la saciedad en la obra de Piamonte, ya desde el título ([...] *la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás*) y más de 20 veces a lo largo de la obra. No parece necesario abundar en más argumentaciones para admitir que las alusiones carolingias de los dances de Sena y Sariñena, al igual que las del resto de los ejemplos del Cuadro IVa, proceden de la *Historia del Emperador Carlomagno* de Piamonte (Cuadro IVb).

De hecho, se puede encontrar alguna alusión explícita a la relación de la novela con los dances de Sena y Sariñena, aparte de la ya citada de Díaz Viana, en una investigación de la alemana Gisela Beutler, autora de un amplio estudio sobre los Moros y Cristianos de la zona

mexicana de Puebla (1984). El estudio se centra en los textos, y más particularmente en los romances. Al explorar la evolución de las representaciones a ambos lados del Atlántico, en su comparación de romances relativos al episodio del reto o desafío, pone de manifiesto la similitud de algunos de los que allí encuentra con el dance de Sena. He aquí la cita:

Hemos encontrado una forma muy parecida en España. Si comparamos el texto del Dance de Sena (Altoaragón) que publicó Ricardo [del] Arco y Garay en 1943, vemos que el diálogo entre el General Cristiano y el General Turco sigue con gran detalle el desafío entre Fierabrás y Oliveros en la novela de Nicolás de Piamonte. Se mencionan además el «puente de Almantías», «Aguas Mansas» o el «Almirante» (Beutler 1984: 76-77)

Beutler argumenta una posible explicación —bastante evidente— para esta semejanza: «se trataría más o menos del uso de las mismas fuentes, que pudieran provenir del romancero español o de otros asuntos de alcance común» (1984: 71). Está claro que «las mismas fuentes» son en este caso la novela de Piamonte, lo que viene a corroborar, desde una publicación alemana y pasando por América, la hipótesis que venimos exponiendo sobre la influencia de dicha novela en los dances de Sena y Sariñena.

6. La materia carolingia en los dances de Sena y Sariñena: desde su introducción hasta las representaciones actuales

Una vez establecido que la materia carolingia introducida en los dances de Sena y Sariñena procede de la *Historia de Carlomagno* de Nicolás de Piamonte, cabe preguntarse el porqué de esa contaminación. La introducción de nuevos materiales en los dances no es extraña, y ha sido apuntada por diversos especialistas en la materia, en general y en casos de dances concretos. Mercedes Pueyo ya escribe sobre los dances que era inevitable que «gentes de unos y otros pueblos copiasen y adaptasen lo que encontraban de su agrado, mejorando o simplemente añadiendo o ampliando lo que tenían» (1973: 137). De forma similar, Lucía Pérez García-Oliver, en su estudio sobre el dance de Alcalá de la Selva, apunta en general sobre los dances que «los recitados de las soldadescas proceden de adaptaciones realizadas por un erudito local –con frecuencia el sacerdote– a partir de, en muchos casos, la literatura de cordel o de copias manuscritas que sirvieron de fundamento a la transmisión oral» (1984: 45). Introduce aquí dos alusiones que resultan relevantes para el análisis que nos ocupa: una, bastante frecuente, a eruditos locales, a menudo clérigos, que modificaron repetidamente los textos de los dances, y otra, a la literatura de cordel, que es el caso de la novela de Piamonte. También Jesús Cancero, en su obra sobre el dance de Sena hace notar que en los últimos años 50 del pasado siglo algunos textos del dance diferían de los que anotó Mosén Rafael Gudel (1934a, b, c), debido a las variaciones introducidas por el párroco de la época (Cancero 1998: 123). En la actualidad se ha vuelto a los textos de principio del siglo xx. En este caso de Sena hay que reseñar que la contaminación carolingia se produjo solo en el dance del Ángel Custodio, que se representa cada 2 de octubre, mientras que en el dance de la Virgen del Rosario, que se representa cada primer domingo de octubre, no se aprecia contaminación alguna. Y

abunda Jesús Cancero en las ideas que venimos exponiendo:

[...] entrevemos de continuo la huella dejada por las alteraciones inevitables de la transmisión verbal y la intervención de personas con muy distinta instrucción a lo largo del tiempo. [...] La intervención de los generales de ambos bandos dona a la letra el carácter épico y guerrero propio de la novela caballeresca, donde aparecen repetidas referencias a personajes y lugares míticos. (Cancero 1998: 90-91)

Centrándonos en el pasaje del reto, Demetrio Brisset escribe, refiriéndose en general a las representaciones de Moros y Cristianos en el siglo xvii:

Y para enfatizar lo épico-religioso, se contaba con varios modelos dramáticos de honda raigambre. [...] Emotivamente, los más populares parecen haber sido los cantares de gesta carolingios, con su vibrante reto entre el conde Oliveros y el blasfemo gigante Fierabrás... (Brisset 1997: 81)

Sobre otra obra deudora de la novela de Piamonte, las *Relaciones* de las aldeas de Castilblanques y Viñuelas, escribe Vicente Martínez:

Estas relaciones eran una obra viva, en la que el texto clásico se revisaba con frecuencia por los directores, poetas locales o copistas, los cuales agregaban personajes y acontecimientos históricos sin el menor rigor, y realizaban las correcciones oportunas para adaptarlas al lugar. También introducían parlamentos copiados literalmente de otras obras clásicas, por lo que es muy frecuente encontrar versos que nada tienen que ver con el resto. (Martínez Castilblanques 2018: 417)

Existe, además, otro caso similar bien cercano a Sena y Sariñena: el del dance de Pallaruelo de Monegros, del mismo grupo y muy parecido a ambos, sobre todo al de Sariñena, del que Antonio Beltrán dice que «en los largos

parlamentos aparecen menciones a la mitología que explican la intervención de un erudito en la composición» (1982: 96).

De acuerdo con lo que venimos exponiendo, parece plausible suponer como hipótesis que en un momento dado entre los siglos XVII y XIX algún erudito, letrado, o quizás clérigo, introdujo la materia carolingia aportada por la obra de Piamonte en los dances de Sena y Sariñena o, más probablemente en uno de los dos, desde el cual se transmitió también al otro. A diferencia de otros casos que hemos reseñado en el apartado 4, en los que la *Historia de Carlomagno* era la base para una nueva representación, en este caso se introdujo amalgamándola con lo que ya había en ambos dances. Sustenta esta tesis el hecho de que, siendo muy similares varios de los dances de Monegros, no se observe contaminación carolingia más que en los de Sena y Sariñena, aun cuando la trama de todos es muy similar. Ello permite suponer que la materia carolingia se incrustó en estos dos dances sobre el sustrato común, que ya existía previamente.

En esta trama previamente existente, tras el diálogo de pastores, uno de estos advierte de la cercanía de un ejército al mando del general turco; tras embajadas y parlamentos con intercambio de pliegos, la cuestión –la reclamación de unos tributos no pagados, o la recriminación

por estar celebrando unas fiestas patronales sin el preceptivo permiso del general turco– desemboca en un enfrentamiento armado –danzado en este caso– de las tropas cristianas contra las infieles, batalla que concluye con la intervención del Ángel, la derrota de los infieles y su conversión al cristianismo. Sobre este esquema, como hemos dicho bastante común en varios dances aragoneses, se introdujo de forma explícita y romanceada, con intención muy probablemente ornamental, el desafío de Fierabrás a Carlomagno, justo antes de la reclamación del tributo, sin importar que los personajes citados, Carlomagno, Roldán, Oliveros o los Doce Pares no tuvieran que ver con el tema de fondo. El desafío –reproducido en el Cuadro IVa– es recitado por el general turco, que se sitúa en el papel de Fierabrás, por lo que su bravata, igual que en el original, está dirigida a Carlomagno, emblema de la cristiandad, aunque debería dirigirse al general cristiano del dance.

Con posterioridad al pasaje del desafío, que ocupa el capítulo XII en la novela de Piamonte, entre los capítulos XVIII y XXV se desarrolla –a caballo y a pie– el largo combate entre Fierabrás y Oliveros, durante el cual se suceden los diálogos entre ambos paladines, intentando cada uno convertir a su fe al otro.

CUADRO V

<p>[Oliveros a Fierabrás:] Y no dilates más, ca nuestra batalla no se escusa salvo con esta condición: que dejando tus ídolos rescibieses baptismo y tuvieses la creencia que nós los cristianos tenemos; y si esto faces, tendrás por buen amigo al emperador Carlo Magno, y a don Roldán por especial compañero, y yo te prometo de nunca dejar tu compañía.</p>	<p>General cristiano.-- General turco, si vinieras en acuerdo y tomaras mis consejos, ¡cuánto mejor que te fuera! que dejaras a tus dioses y tus leyes embusteras [...] Si creyeras en Dios Padre, Criador del Cielo y Tierra, Y recibieras Bautismo, ¡oh cuanta alegría me dieras! Te querría como hermano, como amigo te sirviera;</p>
--	--

Izquierda: fragmento del capítulo XIX de la *Historia de Carlomagno* (Suárez Figaredo 2020: 38-39). Derecha: fragmentos del *Dance de Sena* (Arco 1943: 168)

El cuadro V da una fugaz muestra de los argumentos que se intercambian Fierabrás y Oliveros, similares a los que se cruzan los generales turco y cristiano en los dances de Sena y Sariñena. Sin embargo, sería muy aventurado –a falta de pruebas más explícitas– ver en este paralelismo otra constatación de la contaminación de la novela de Piamonte, ya que los diálogos basados en el tema de la conversión de un moro o turco derrotado por un caballero cristiano son comunes, no solo a gran parte de los dances aragoneses, sino también a todo tipo de representaciones de Moros y Cristianos, tanto en la península como fuera de ella. Es más lógico suponer que estos diálogos formaban parte en Sena y Sariñena del sustrato preexistente.



El gigante Galafre ante el puente de Mantible, en una ilustración de la obra del s. xv *Roman de Fierabrás le Géant*, de Jehan Bagnyon (1497)

Del resto de la trama de la novela de Piamonte no creemos que hubiera más incrustaciones textuales, aunque sí algunas alusiones a otros pasajes, hoy escasamente reconocibles en el diálogo entre el rabadán y el general turco previo a la batalla, como veremos a continuación. Para ponernos en situación, enumeremos brevemente los pasajes de la novela que tienen

algún reflejo en los dances analizados, aparte del del reto. Con posterioridad al combate entre Oliveros y Fierabrás, Oliveros es hecho prisionero por los infieles, junto con otros cuatro de los Pares, y son trasladados a la fortaleza de Balán, en el lugar llamado Aguas Muertas. Para acceder a la fortaleza es preciso pasar por el puente de Mantible, defendido por el temible gigante Galafre, a las órdenes de Balán. La novela nos refiere que, al hacerse cargo de los prisioneros, el carcelero «encarcelolos en una oscura torre [...] y metiolos por arriba y hízolos abajar por una escalera de manos, y después tiró la escalera arriba y cerró una trampa de fierro con tres candados» (Suárez Figaredo 2020: 47). Y, más adelante, ya muy avanzada la novela, Fierabrás, convertido ya a la fe cristiana y atacando junto a Carlomagno la fortaleza de Aguas Muertas, presenta al emperador –tratando de salvar la vida de su padre, el almirante Balán– el ruego que transcribimos en la versión romanceada de Juan José López:

— *Muy poderoso señor,
Solo una merced te ruego:
Que divulgues en tu real
Que cualquiera caballero
Que se encuentre con mi padre
No le dé muerte, que quiero
Ver si puede ser cristiano.* —
(Durán 1851:240)

Estas alusiones a la novela están reflejadas, de forma sucinta y aislada, en los pasajes de los dances de Sena y Sariñena que muestra el Cuadro VI, lo que sirve para ejemplificar el proceso sufrido por muchos otros dances aragoneses en los que, a falta de registros escritos –como mucho, cuadernos copiados a mano repetidamente– la transmisión oral produjo, al transcurrir los años, corrupciones y degeneraciones en los nombres, sobre todo en los cultismos, y mezclas y pérdida de significado en las citas.

CUADRO VI

DANCE DE SENA	DANCE DE SARIÑENA
<p><i>Rabadán</i>.-- En el puente de Almantías hay cuatro mil caballeros muy escogidos y armados, muy valientes y soberbios; el Almirante manda esto, <i>Gral. Turco</i>.-- que si salís al encuentro, <i>Rabadán</i>.-- no matéis al general, que yo por bueno lo tengo, que está bajo de Aguas Mansas debajo la trampa preso. Dime, repatán pequeño, ¿a quién sirves contento? Al Almirante Volante, que es un noble caballero.</p>	<p><i>Noble Primero</i>.-- En el puente de Almantías* hay doce mil caballeros; son preferidos y armados, son armados muy soberbios, <i>Turco</i>.-- y si salís al encuentro, <i>Repatán</i>.-- no matéis al general, que yo por bueno lo tengo. Oye, repatán pequeño: ¿a quién sirves tan contento? Es al gigante Gallardo, que es un noble caballero, que está encima de Aguas Mansas, cogido en la trampa preso.</p>

Fragmentos del dance de Sena (Arco 1943: 166-167) y de Sariñena (Arco 1943: 210)

* En transcripciones posteriores se cita como Al-Mantible en lugar de Aln (Trallero 2020: 122).

Así, la alusión a la prisión de los caballeros se puede entrever en la frase «debajo la trampa preso», de Sena, que recoge el carácter de pozo –al que hay que bajar– de la prisión del texto original, y su cierre con «una trampa⁷ de fierro». En Sariñena es «cogido en la trampa preso». En cuanto al ruego de Fierabrás para que se respete la vida de su padre el almirante, confundido con el general, está bastante explícito en los fragmentos mostrados, aunque totalmente desligado y sin relación con el contexto del resto del dance.

Por lo que respecta a las localizaciones, se mezclan en los dances de Sena y Sariñena lugares geográficos o históricos reales, como La Valle los Arnales, Urgellet, Sena, Sigena, Sariñena o Albalatillo con otros ficticios procedentes del *Cantar de Fierabrás* y evolucionados por la transmisión oral, como el puente de Almantías o Aguas Mansas. En cuanto a los personajes,

7 Se utiliza aquí la segunda acepción del diccionario de la RAE para la voz «trampa»: Puerta en el suelo, para poner en comunicación cualquier parte de un edificio con otra inferior.

Carlomagno, Roldán y Oliveros se citan textualmente a pesar de tener poco que ver con la reclamación del tributo, como ya hemos indicado. El almirante Balán, que comanda las tropas sarracenas en la novela, ha acabado siendo en Sena el almirante Volante. Sobre el tema del almirante o almirantes, en los dances que analizamos se intercambian pliegos «de parte del almirante» o se alude a este indistintamente, con la participación del rabadán, como si hubiera un almirante en cada bando, sin que se especifique si es el mismo o no, mientras que, por otra parte, dichos almirantes asumen el papel de los generales turco y cristiano.

Los textos mostrados en el Cuadro VI permiten también constatar, al margen de la evolución ya analizada de las incrustaciones carolingias, las diferencias en pasajes de origen común entre dos dances de poblaciones muy próximas entre sí, como son Sena y Sariñena. Ambos textos se han tomado de Ricardo del Arco (1943), aunque para el correspondiente a Sena este autor se limita a reproducir una transcripción anterior de Gudel (1934a), introduciendo, por

cierto, ligeras correcciones ortográficas. Los fragmentos muestran, como se ve, evidentes diferencias de fondo y forma. El rabadán sirve en Sena «al almirante Volante», pero en Sariñena lo hace «al gigante Gallardo», aunque en ambos casos se añade «que es un noble caballero». En el puente de Almantías o Al-Mantible hay en Sena cuatro mil caballeros, que se convierten en doce mil en Sariñena. Aunque lo que resulta más curioso es constatar que lo que en Sena ha acabado «bajo de Aguas Mansas», en Sariñena está «encima de Aguas Mansas». Y en Sena el que está preso es un cierto general, pero en Sariñena es el mismísimo gigante Gallardo –el Galafre de la novela–, que ha pasado de guardián del puente a estar «cogido en la trampa preso».

Como estamos viendo, la incrustación de la materia carolingia en los dances de Sena y Sariñena, ha devenido actualmente en una curiosa amalgama de lugares reales y ficticios, y de personajes que estaban previamente en los dances con los introducidos por la materia carolingia. Y todo ello, desfigurado por la corrupción y degeneración asociada a la transmisión oral. El resultado es que el conjunto que lo que hoy observamos resulta algo desordenado y la comprensión de algunos pasajes, como los reproducidos en el Cuadro V, se hace dificultosa, por carecer, además, de relación con el resto de la trama del dance.

Para finalizar diremos que esta evolución asociada a la transmisión oral ha sido analizada por la etnolingüista francesa Jeanine Fribourg, quien realizó a lo largo de varios años un trabajo de campo en Sariñena y Sena, y en su obra *Fêtes et Littérature Orale en Aragon* (1996) compara los primeros textos transcritos de la parte fija de los coloquios de los dances de ambos pueblos con los recogidos por ella en 1976, 1978, 1980 y 1982 y constata las variaciones registradas. El capítulo correspondiente de la traducción al castellano lleva así el elocuente título de «La variabilidad debida a la enunciación» (Herrando 2000: 202-213).

7. Conclusiones

Llegados a este punto, creemos contar con la suficiente fundamentación para establecer dos conclusiones sobre la relación de los dances de Sena y Sariñena con el ciclo carolingio:

1. Existe, efectivamente, una conexión entre los fragmentos de estos dances que aluden a Carlomagno y los Doce Pares de Francia y los cantares del ciclo carolingio, aunque no con el *Cantar de Rolando*, sino con el *Cantar de Fierabrás*, algo posterior, de finales del siglo XII.
2. La conexión no es por vía directa, sino a través de la novela del siglo XVI *Historia del Emperador Carlo Magno, y de los doce pares de Francia y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del grande Almirante Balán*, de Nicolás de Piamonte, traducción de una prosificación francesa del *Cantar de Fierabrás* del siglo XV. Algunos fragmentos de esta novela se introdujeron en ambos dances, con propósito ornamental, en una fecha posterior al siglo XVI.

Para terminar, sucede con esta investigación lo mismo que con la mayoría de las que se acometen, a mayor o a menor escala, para resolver una determinada conjetura: la obtención de resultados o conclusiones suele ir aparejada a la aparición de nuevas cuestiones a investigar, a veces incluso de mayor calado que las iniciales. En este caso tales cuestiones podrían referirse a quién o quiénes introdujeron en los dances de Sena y Sariñena, con pretensión ornamental, los fragmentos de la novela de Nicolás de Piamonte que hemos analizado, en qué momento lo hicieron, y, no menos relevante, por qué razón estas alusiones a la materia carolingia solo aparecen en estos dos dances de Sena y Sariñena, sin haberse propagado a los demás de grupo –ni a ningún otro de los aragoneses–, siendo tan similares entre sí los dances del grupo monegrino. Queda en pie para futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCARAZ ARGENTE, Juan Antonio (2021): «Pueblos que hacen fiesta (Un paseo por la Fiesta de Moros y Cristianos en el mundo)», en *La fiesta de moros y cristianos en el mundo*, CÁCERES VALDERRAMA, Milena, edición y compilación (2021), tomo I, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, págs. 24-59.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1943): *Notas de folklore altoaragonés*. Consejo Superior de investigaciones Científicas. Madrid.
- ÁVILA MARTÍNEZ, José Vicente (2016): «Añoranza del retablo de moros y cristianos y carrozas de San Isidro de Arriba y Abajo», en *El Blog de Cuencávilva*, <https://www.elblogdecuencavila.com/?p=12063>. (Consulta: mayo 2023).
- BAGNYON, Jehan (1497): *Roman de Fierabras le Géant*. Ed. P. Maréchal et B. Chaussard, Lyon. Documento electrónico en la Bibliothèque Nationale de France.: <https://gallica.bnf.fr/view3if/ga/ark:/12148/bpt6k111068s> (Consulta: mayo 2023).
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio (1982): *El dance aragonés*. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza.
- (1989): «El dance aragonés: planteamientos y problemas generales». *Actas de las Jornadas de Etnología Aragonesa 1. EL DANCE EN ARAGON*. Págs. 11-24
- BEUTLER, Gisela (1984): *La historia de Fernando y Alamar. Contribución al estudio de las danzas de Moros y Cristianos en Puebla (México)*. Franz Steiner Verlag. Stuttgart.
- BRISSET MARTÍN, Demetrio E. (1980): *Representaciones rituales hispánicas de conquista* (Tesis Doctoral), Ed. de la Univ. Complutense de Madrid.
- (1993): «Clasificación de los «moros y cristianos»». En *Gazeta de Antropología*, nº 10, Artículo 12.
- (1997): «Proceso evolutivo de los rituales de conquista en España», *REVISTA DE DIALECTOLOGÍA Y TRADICIONES POPULARES*, vol. LII, nº 1, págs. 65-104.
- CANCER CAMPO, Jesús V. (1998): *El dance de Sena: las coplillas y rondallas*. Diputación General de Aragón. Zaragoza.
- (2003): *El dance de Aragón. Su estado actual a la entrada del siglo XXI*, Zaragoza, edición del autor.
- CANINO SALGADO, Marcelino (2010): «Ecos del medioevo en la tradición oral de Puerto Rico: Carlomagno y los doce pares de Francia», en *Los procesos de la colonización. Raíces de las Culturas Iberoamericanas. Actas del XI Congreso de Academias Iberoamericanas de la Historia*. Oficina del Historiador Oficial de Puerto Rico. Págs. 707-732.
- CAPMANY, Aurelio (1931): «El baile y la Danza», en *Folklore y costumbres de España*, CARRERAS CANDI, Francesc (director) (1931), tomo II. Casa Editorial Alberto Martín. Barcelona; págs. 166-420.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad (1963): «Aspectos folclóricos y literarios de la Fiesta de Moros y Cristianos en España», *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, 78, págs. 476-491.
- CARRERAS CANDI, Francesc (director) (1931): *Folklore y costumbres de España*. Casa Editorial Alberto Martín. Barcelona.
- CASADO LOBATO, Concha (1991): «La Danza de Carlomagno». *Disparidades. Revista De Antropología*, 46 (1), págs. 309-348.
- CAVERO CAMBRA, Benito (1983): «El Dance de Sena», *Temas de antropología aragonesa*, 1, Instituto Aragonés de Antropología. Huesca, págs. 40-50.
- DÍAZ VIANA, Luis (2009): «Juego de espejos entre identidades: las representaciones rituales de asunto carolingio en España y América», en *buen compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Joaquín Álvarez Barrientos (coord.). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Págs. 1073-1083.
- DURÁN, Agustín, editor (1851): *Romancero General*. Vol. II. Romancero de romances vulgares caballerescos. Romances 1253 a 1260. Imp. de M. Rivadeneyra, Madrid. Págs. 229-245.
- FRIBOURG, Jeanine (1996): *Fêtes et littérature orale en Aragon*. L'Harmattan. Paris. Traducción española de M^a Carmen HERRANDO CUGOTA (Herrando 2000)
- GAMIO, Manuel (2017): *La población del Valle de Teotihuacán*, Tomo 2, Volumen segundo. Edición electrónica libre en línea correspondiente a la edición en papel de 1922. México. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/libro%3A622> (Consulta: mayo 2023).
- GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2009): «Representaciones de Moros y Cristianos», en *Teatro y espectáculos públicos en Galicia. De los orígenes a 1750*. <http://www.teatroengalicia.es/moros.htm> (Consulta: mayo 2023).
- GRACIA RIVAS, Manuel y ARAGÓN PÉREZ, Antonio (2006): *El dance de Ambel*, Borja, Centro de Estudios Borjanos.

GUDEL ABELLANA, Rafael (1934a): «El dance de Sena», *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, 100 (enero), págs. 11-13.

-- (1934b): «El dance de Sena», *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, 101 (febrero), págs. 36-38.

-- (1934c): «El dance de Sena», *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa*, 104 (abril-mayo), pág. 89.

GUMPERT MELGOSA, Carlos (1987): «La historia del emperador Carlomagno como fuente de Cervantes», en *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, número 7, Universidad Complutense de Madrid, págs. 73-81

HERRANDO CUGOTA, M^a Carmen (2000): *Fiestas y literatura oral en Aragón (El dance de Sariñena; sus relaciones con el de Sena, Lanaja y Leciñena)*. Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación Provincial de Huesca). Huesca. Es la traducción al castellano del original francés (Fribourg 1996)

LARREA PALACÍN, Arcadio de (1952): *El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos: contribución al estudio del teatro popular*. Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe. Editora Marroquí, Tetuán.

MARTÍNEZ CASTILBLANQUES, Vicente (2018): «Las relaciones de moros y cristianos de Castilblanques y Viñuelas». *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal*, Requena, n.º. 32, págs. 415-435

MASSIP BONET, Francesc (2021): «Los Doce Pares de Francia en el México de hoy: vasos comunicantes con la teatralidad popular europea», en *La fiesta de moros y cristianos en el mundo*, CÁCERES VALDERRAMA, Milena, edición y compilación (2021), tomo I, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, págs. 86-129.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino (1905): *Orígenes de la Novela*, Tomo I, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Casa editorial Bailly-Baillière. Madrid.

OLEA, Humberto (2019) (edición): *Historia del emperador Carlo Magno y de los doce pares de Francia y de la cruda batalla que tuvo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del gran almirante Balan*, de Nicolás Piamonte, en <https://www.olea.biz/?p=649> (Consulta: mayo 2023)

PIAMONTE, Nicolás de (1525): *Historia del Emperador Carlo Magno, y de los doce pares de Francia y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, rey de Alejandría, hijo del grande Almirante Balán*. Ed. Jacobo Cromberger, Sevilla.

PUEYO ROY, Mercedes (1973): *El dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética*. Editado por Mercedes Pueyo. Zaragoza.

-- (2022): «El dance en Aragón: origen y problemas estructurales de una composición poética», con la colaboración de Mario Gros Herrero. En *Los dances de Aragón. Entre la tradición religiosa y el teatro popular*, ENGUITA UTRILLA, José M^a (ed.), Institución Fernando el Católico, colección Actas. Zaragoza. Págs. 13-38

SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (2020) (edición), «Historia de Carlomagno y Los Doce Pares de Francia», en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, pág. 14. En https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista24/Textos/01_Carlo_Magno.pdf (Consulta: mayo 2023).

TRALLERO ANORO, Salvador (2020): *El dance de Sariñena*. Sariñena Editorial.

TRAPERO TRAPERO, Maximiano (2001): «La décima popular en la tradición hispánica». En *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (coord. Maximiano Trapero). Santa Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évora / Centro de la Cultura Popular Canaria, págs. 61-100.

LAS CALZAS DE VIZCAYA¹

Paulino García Andrés

Ante la vox populi que las vecinas y vecinos de Caracena atribuyen a los señores Don Gonzalo de la Guerra y Lasso de la Vega, alcalde honorario por el estado noble, y a Roque de Antón, el encuentro o hallazgo de un tesoro, Antonio García Ibáñez es nombrado Promotor Fiscal para investigar a los citados señores sobre la apropiación de un tesoro encontrado en la tierra llamada Los Morales junto a la peña del Tormo, propiedad de los curas y beneficiados de la villa de Atienza, si bien la tienen arrendada al padre de Roque de Antón; antes lo fue de Josef Matta, vecino de esta referida villa. Así pues, el Promotor Fiscal abre la causa y la presenta al Alcalde Mayor, don Manuel Sotillos. La causa debía presentarse al alcalde ordinario, pero al ser este el encausado, decidió renunciar al cargo.

En nombre de encausados, don Felipe Pérez

dice que por el alcalde mayor de ella se formó a mis partes causa de oficio sobre supuesta mal soñada invención de un tesoro en heredad particular consistente en aquel término y por solo el fútil antecedente de haber salido a una tierra en la que con manera solo de diversión y con muy distintos fines hicieron una muy corta excavación, con lo cual les vulneró y amancilló su estimación.

El Alcalde Mayor, habiendo visto estos autos sobre el descubrimiento de un tesoro, decretó sobreseer esta causa, con la reserva de continuarla en adelante y que

en lo sucesivo haya vigilancia para su descubrimiento en favor de los intereses de la Real Hacienda. Sin embargo a los referidos Gonzalo y Roque se les condena a las costas mancomunadamente y se les previene que en adelante no den lugar a semejante procedimiento y en caso de ver, oír algo relativo a este tesoro, lo comuniquen a la Justicia, evitando así toda ocultación. Asimismo, se les condena en el importe del papel sellado.

Don Gonzalo y Roque se sienten agraviados ante la condena y hacen un pedimento de apelación en el que alegan lo falso de la invención y lo lícito de la acción. Y es ahora cuando el alcalde mayor ordena que comiencen los interrogatorios a los testigos.

El alcalde mayor ordena que declaren los testigos

El 21 de noviembre de 1801 el señor Ldo. don Manuel Sotillos, alcalde mayor de Caracena [...] dijo: es llegado a su noticia que en los seis del presente mes, estando arando Roque de Antón y Antonio Antón, de esta vecindad, en una heredad que llevan en renta de los curas y beneficiados de la villa de Atienza y antes lo fue de Josef de Mata, vecino de esta, sita en término de esta villa y junto a la peña que llaman del Tormo, y camino que va a Tarancueña, titulada la de los Morales sacaron y encontraron con uno de los arados una asa de metal, que sin duda había estado pegada a alguna olla de la misma especie que, con algún can-

¹ Chancillería de Valladolid, PLEITOS CIVILES (P. Alonso) 845-1 Caracena. 1802.

to o tesoro de oro o plata estaba enterrada y oculta en dicha tierra, con cuyo hallazgo en los veinte y tres del citado mes, el referido Roque de Antón y don Gonzalo de la Guerra, alcalde ordinario por su estado noble, pasaron a cavar a la heredad y sitio donde se descubrió la referida asa y según que de publico se dice se han hallado un gran tesoro y en apuro de esta verdad, procédase a la justificación correspondiente en cumplimiento de lo dispuesto por ley del Reino y evitar su ocultación y extravío en perjuicio del Real Erario. /fols. 54-55

Testigos (fols. 56-115)

Todas las declaraciones se basan en lo que han oído y les han dicho los vecinos con los que trataron el tema. Así Roque Martin manifestó haber encontrado una pieza de figura de asa en la tierra que dicen de Mata sita donde dicen el Tormo. Manuel Crespo y su hijo, sastres y vecinos de Carrascosa de Abajo, estando en casa del testigo dijeron que la había hallado en el mismo surco que llevaba con su yunta y añadió que las vacas habían hecho hincapié y fuerza para descubrirla. El pastor de Iñigo Pérez, Facundo Romano llamado el Alcarreño, natural de Valderromán, dijo haber visto sacar de la tierra una cosa negra redonda, como a modo de olla, la que cogió don Gonzalo y guardó entre la capa. En cuanto al asa, manifiesta el Alcarreño que la dividió e hizo dos pedazos, queriendo averiguar de qué metal sería o podría ser. Rosa Martin dijo que, estando custodiando largo el ganado lanar junto a el molino, vio que don Gonzalo y Roque Martin bajaban río abajo y, luego que advirtieron que les había visto, don Gonzalo se volvió hacia atrás y se arropó bien con la capa. Rosa, de unos 15 años, fue hacia la tierra que dicen de Mata y vio que habían cavado y había algunos cantos y una piedra areniza de toba. /fols. 56 y sgts. Quirico de Pedro, de 26 años testifica que encontraron dos piedras: la una de toba y la otra blanca, labradas una y otra por las dos caras. María Teresa de Antón, de 13 ó 14 años, dijo haber visto sacar junto a la

peña del Tormo, una cosa negra redonda que la pareció ser olla; y que se dice por el pueblo que han sacado tesoro. /fols. 67-68 María Valencia dice que es cierto que, estando arando Roque de Antón y Antonio Antón en la heredad que llevan en renta de los curas y beneficiados de la villa de Atienza, sita en esta villa junto a la peña del Tormo, el citado Roque sacó con el arado una asa y que es público en esta villa que don Gonzalo de la Guerra y Roque Antón estuvieron cavando en dicha heredad el lunes día 23 del pasado mes de noviembre; igualmente se dice que han hallado un tesoro, oyó que hablaba don Gonzalo de monedas de cortadillos² y después en la cocina oyó a este decir que su tía le había dejado en cortadillos ocho o diez mil reales. /fols. 070-71 Antonia Ibáñez dijo a su hijo Roque que por qué no les había avisado para ir a cavar y le contestó que se hubieran cansado en balde. Ella le respondió diciendo que necesitaba el tesoro tanto o más como don Gonzalo; Roque dijo que el día que estuvo arando sacó un asón y el arado se embazó, que no podía haber en la tierra alguna cosa como tesoro. Ella dijo: *¡Ay hijo! que no es la fortuna para quien la busca.* /fols. 72-73 Antonia Mancha, mujer de Antonio de las Mozas, dijo que, estando a la puerta de la casa de José Ibáñez, llegó un hijo de don Gonzalo, Francisco, como de 6 años y dijo que su padre había encontrado una olla con su cobertera y, como el resto del pueblo, decía que habían encontrado un tesoro. /fols. 74-75 Miguel de la Puente, de 23 años, en la casa del cura párrroco, don Miguel Ruiz Cachupin, dice que solamente hablaron del hallazgo de un tesoro. /fol. 76 Juan José Ibáñez declara que el hijo de don Gonzalo, Francisco, decía que tenía que ir con la olla a los moros *para que se vuelva doblillas*; estando con la madre de Francisco, ésta le dijo al niño que cuando le preguntaran dijera que se había encontrado una olla. Añadió el testigo que el cerco de lo cavado tendría como vara y media. /fols. 77-78 María Barrio, yendo con Roque de Antón por leña,

2 DRAE. Dícese de la moneda cortada y que no tiene figura circular.

Pasado que fue el Camino Real y el del Montecillo, se suscitó la conversación del hallazgo del tesoro y el citado Roque expresó estarse procediendo y examinando testigos para la averiguación de ello y que se pensaba en ponerle las calzas de Vizcaya, hablando por las prisiones.

Asimismo, el Roque dijo que, aunque se verificase la prisión, no declararía porque no había hallado cosa alguna.^{/fols. 84-86} Florentina Gallardo, de 36 años, dijo a don Gonzalo: «¡Sea enhorabuena, que dicen que se ha hallado vmd un tesoro!» A lo que respondió: «¡Ojalá hubiera sido verdad, que ya estuviera caminando hacia la feria a por unas mulas!» Luego dijo don Gonzalo que su tía le había dejado en cortadillos, hacía varios años, cierta cantidad de dineros. También dijo que, de ser verdad, hubiera dado al rey la tercera parte.^{/fols. 82-83} Miguel de la Puente añade al tema que la olla podía tener otra asa al otro lado o incluso más.^{/fol. 83} Ignacio Martín insistió en que la asa de la olla o jarra tendría una figura o marca al otro lado donde la asa hubiese estado pegada, y el dicho Roque dijo que también podría tener cuatro.^{/fols. 84-85} Manuel de Diego, criado de don Gonzalo de la Guerra, natural de Cañicera, señala que es cierto haber ido por leña con Roque Antón y María Barrio por el camino del Montecillo, y Roque dijo que se pensaba en «ponerle las calzas de Vizcaya» y dijo que, aunque se verificase la prisión, no declararía cosa alguna, porque no se había encontrado nada. Añadió que se dice, de público, que han hallado un tesoro, pero que a su amo siempre le ha oído decir que nada han hallado y que ojalá fuera verdad.^{/fols. 86-87} Ana Reguero, de sesenta años, siempre ha oído que en la citada tierra había un tesoro.^{/fol. 88} Eulalia de Aja y López dice que lo que ha hablado con Roque y otros sobre el hallazgo de un tesoro fue solamente chanza.^{/fols. 93-94} Andrés Nuño, de 34 años, vecino de la villa y molinero, dijo que habiendo bajado Roque a moler, le dijo al Roque que le prestase dinero para hacer un molino y Roque le contestó: «Tiene vmd gana de hacer burla», que Roque se lo contó a don Gonzalo y este no paró hasta conseguir ir a cavar; y que dicen las

gentes de la villa que sacaron un tesoro, pero este testigo no ha visto nada.^{/fols. 97-98} Rosa Martín se retracta y dice que no es cierto que les viera sacar una olla.^{/fol. 99} Manuel Crespo, de Carrascosa de Abajo, sastre, dijo que, estando en casa de Antonio Antón, este le enseñó el asa y no se acuerda si le dijo se la encontró en el surco que llevaba o a la orilla de la tierra, cuando limpiaba el arado; que pregunto a don Gonzalo por el tesoro y este le dijo que no había tesoro alguno. Estando el hijo de Manuel Crespo, trabajando en casa de don Gonzalo, la mujer de este, doña Paula Cachupin, al hablar del asa, dijo que «era bobo el Roque por no haber mirado más en donde la encontró».^{/fols. 102-106}

En atención a no haber en esta villa maestros latoneros ni plateros a quienes correspondía reconocer si la asa había estado pegada y estañada y de qué metal pudiera ser, el juez mandó a dos vecinos reconocieran el asa.^{/fol. 108} Lo hacen Miguel de Antón y Alejandro Iglesias, vecinos; dijeron que han visto y reconocido el asa dividida en dos pedazos y, aunque consideran por su figura y fábrica ser asa, no advierten si ha estado o no pegada a otra cosa, que les parece que dicha asa es de metal de bronce sin que afirmativamente lo puedan asegurar.^{/fol. 109}

Confesión de Roque Antón^{/fols. 115-122)}

En la villa de Caracena a veinte y tres de Henero de 1802, su mrd el señor Juez de estos autos, hizo comparecer ante sí a Roque de Antón, de esta vecindad, a efecto de recibirle su confesión a el cual por ante mí, el escribano, le recibió juramento por Dios Nuestro Señor y a una señal de cruz conforme a derecho, y el susodicho lo hizo como se requiere y, en su virtud, se le pasaron a hacer las preguntas.

Sus respuestas fueron como sigue: Dijo llamarse Roque de Antón, natural y residente en Caracena, casado, labrador y de edad de unos 22 años. Al decir ser de veinte y dos años se hace un auto para nombrar a un curador y de-

fensor que lo hicieron en su padre, Francisco de Antón. Cuenta que estando arando en compañía de Antonio de Antón en una heredad de los curas y beneficiados de Atienza, sita en los Morales y junto a la peña que llaman del Tormo, sacó una asa de metal cuando estaba desembrozando y limpiando el arado. A Antonio de Antón le dijo que había salido en el arado, limpiándole a la orilla de la tierra. El día del hallazgo del asa no cavó en dicha tierra, sino que, unos días más tarde, don Gonzalo pasó por su casa y, como a las siete de la mañana, fueron a dicha tierra para ver si encontraban alguna cosa y estuvieron cavando como unos tres cuartos de hora más o menos. Preguntado si en ese sitio sacaron alguna olla con tesoros dijo que era incierto el cargo que se le hacía. El advertir que había una piedra en la tierra es lo que le movió a cavar junto a ella y sacarla pues le pareció buena para alguna ventana. Es cierto que la tarde del día que cavaron, pasaron por la tierra él, su mujer y doña Paula Cachupin y estuvieron en el sitio donde habían cavado, pero que el haber cruzado por aquel sitio fue con el ánimo de buscar unas yerbas para tintar y es incierto el que se tirasen a ocultar. El motivo que tuvo el confesante para ir a cavar fue porque habiendo contado el lance del hallazgo del asa a don Gonzalo, este no le dejó parar hasta que no fueron a cavar, aunque el confesante se resistía, pareciéndole no encontrarían nada, como en efecto nada encontraron, aunque cavaron. Finalmente dijo «ser incierto y ajeno de verdad el que el confesante se haya hallado ni encontrado tesoro uno ni ninguno».

Confesión de don Gonzalo de la Guerra (fols. 129-145)

Sabemos que don Gonzalo era un hidalgo y, en este momento, alcalde ordinario por el estado noble de la villa y tierra de Caracena. Según su propia confesión era labrador, de 24 años; dijo ser cierto que Roque de Antón le manifestó haber encontrado un asa y no saber de qué metal pudiera ser y que podría pesar de tres a cuatro onzas y es la misma que se le mostró,

dividida en dos pedazos y que Roque de Antón la había hallado al volver el surco,

sin que pudiese decir si dicha asa había venido con el desembrozado del arado o estaba descubierta encima de la tierra; llevado únicamente del celo y amor que profesa a la real persona y, como alcalde ordinario que se hallaba, pasaron a cavar a dicha tierra con el ánimo de si encontraban alguna cosa, dar parte a S.M. (Dios le guarde); habiendo cavado en dos partes de la tierra y cerca de donde se encontró la mencionada asa, y no habiendo descubierto nada, dijo el confesante al Roque de Antón: «ya que estoy aquí voy a sacar aquella peña que estorba cuando pasa junto a ella el arado», y debajo de ella salió una toba y se descubrió un encaño de cantos que traviesa la tierra y su profundidad sería de media vara;

El interrogatorio se suspendió hasta el día siguiente, 25 de Enero de 1802, prohibiéndole verse con Roque de Antón bajo multa de 10 ducados. Su confesión sigue así:

No le acompañaron más personas que las que lleva dichas y no dio parte a ninguno de los escribanos porque solo le movió el celo por ver si se encontraba algo, lo que hubiera ejecutado siempre que dicha cavadura hubiera resultado haber encontrado algo; Roque de Antón solo lo dijo en conversación con varios vecinos y el ir a cavar fue de convenio de los dos y que saldrían entre las ocho y ocho y media, y que estuvieron cavando «como unos tres cuartos de hora; que quedaron de acuerdo de ir a cavar la noche de antes sin que sea cierto le instase», pero sí que le fue a llamar por la mañana como quedaron de acuerdo la noche anterior; dijo es cierto estuvo cavando con Roque en los mismos surcos, pero que no pisaron ni apretaron la tierra antes ni después de haber cavado en dicha tierra; no es cierto que se volviera hacia atrás cuando vio a un pastor; es cierto que viniendo

rio abajo vino una bocanada de aire que le desembozó y dando una vuelta para volverse a embozar, le vería la pastora, pero él a ella no; el día de después pasó a la casa del escribano, Ñigo Pérez, para evacuar ciertas diligencias y le dijo a el confesante Filomena Gallardo, en género de chacote: «Adiós señor alcalde, ahora bien nos puede dar v.m. un buen montón de dineros». A lo que la respondió el confesante: «¿Por qué? -Porque dicen que se ha hallado v.md. una mina o tesoro». A lo que respondió: «¿Quién te lo ha dicho?» Y contestó que su pastor, porque había venido con este cantar y que pasase este en casa de Antonio de Antón y le diese dos cuartos para que comprase un cordel, a lo que respondió el confesante: «¡Ojala hubiera sido cierto el hallazgo de la mina!» Y a esto dijo Ñigo Pérez: «¡Qué bobadas y habladurías!» Expresó asimismo don Gonzalo que si hubiese aparecido algo y le hubiese correspondido algún dinero, habría ido a la feria a por mulas./

fols. 125-126

Por un auto se manifiesta que el anterior promotor fiscal cesa de su cargo y se nombra nuevo promotor fiscal a don Antonio García Ibáñez. Este dice al Juez que, como tal, se ha de servir apercibir a dicho Roque y Gonzalo que en adelante, sin noticia judicial, no se propasen a la busca de tesoros o minas, multando a cada uno en la cantidad de diez ducados y costas. Se dará parte al M.º de Hacienda del resultado de esta causa.

Argumentacion del promotor fiscal (fols. 149-158)

El fundamento de todo provino de la cautela con que por las leyes de la época, en cuanto se refiere a excavaciones y hallazgos de alhajas o dinero, lo encontrado o descubierto, escondido en el centro de la tierra, corresponde a la Real Hacienda, siendo el Soberano el propietario de lo que de esa manera aparece en sus dominios. Por lo que el que los encuentra no tiene derecho alguno sobre ellos. Antón y Guerra, por sí

solos y contra lo que la ley prescribe, se propasaron al practicar diligencias exquisitas en la materia.

En efecto de la sumaria resulta que, estando arando con la yunta Roque Antón el día anterior, hicieron empuje los bueyes y sacaron en el arado una asa de bronce que sin duda estaba agarrada a dicha cosa, resulta que Antón dio cuenta a don Gonzalo de la Guerra no como juez sino en conversación; resulta que a la siguiente mañana salieron los dos prevenidos de su azada, se dirigieron al sitio de la mina y cavaron tres cuartos de hora. Resulta que luego que les vio gente, se bajaron cuidadosos hacia el rio y Rosa Martin declaró que les había visto sacando una olla con su cobertera. Más adelante Rosa negaría esto.

Continua el fiscal:

En las confesiones tomadas a Guerra y Antón, estos siempre negaron haber sacado una olla y hallar un tesoro. Y no está probado, en efecto, que la sacaran. Solo la fama pública en el pueblo de Caracena puede servir de prueba en este punto. No se puede condenar a Guerra y Antón que restituyan el tesoro que se supone hallado, pues no se apura lo bastante en este punto. Pero deben ser escarmentados con una multa y las costas para que se abstengan de invadir los derechos del soberano.

Don Gonzalo de la Guerra, debió llamar a un escribano y testigos para la busca de la mina. Este era el verdadero celo por los intereses del Soberano y no ir él con su autoridad de Alcalde a escondidas con la azada debajo del brazo a excavar tres cuartos de hora al sitio de la Torma, degradando el decoro de la Magistratura de que estaba revestido.

A Guerra debe tocar mayor parte en el escarmiento porque, siendo Juez, es-

taba ligado con más fuertes obligaciones de mirar por los intereses del Monarca. Una multa y las costas les haría aprender en lo sucesivo la conducta que deben observar en esta materia. Rosa Martin sí que merece castigo por su perjurio; Facundo Romano y María Theresa Antón, cara a cara la han desmentido. Yo más los creo a estos por ser personas de buena fama. Sobre la multa que merece es igualmente acreedora a la mancomunidad de las costas. Si Rosa Martin no se hubiera retractado ya estaba justificado el hecho, porque un testigo en el campo hace mucha fe. Por todo lo cual parece digno de estimarse cuanto aquí va pedido con las costas y juro. Dr. Don Josef González de la Cruz, Antonio García Ibáñez.

La respuesta de don Gonzalo de la Guerra y Roque de Antón es para solicitar al tribunal el sobreseimiento de esta causa y declararles libres de toda responsabilidad con la Real Hacienda y sin condenación de costas y condenar al Promotor Fiscal en los daños ocasionados tanto en los personales cuanto en los procesales.

Momento histórico

No es muy creíble que las noticias del descubrimiento de las ciudades antiguas de Herculano y Pompeya en el siglo XVIII llegaran a la villa de Caracena y su jurisdicción, cuando los medios de comunicación se concretaban únicamente en caballerías. Es cierto que salían de la villa y de sus lugares a las ferias y mercados de comunidades limítrofes, a la capital de la diócesis, siendo posible que los viajeros llevaran noticias de todo tipo a sus respectivos pueblos. Igualmente los comerciantes del vino y del aguardiente. Así es de creer por la multitud de caminos de cada lugar a la villa y villas importantes limítrofes. La Calzada Romana de Uxama a Tiermes y de aquí a Medinaceli, en aquellos años conocida con el nombre de Camino Real; el importantísimo camino de Carraatienza o de Carraesteban, según la dirección que se siguiera, caminos de la lana de Levante y Cuenca has-

ta Burgos. Pero aun así nos es difícil creer que estas noticias arqueológicas llegaran a nuestra Comunidad de Caracena. No obstante, el escribano que era de los alrededores de Atienza, sí conocía que hubo, en años anteriores, un arqueólogo que excavó en Tiermes, desde donde es fácil que llegaran noticias de sus hallazgos hasta la villa de Caracena, lo cual despertaría la inquietud y la ansiedad del labrador por encontrar algo al labrar las pequeñas y poco productivas tierras de Caracena.

Así en el folio 164, el escribano Ldo. don Ildefonso Alonso Salcedo, para probar el buen proceder en la excavación de don Gonzalo de la Guerra, nos descubre al primer arqueólogo del que tenemos prueba escrita que excavara en Tiermes, don Josef Hidalgo³ y, aunque no consta el año, sabemos que fue con anterioridad al 1801, -que es el año en que se hace el proceso contra don Gonzalo-, que era de Arbancón, (Guadalajara). En aquella excavación se encontraron algunas medallas y monedas, que don José entregó al conde de Campomanes, director a la sazón de la Academia de Historia.

Alcalde mayor y alcalde ordinario

Como ya señalé en un trabajo anterior «La Comunidad de Villa y Tierra» tenía un alcalde mayor, dos alcaldes ordinarios y un síndico procurador. La elección de alcalde ordinario era una elección abierta en el seno del ayuntamiento, excepto cuando el alcalde ordinario lo nombraba el rey o el señor jurisdiccional. Los alcaldes ordinarios presidían los concejos y eran los encargados de impartir justicia en primera instancia en lo referente a lo civil; lo criminal dependía directamente del alcalde mayor. La

³ Don José Hidalgo Gutiérrez fue el principal creador en su pueblo, Arbancón, en 1783, de la Sociedad Económica de Amigos de la Patria de Arbancón, con los objetivos principales de educar a las niñas y mujeres pobres; plantar, criar y conservar árboles y proteger la labranza y la escuela de hilar lana para las Reales Fábricas. (Palabras de Antonio Herrera Casado sobre el libro Arbancón y su legado de Mario Ballesterero Jadraque, premiado y editado por la Diputación de Guadalajara).

Tomé acuerdo que un D^o José de Albal
yo vecino de Salamanca sin que me
media legua del Pueblo del Abogado
que subí a él, como venimos de la de
Madrid pasó a la Vega de la Nueva
Señora de Triana, y como yo me
que suarado en esta jurisdicción
he hallado algunas escabaciones en la
se halló algunas medallas, y monedas
que remití al Ex^{mo} Señor conde de Cam
de Salamanca (que entiendo fue Presidencia),
y individuos de la misma Sociedad, y
no solo no se procedió contra él, no solo
no se le impidieron sus embargaciones,
sino que me recibí el mayor elogio de los
sabios, y bien mencionado por los
y parados, y fue de mucho aprecio
Para se el regalo que de él se hizo
y con que en su calidad el Gabinete
de Historia de la Academia de
Dirección.

justicia en segunda instancia correspondía a los alcaldes mayores, corregidores o gobernadores, y la instancia superior era la de la Real Audiencia. Los alcaldes mayores eran la máxima autoridad gubernativa y económica de la villa y su tierra⁴. Don Gonzalo de la Guerra era un alcalde ordinario por su estado noble, nombrado por el señor de la villa. En el caso que nos está ocupando, don Gonzalo debía haber tomado el caso de la denuncia abierta contra él, pero evidentemente, no podía hacerlo, por lo que tuvo que abstenerse y ser el alcalde mayor quien fuera el juez máximo, al no haber un segundo alcalde ordinario en la Comunidad de villa y tierra de Caracena, como era preceptivo, al menos en comunidades de más población.

4 GARCÍA DE ANDRÉS, Paulino: «El alcalde mayor de Retortillo es juzgado por escándalo público y notorio, 1792», Revista de Folklore, n° 482.

RIVALIDAD ENTRE LOS ALCALDES/fols. 171-173

Como muestra de la rivalidad de ambos alcaldes mayor y ordinario, en medio de este proceso nos topamos con un escrito del escribano y firmado también por don Gonzalo en el que aquel narra lo que le sucedió una noche cuando iba con el alcalde mayor y sin que este le dijera el destino del paseo.

Llegue a la puerta principal de esta villa y posteriormente y acto seguido a la casa de Ángel Mazagatos que sirve de Real Cárcel por no haber otra, en la que se halló a don Gonzalo Lasso de la Vega, alcalde honorario por su estado noble, que también lo es de esta referida villa y su jurisdicción, a quien se advirtió, según llegué a conocer, se buscaba por el indicado señor Mayor por el hecho cierto de haber acontecido que al tiempo en que el señor alcalde don Gonzalo mandaba, prevenía a su ministro pusiese la cadena a los mozos Juan Sena y Facundo Romano.

Estos habían contravenido el bando que se publicó por la villa y su jurisdicción de que no se rondase bajo ningún pretexto ni profiriesen palabras obscenas por las malas consecuencias que traían, según se había experimentado hacía poco tiempo; que tanto el párroco como los Misioneros Apostólicos, que hacía poco habían estado en la villa, habían predicado contra dicho abuso y sus fatales consecuencias. Los mozos quedaron presos por mandato del alcalde ordinario. En la disputa entre los alcaldes mayor y ordinario sobre si quedaban presos con cadenas o sin ellas, prevaleció la palabra del alcalde mayor y quedaron presos sin cadenas. En esa misma noche el alcalde mayor los dejó libres.

Los bienes mostrencos

Según diferentes Reales Pragmáticas, en la Mesta, a los ganados extraviados se les dio el nombre de reses y ganados mestencos o mostrencos. Igualmente se debe señalar que en otro orden de cosas las Reales Pragmáticas también hacían relación de algunos bienes que

[...] declaran pertenecer a S.M. todos cualesquiera bienes que no tengan dueño conocido, a que se da el nombre de mostrencos. En esta clase están los tesoros o minas y, por lo mismo, ni pertenecen al inventor sino una parte, cuando se buscan y hallan, dada noticia a la Justicia, ni hay excepción alguna en si son hallados en tierra ajena o tierra propia //fols. 236-37

Sentencia del juez

Aunque pide que se sobresea este caso, incide en que deben pagar las costas aconsejándoles que en estos casos hay que comunicarlo a las justicias ante un escribano.

El Ldo. don Manuel Sotillos y Montejo, alcalde mayor de la villa y tierra de Caracena [...] dijo se sobresea en la prosecución de esta causa, calme y corte en el ser y estado en que se halla, con la reserva de continuarla en cualquier tiempo que resulten o renazcan motivos y méritos para su seguimiento, procurando su m.d. estar con el cuidado y vigilancia debida en lo sucesivo para su descubrimiento, en obsequio de los intereses de la Real Hacienda y derechos de S.M. (quien Dios guarde) y por el justo modo de proceder en atención al cauteloso modo con que pasaron a cavar los referidos Roque de Antón y don Gonzalo, de lo que se infiere que han de utilizarse del tesoro en perjuicio del Real Fisco, se les condena en las costas mancomunadamente y se les previene que en adelante no den lugar a semejantes procedimientos, pues en caso de que presuman u oigan decir que en algún sitio hay algún tesoro lo harán presente a la Justicia del pueblo por ante escribano, evitando de este modo todo motivo de ocultación y sospecha y, asimismo, se les condena en el importe del papel del sello correspondiente; se la multa a Rosa Martin en dos ducados apli-

cados conforme a derecho. Manuel Sotillos y Montejo, Juan Tinado Pastor.

Apelación

Ni don Gonzalo de la Guerra ni Roque de Antón están de acuerdo con esta sentencia. Y más aún: ante la sentencia mancomunada sobre los autos criminales «fulminados de oficio de Justicia», sobre la supuesta invención de un tesoro y demás deducido, dicen:

[...] que, sin embargo de lo alegado por nosotros no solo de la invención sino de haber dirigido nuestras operaciones a su hallazgo, y siendo esta acción lícita, sin embargo v.md., cortando inmaduramente (sub venia) la causa, se ha servido condenarnos mancomunadamente en todas las costas de la instancia y en el del papel sellado del correspondiente, con las prevenciones que en dicho auto se registran [...] apelamos para ante el Excmo. Sr. Presidente y Oidores de la Real Chancillería de Valladolid, Sres. Alcaldes del Crimen de aquella Real Corte o para ante quien por derecho podemos o debemos, suplicamos se sirva admitirnos esta apelación y mandar que para su mejora se nos provea del testimonio correspondiente. Pues así es Justicia que con costas pedimos. Juramos lo necesario. Ldo. Fco. Cirilo Fraile, don Gonzalo de la Guerra, Roque de Antón.

El Promotor fiscal, Antonio García Ibáñez, con fecha 22 de agosto de 1802, dice que en justicia se ha de admitir la apelación. Por una diligencia se da fe de haber entregado a don Gonzalo de la Guerra el testimonio de apelación que le esta mandado dar por decreto del diez y nueve, del que di fe. En testimonio de verdad Juan Tinado Pastor.

Poder ante la Chancillería de Valladolid

La causa llega a Valladolid y los dos litigantes nombran con un poder notarial a un agente que les represente. Y así, ante el escribano público de numero de la villa y tierra de Caracena, don Iñigo Pérez, se presentan don Gonzalo de la Guerra y Roque Antón otorgando poder a Don Claudio Gómez de la Vega, agente de numero de la Real Chancillería de Valladolid, ante los tribunales competentes de la misma para que, en su nombre y representando sus personas y, comparezca ante dichos tribunales por la causa criminal contra ellos

[...] sobre la supuesta, mal soñada invención de un tesoro en heredad particular, consistente en este término, y por solo el fútil antecedente de haber salido en comunión a la tierra labrantía, apellidada de Los Morales, en la que a manera solo de diversión y con muy contrarios fines de los que quiso darles la maliciosa extensión, hicieron una muy corta excavación. Que esto fue el motivo que pudo dar calor para agitar en el modo más estrepitoso la enconada materia abrigada en el pecho del indicado Sr. Juez (especialmente contra don Gonzalo de la Guerra) para proceder a la formación en un auto de oficio en todas sus partes denigrativo y afrentoso. Y lo que más es, de preparación para proceder directamente contra su conyúdice, de plano igual en su jurisdicción con el estar ejerciendo en la sazón el empleo de alcalde ordinario por su estado noble en esta villa referida y su jurisdicción. Que todos estos hechos se

registran y aparecen en el auto referido con la circunstancia además del expreso señalamiento de personas y otros conexos particulares que manifiestan visible y reprobada obcecación como efecto el más riguroso y patente de la intriga, encono y mala fe expresa y públicamente ostentada por el Juzgado, por cuyo orden se recibió el sumario, instruido con sin número de testigos y las confesiones del estado de don Gonzalo de la Guerra y Roque Antón, nombrándose enseguida Promotor Fiscal. A quien se confió el proceso en vía de traslado y en respuesta a los citados Guerra y Antón, quienes alegaron y pidieron al Juzgado se declarase por no Juez competente en la causa y que el referido don Gonzalo no estaba obligado a responder a el traslado de la acusación fiscal siendo todo procedimiento contra él nulo y atentado, debiéndose sobreseer en él, fundándolo en las más reflexivas razones e incontestables principios [...]

otorgan todo su poder cumplido el que por propio derecho se requiere. [...] Y al cumplimiento de esta escritura se obligaron con sus personas y bienes muebles y raíces habidos y por haber, con sumisión de justicias y renunciación de leyes, fueros y privilegios y regalías [...] siendo testigos don Pedro Ruiz, don Josef González y Luis Barrio, el primero cura propio de las Parroquia de Santa María de esta recordada villa y los siguientes, residentes en ella. Notario: Iñigo Pérez.

The image shows two handwritten signatures in black ink on a light-colored background. The top signature is for Don Claudio Gómez de la Vega, written in a highly decorative, cursive script. Below it is the signature of Don Iñigo Pérez, also in a cursive style. The signatures are positioned over a faint, larger-scale signature that appears to be the notary's signature, Iñigo Pérez.

La sentencia final de la Chancillería de Valladolid no se recoge en los legajos que nos han llegado. No es eso lo más importante. Lo que si estimamos de estos legajos es que nos han dejado para la historia de esta Comarca los nombres de otros dos nuevos y primeros excavadores de los sitios de Los Tolmos, don Gonzalo de la Guerra Lasso de la Vega, protagonista de este trabajo, sitio que fue dado a conocer por Inocente García de Andrés⁵ primero y luego por Alfredo Jimeno; el otro, el de Tiermes que en el folio 164 de estos legajos nos señala que don José Hidalgo hizo algunas excavaciones en Nuestra Señora de Tiermes; y luego continuaron famosos arqueólogos conocidos de todos, sobresaliendo en los finales del siglo pasado José Luis Argente y Carlos de la Casa.

5 GARCÍA DE ANDRÉS, Inocente: «Los Tolmos, nuevo yacimiento del Bronce Final y Primer Hierro; Caracena (Soria)» CELTIBERIA, n.º 55, pp.13-28, Centro de Estudios Sorianos, Soria, 1978. Inocente García tuvo conocimiento de Los Tolmos por la *Carta arqueológica de España*. Soria, Madrid 1941, de TARACENA AGUIRRE, Blas.

«QUE A NADIE LE ASUSTE EL OÍDO...»: FÁBULAS SOBRE SEÑALES DE PELIGRO Y FARSANTES (Y II)

Miguel Ángel de la Fuente González y Santiago Sevilla-Vallejo

Antes de que la tecnología humana creara sus artugios para advertir del peligro (artugios sonoros como cascabeles, sirenas, etc.; o visuales como semáforo, carteles, etc.), la misma naturaleza ya ofrecía sus señales visuales y acústicas que era necesario complementar y contrastar para actuar con prudencia. Ambos tipos de señales dan lugar a interpretaciones que se transmiten en la cultura de cada grupo; y, en la difusión de esas interpretaciones han tenido parte importante el léxico, los refranes y las fábulas, entre otros medios.

En esta segunda parte de nuestro trabajo (que puede leerse independientemente de la primera¹), nos fijaremos en las señales naturales y sus interpretaciones en «Los sonidos naturales del peligro», y lo cerraremos con «La cadena de la fatalidad y la vanidad de cualquier victoria».

1. Los sonidos naturales del peligro y el silencio

Los sonidos que nos llegan de la naturaleza sirven de motivo a diversas fábulas con protagonistas muy variados; así, tenemos entes inanimados (como los ríos) o seres animados de todo tipo, sin excluir insectos como moscas, moscardones, mosquitos, avispas y arañas.

Todos estos animales asumen conductas humanas para instruirnos y prevenir contra los medios utilizados para engañar, manipular o aprovecharse del prójimo. Tales medios no solo

son las palabras, sino también otros elementos acústicos y paralingüísticos (de comunicación no verbal, incluido el mismo silencio), así como otros como la indumentaria y los disfraces. En un estudio anterior, hemos observado otras formas de manipulación, lo cual amplía lo que se trata en este texto (Fuente y Sevilla-Vallejo 2020).

1.1. El fragor y el silencio de las aguas

En la fábula de La Fontaine (1998, 151-152) «El torrente y el río» («*Le Torrent y la Rivière*»), un jinete perseguido por unos bandoleros se ve obligado a atravesar un torrente que, «con ruido inmenso y gran estrépito, se precipitaba desde las montañas», por lo que «hacía temblar los campos; ningún viajero osaba atravesar tan terrible barrera». Afortunadamente, el torrente «no era más que amenaza y ruido sin hondura», y el jinete pudo atravesarlo sin problema. Sin embargo, «el éxito le envalentonó», así que, como la persecución continuaba, el jinete se enfrentará ahora a un río «cuya corriente –espejo de un sueño dulce, sosegado y tranquilo– hizo creer que era fácil su travesía; nada de escarpados bordes, sino una arena limpia y pura en las orillas». Sin embargo, «hombre y caballo [torpes para nadar] se fueron a beber las aguas estigias²», forma poética de referirse al ahogamiento.

Samaniego (1997, 314-315), por su parte, y en la misma línea de La Fontaine, comienza su «El torrente y el río» así: «Despeñado un torrente / de un encumbrado cerro / caía en una peña / y atronaba el recinto con su estruendo».

1 «Que a nadie le asuste el oído...»: fábulas sobre señales de peligro y farsantes (1) se publicó en *Revista de Folklore*, 498 (agosto 2023), pp. 73-82.

2 Del Estigio, río del más allá de los clásicos.



Nº 1 – *Jinete* (1979), de Y. Ivanov

El jinete lo atraviesa sin problema; sin embargo, en «el río caudaloso, que corría apacible y silencioso», perecerá «quedando sepultado / en las alevés aguas sin remedio».

Sin embargo, las fábulas no son manuales de supervivencia en los peligros naturales, y la moraleja será simbólica. Así, La Fontaine (1998, 152) advierte contra las intrigas y estratagemas humanas: «Los hombres que no hacen ruido son los peligrosos; no así los otros». Por su parte, Samaniego, en un plano más abstracto y con estilo más retórico, aconseja algo similar: «Temamos los peligros de designios secretos [las intrigas invisibles], / que el ruidoso aparato, / si no se desvanece, anuncia el riesgo» (Samaniego 1997, 315).

Esta fábula, por tanto, puede considerarse una escenificación del refrán «Del agua mansa guárdeme Dios, que de la brava me guardaré yo» (Rodríguez Marín 1926/2007, 112), que apunta más al peligro social que a escenarios naturales de riesgo.

1.2. Silencio y furia de la araña

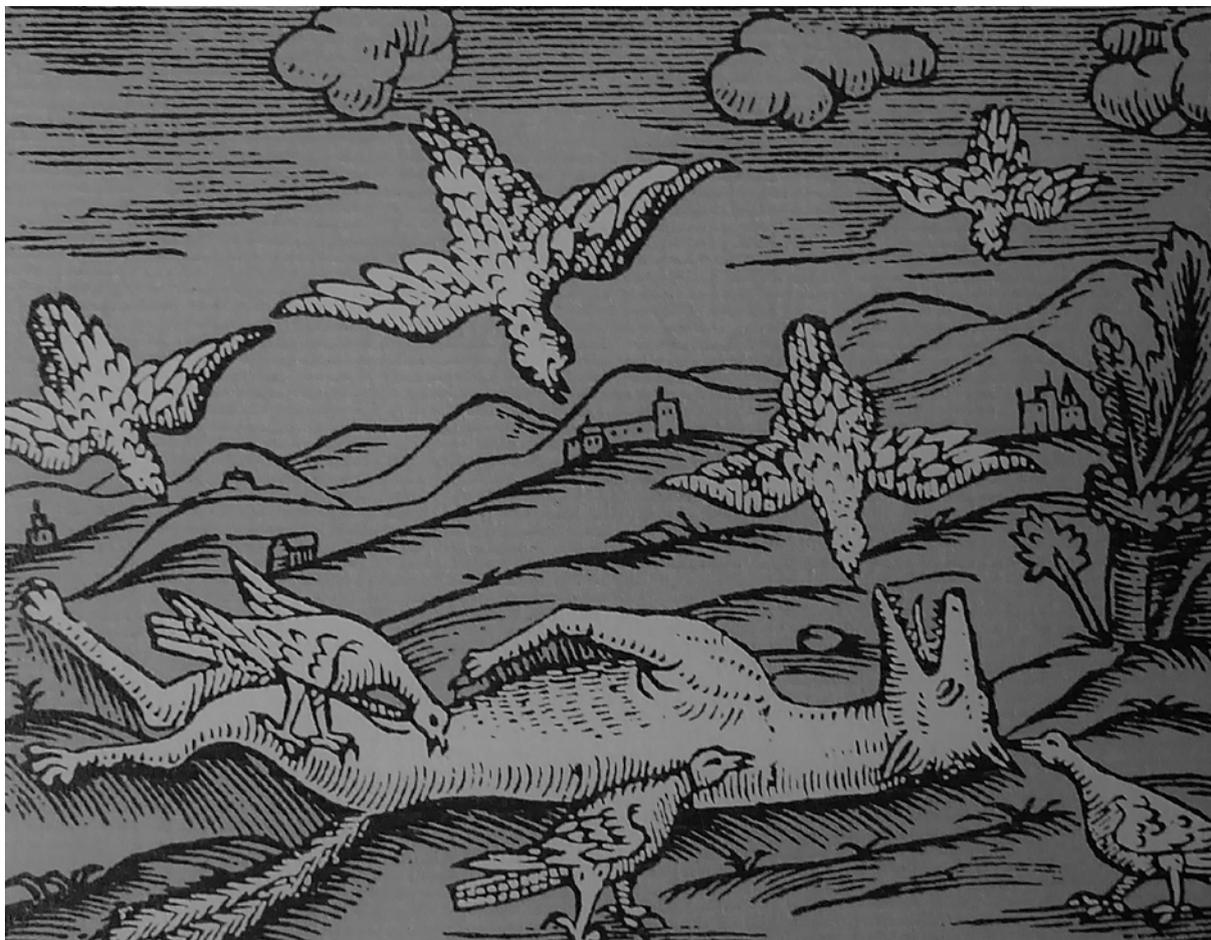
El «Enxiemplo de la araña con la mosca» de *El libro de los gatos* (Chériton 2022, 240) presenta a la silenciosa araña y su mortal telaraña. «El araña cuando está en su tela, viene la mos-

ca a su tela, e sale el araña muy airadamente e mata a la mosca. Mas cuando viene la avispa haciendo roído, éntrase el araña fuyendo a su furado [cueva]». Esta fábula es como la cara opuesta del torrente y el río, pues critica la actuación «de los obispos o de otras personas algunas de este mundo», que, cuando «algún pobre o baxo» les incomoda o acusa, le despojan de todas sus posesiones «e cómeselo»; y, por el contrario, «cuando algún poderoso o algún rico los amenaza [ruido verbal], se esconden».

1.3. El animal que se finge muerto

Siguiendo con la idea del silencio que no supone ausencia de riesgo, veamos el caso del animal que simula la muerte como recurso de caza, y que le servirá a la fábula como metáfora de la conducta humana.

A) El «Enxiemplo de la golpeja [o zorra]» (Chériton 2022, 241) dice así: «La golpeja cuando ha gran fambre, fácese como muerta en tierra e saca la lengua; así que viene el cuervo o el milano cuidando de hallar de comer. Lléganse a ella por comerle la lengua. Ella, estonce, abre la boca e cómelos». En la habitual línea religiosa del *Libro de los gatos*, la zorra representa al diablo, que se hace el muerto («ca nin es oído nin es visto»). Y *sacar la lengua* significa «algunas



Nº 2 – La zorra, ilustración de El Fisilógo (s. XVI)

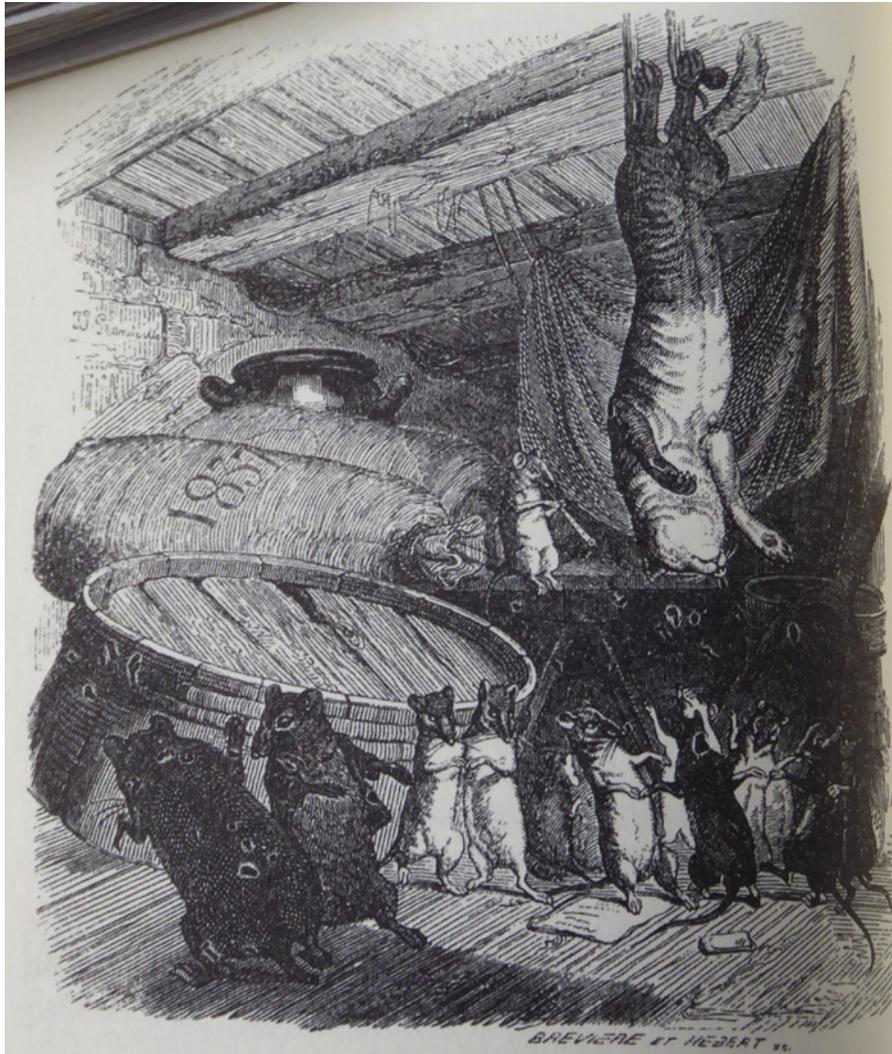
cosas deleitosas» que provocan tentaciones, como «algunas mujeres hermosas, o comeres deleitosos, o buen vino o otras cosas semejantes a estas. E cuando el hombre las toma como non debe [y peca], es preso por el diablo ansí como el cuervo por la raposa».

Santiago Sebastián (1986, 106) anota que esta estrategia de la zorra aparece en *El Fisilógo*, atribuido a san Epifanio, así como en *Las etimologías*, de San Isidoro de Sevilla, que manifiesta: «[Este astuto animal] nunca va recto en su camino, anda tortuosamente, es fraudulento y de muchas trampas; cuando no tiene qué comer, se finge muerto y así atrae a las aves, y levantándose de pronto las devora».

B) «El gato y el ratón viejo», de La Fontaine (1998, 59), está protagonizada por un nuevo Rodilario, que se sirve de diversas tretas para

atraer a los ratones, y tiene gran éxito haciéndose el muerto. Sin embargo, un ratón viejo, descubre la trampa y no cae en ella. La moraleja alaba la prudencia de este ratón superviviente: «Era experimentado y sabía que la desconfianza es la madre de la seguridad».

Samaniego, por su parte, en «Los ratones y el gato» (1997, 322), nos presenta a Marramáquiz, que está haciendo una descomunal caza de ratones; y «Don Roepán, cacique el más prudente / de la ratona gente» (quien propuso el cascabel), convoca otra reunión para aprobar el traslado de todos a un piso superior, donde no puede acceder Marramáquiz. Con el tiempo y el hambre, el gato «discurrió, entre mil tretas, / la de colgarse por los pies de un palo / haciendo el muerto». Pero Roepán descubre la trampa y se enfrenta al gato: «Hola, dice. ¿qué es eso, caballero? / ¿Estás muerto de burlas o de veras?»



Nº 3 - *El gato y el ratón viejo* (1838-1840), de J. J. Grandville

/ Si es lo que yo recelo, en vano esperas». La moraleja previene contra los que reinciden en sus engaños o manipulaciones: «Si alguno llega con astuta maña, / y una vez nos engaña, / es cosa muy sabida / que puede, algunas veces, / el huir de sus trazas y dobleces / valernos nada menos que la vida».

C) En «El leopardo y las monas», de Samaniego, liberado del influjo de La Fontaine, nos ofrece otra versión más dinámica y verosímil que la citada del fabulista francés. La protagonizan unas monas de Tetuán que, trepando a los árboles, escapan fácilmente del leopardo, quien tendrá que recurrir a la estratagema consabida: «El ca-

zador, astuto, se hace el muerto / tan vivamente que parece cierto». La algarabía que forman las monas en torno al leopardo, tras haber caído en el engaño, es la previsible: «Ya le tocan la cara. / Ya le saltan encima. / Aquella se le arrima / y, haciendo mimos, a su lado queda; / otra se finje muerta y lo remeda [imita]». Y así hasta que el leopardo calcula que ya están fatigadas por tal trajín, y ataca y produce tal matanza que parecerá, «cubriendo con los muertos la campaña, / al Cid matando moros en España». La moraleja recomienda la desconfianza y la sospecha: «Es el peor enemigo el que aparenta / no poder causar daño, porque intenta, / inspirando confianza, / asegurar su golpe de venganza».

1.4. El zumbido y el silencio de los insectos

En «El Moscardón y la Araña», de A. E. Ollero, se contraponen fanfarronería y eficacia: el inútil zumbido del moscardón y el eficaz silencio de la araña. Comienza así: «Con escándalo y ruido, / iba un grande Moscardón / atolondrando el oído, / diciendo con tal zumbido: / “Yo voy de caza al balcón”». La araña le increpa: «Infeliz, ¿adónde vas? / Si a cazar moscas, colijo / que, con tal ruido, de fijo, / que no las pillas jamás». Y le aconseja: «Dale menos a la lengua / y un poco más a la obra». La moraleja ensalza la discreción: «El silencio nunca daña / y la bulla compromete; / sirva de ejemplo la araña: poca bulla y mucha maña / si una empresa se acomete» (Ollero 1878, 188-189).

Ollero (1878, 189) vuelve al tema del zumbido de los insectos en «De otro modo “El Moscardón”»:

*Iba un grande Moscardón,
atolondrando el oído,
diciendo con tal zumbido:
«Voy a cazar al balcón».
Pero, oyendo el fuerte son,
huye la mosca al momento,
llega el moscardón hambriento
y se queda sin cazar.
«¿No fuera mejor callar?
Pues quede aplicado el cuento».*

La agresión del moscardón a las moscas solo es posible metafóricamente, dentro de la oposición de género moscardón (masculino) / mosca (femenino). Tal lo confirma, el *Diccionario de autoridades*, que define *moscardón* como «moscarda muy grande. Metaphoricamente llaman al hombre impertinente, que molesta con pesadez y picardía».

El acosador pelmazo es una persona que se caracteriza por su comportamiento inapropiado y molesto, especialmente en situaciones de acoso. En cuanto a sus características lingüísticas, podrían destacar su lenguaje ofensivo y despectivo: puede emplear insultos, palabras denigrantes y comentarios humillantes con el

objetivo de intimidar y hacer sentir mal a su víctima. También suele hacer comentarios lascivos y degradantes, con un lenguaje obsceno y vulgar, que incomoda y molesta. Recurre a burlas y ridiculizaciones constantes, mofándose de la apariencia física, las habilidades o cualquier característica que puedan servir para menospreciar y avergonzar a la persona acosada.

Por otra parte, el acosador pelmazo tiende a repetir sus comentarios y actos de acoso de manera persistente con el objetivo de hostigar y generar malestar a su víctima. Asimismo, con su comportamiento invasivo, no respeta los límites personales e ignora sus deseos de detener el acoso y continúa con su comportamiento sin importarle el malestar que pueda causar. Por último, el acosador pelmazo puede recurrir a la manipulación y al chantaje emocional ante las negativas o resistencia de su víctima.

1.5. El zumbido de la mosca mortífera

Referirse hoy a una mosca que pueda causar la muerte puede sorprender (aunque podrían confundirse mosca y mosquito); sin embargo, el «Enxiemplo de las propiedades de las moscas» (Chériton 2022, 140-141) advierte en tono didáctico: «Debedes saber que son muchas maneras [o clases] de moscas: hay unas moscas que fieren muy mal e son muy acuciosas por hacer mal, e otras que ensucian». Y el «Enxiemplo del hereje con la mosca» nos presenta un caso de esas moscas malignas. La acción se sitúa en Tolosa (Languedoc), una de las diócesis de los albigenses o cátaros. La doctrina albigense defendía la «la dualidad creadora (Dios y Satanás) y el rechazo del mundo material, considerado como obra del segundo y, por lo tanto, demoníaco», en palabras de Arbesú (2022, 129). Pues bien, un predicador albigense afirmaba «que no podía ser Dios tan noble e tan verdadero que fiziese tan laxosa [sucio] animalia como la mosca». En ese momento, «vino una mosca con grande roido para lo ferir en el rostro. E él defendiose con la mano d’ella. E ella passose del otro cabo e asentose en el rostro». Y así sigue, de un lado de la cara al otro, hasta que «lo hubo

ella de morder en tal manera que cayó él en tierra amortecido». Por tanto, la mosca es aquí un instrumento justiciero divino: «Así la mosca probó muy bien que Dios la fiziera» (Chériton 2022, 129-130). Tal suceso remite al Eclesiástico (39, 21): «No vale decir: “¿Para qué sirve esto?”, pues cada cosa tiene asignada su función; no vale decir: “Esto es peor que aquello”, porque cada cosa vale en su momento»³.

1.6. Sonidos de falsa alarma

Un sonido alarmante puede resultar engañoso si lo emite un ser inofensivo, y ello se comprobará con la intervención de la vista. Tal caso lo presenta Esopo en «El león y la rana»: «Un león que oyó croar una rana, se dio la vuelta hacia el ruido creyendo que era un animal enorme. Y luego de esperar un poco, cuando la vio salir de la charca, yendo hacia ella la pisoteó mientras decía: “Que a nadie le asuste el oído antes que la vista”»⁴. Moraleja: «La fábula

es oportuna para el charlatán, incapaz de nada más [que hablar]” (Esopo 1978, 104).

Samaniego, en «El león y la rana», según Sotelo (1997, 309), muestra su especial maestría para «crear atmósfera, dosificar la intriga e intensificar la acción para contrastar con el desenlace». Claro que el título puede contribuir a desvelar el misterio desde el principio, e impedirá que el lector se apropie del punto de vista del león; mientras que, sin un título tan explícito, el lector aceptaría sumergirse en el ambiente inquietante de «una lóbrega noche silenciosa», cuando el león «por una selva, oyó una voz ruidosa, / que, con tono molesto y continuado, / llamaba la atención y aun el cuidado [la precaución] / del reinante animal [el león], que no sabía / de qué bestia feroz quizá saldría / aquella voz que tanto más sonaba / cuanto más en silencio todo estaba». Y la intriga se prolongará, durante toda aquella «noche oscura», sin conseguir localizar al emisor de tal sonido, «hasta que pudo ver, ¡oh qué sorpresa!, / que sale de un estanque, a la mañana, / la tal bestia feroz, que era una rana» (Samaniego 1997, 309).

3 Nueva Biblia española. Traducción de L. Alonso Schökel y J. Mateos. Madrid: Ed. Cristiandad 1990.

4 Sven Hassel (*Batallón de castigo*, Barcelona: Plaza y Janés 1964, p. 98) cuenta que, en la Rusia soviética de la Segunda Guerra Mundial, la palabra saboteador «tenía un significado muy amplio, desde el muchacho que entra en un cine sin pagar, hasta el ministro o general al que ahorcan por alta traición». Pues bien, un batallón nazi (muy heterogéneo y disfrazado con uniformes rusos) se

infiltra en la zona rusa; y un soldado bisoño, que sigue su rastro, pregunta a un oficial, veterano, cómo puede identificar a un saboteador nazi para darse el gusto de matarlo. Respuesta: «Cuando veas a los fascistas, estarás ya muerto, ¿entiendes? Se dispara contra un fascista cuando se le oye, no cuando se le ve». ¿Leyes de la guerra?



Nº 4 – Rana (1987), de N. Ustinov

Sin embargo, la moraleja no se refiere a posibles sorpresas en la selva, sino que, en la misma línea de Esopo, previene contra los manipuladores: «Llamará la atención de mucha gente / el charlatán con su manía loca; / mas ¿qué logra si, al fin, verá el prudente / que no es sino una Rana, todo boca?» (Samaniego 1997, 310).

1.7. El reclamo, inofensivo pero fatal

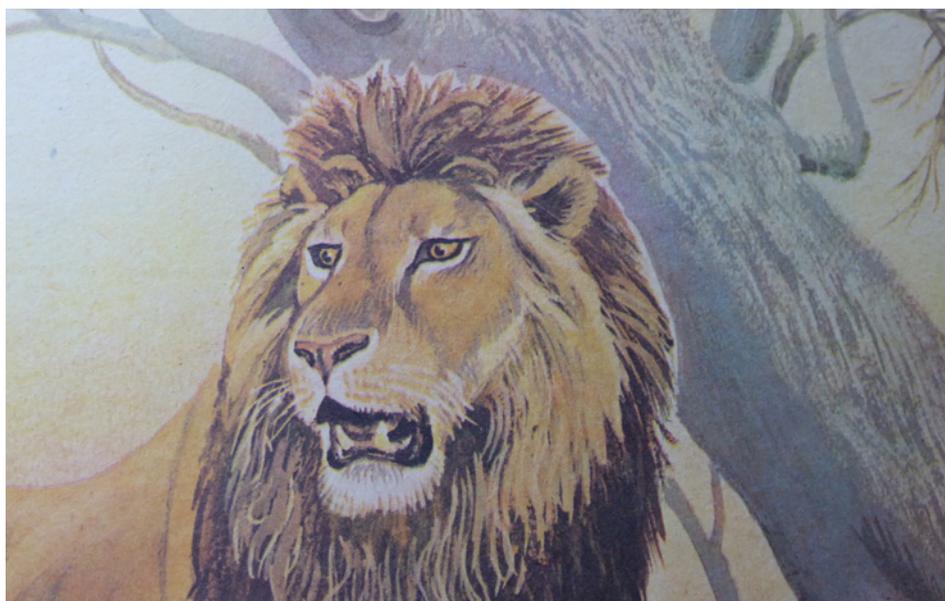
Entre las técnicas de la caza está el engaño del reclamo: «El páxaro o ave doméstica y enseñada para que con su canto atraiga otras de su especie. Se toma también por el instrumento, para llamar las aves, imitando su voz»⁵. Sin embargo, el reclamo es inofensivo (por ejemplo, una perdiz), y está al servicio del verdadero depredador (el cazador), que aguarda en segundo plano para beneficiarse del efecto del reclamo. De manera similar, el asno se presta a servir de reclamo para el león en una fábula que retoman diversos autores.

A) En «El león y el asno cazando juntos» de Esopo (1978, 108), ambos animales se alían para una caza. «Llegados a una cueva en la que había cabras montesas, el león se puso ante la entrada para acechar a las que salieran; el asno,

como reclamo, entró y se puso a dar saltos y rebuznar para asustarlas. Y el león dijo: “Pues ten bien seguro que yo mismo habría sentido miedo, de no saber que eras un asno”». La moraleja nos sorprende pues ataca a los fanfarrones y su actitud ridícula: «Los que fanfarronean delante de quienes les conocen se prestan, naturalmente, al ridículo». Es cierto que el asno personifica tradicionalmente la «jactancia ridícula», como apunta Sotelo (1997, 67); sin embargo, en la sintética fábula de Esopo, el asno no se envanece por su actuación, sino que es el león quien le alaba, aunque quizás en el fondo haya una burla irónica del vanidoso.

B) En «El león cazando con el asno», La Fontaine ampliará la sintética narración de Esopo, a fin de que resulte más rica y coherente para un lector moderno. Así, el león prepara el escenario para el asno-reclamo: «Cubriole el león de ramas, apostándole en buen sitio, y le ordenó rebuznar con fuerza, muy convencido de que, al oír el ruido, la tropa de las bestias, no acostumbrada a la borrasca de su voz, huirían, intimidadas, de sus guaridas». Y así fue: «Retumbó el aire con un fragor horrible, apoderóse el espanto de los habitantes del bosque, huían todos y todos caían en la emboscada donde aguardaba el león» (La Fontaine 1998, 44-45).

5 A partir de aquí nos referiremos al *Diccionario de autoridades* con la abreviatura: «Dic. Autorid. (en línea)».



Nº 5 – León (1987, fragmento), de S. Artiushenko



Nº 6 – Asno (1987, fragmento), de S. Artiushenko

Ante los exitosos resultados, el asno, satisfecho, «atribuyéndose la gloria del combate», le pide la opinión al león: «Sí, a fe mía –repuso el León con burla–, tan valiente has gritado que, si no te conociera a ti y a tu casta, yo mismo me hubiera asustado». Y sigue con la crítica a la cobardía del asno ante el león: «El asno, de haberse atrevido, se hubiera encolerizado, aun cuando con razón de él se burlaban, pues ¿quién podría sufrir a un asno fanfarrón? ¡Eso no va con su destino [su carácter]!» (La Fontaine 1998, 44-45).

C) Por su parte, en «El león y el asno cazando», Samaniego (1997, 266-267) presenta así la acción: «Cuando al son del rebuzno destemplado, / que los montes y valles repetían, / a su selvaso albergue se volvían / precipitadamente / las fieras enemigas, juntamente; / y, en su cobarde huida, / en las garras del León pierden la vida». Viendo tal carnicería, exclamó el asno: «Par diez, si llego más temprano, / a ningún muerto dejo hueso sano». La reacción del león no será verbal: «A tal fanfarronada, / soltó el Rey una grande carcajada». Corresponderá al lector interpretar el valor de tal carcajada.

La moraleja de Samaniego (1997, 267) se mete en los terrenos de los conflictos entre las regiones españolas: «Y es que jamás convino / hacer, del andaluz, un vizcaíno». Recordemos que Samaniego era vasco, y su enemigo Iriarte, canario.

Pero volvamos al asno (tradicionalmente símbolo de la vanidad) para presentar los rasgos lingüísticos del vanidoso. Su tendencia es a utilizar en exceso pronombres de primera persona, (*yo, mí, me...*), centrando la conversación en sí mismo y resaltando constantemente sus logros, cualidades y atributos. Además, para realzar su imagen y destacar su importancia, el vanidoso suele emplear superlativos y exageraciones en su discurso con el objetivo de resaltar su superioridad: «el mejor», «el más inteligente», «el más talentoso»...

En todo ello es evidente su constante necesidad de ser objeto de admiración y reconocimiento por parte de los demás. Por lo tanto, tratará de captar la atención de su interlocutor y enfocará la conversación en aspectos que le permitan recibir elogios y halagos. Además, tiende a acaparar la conversación, mostrando poca disposición para escuchar a los demás. Su objetivo principal es hablar de sí mismo y recibir atención, por lo que interrumpe, desvía el tema hacia su persona y evita ceder el turno de palabra.

En su forma de hablar, el vanidoso puede ser presuntuoso y arrogante. Suele utilizar un tono de voz condescendiente y emplear expresiones que demuestren superioridad, menospreciando a los demás o subestimando sus logros. Además, no muestra verdadero interés por las opiniones o experiencias de los demás.

1.8. El comportamiento del cínico

En «El Reclamo y la Perdiz», A. E. Ollero (1878, 166-167) nos presenta, en una décima, el cínico discurso del Reclamo antes los fatales efectos de su embaucadora actuación: «Al Reclamo que escuchó, / vino, incauta, una Perdiz; / y en el momento, ¡infeliz!, / muerta de un tiro

quedó. / "Tonta –dijo aquel–; soy yo... / ¡Cómo la ficción engaña! / Fingí su canto con maña, / y vedla muerta a mis pies". / A la virtud, así es como el hipócrita daña».

El mismo autor, en el «El Abejorro»⁶, fábula mínima, nos presenta el cinismo de acosadores y pelmazos: «"Yo –dijo un Abejorro– / nunca molesto", / cuando precisamente / lo estaba haciendo. / ¡Ay, cuántos andan / de esta especie de bichos / por nuestras casas» (Ollero 1878, 169-70).

El cínico, entre otras características, usa la ironía y el sarcasmo, que, en lugar de ser tomados literalmente, transmiten un mensaje crítico o mordaz sobre la realidad y las normas establecidas. Su objetivo suele ser la desmitificación y el desenmascaramiento de las falsedades e hipocresías presentes en la sociedad. Con exageraciones y parodias, ridiculiza a la sociedad o a las personas, buscando generar reflexión y despertar conciencias.

Sin embargo, esta clase de cínico a gran escala, de amplio alcance social, es muy diferente al tipo que reflejan las dos fábulas vistas: un cínico a pequeña escala, cuyo objetivo es la satisfacción personal de pavonearse a ante sus víctimas sin importarle si ofende o hiere susceptibilidades.

1.9. Percepción visual engañosa de peligro

El vestido, cuya significación puede mantenerse a lo largo del tiempo (no la moda, que es caduca y variable), también puede resultar engañoso. Apuntan Volli (2008, 58): «Que la ropa pueda significar y tal vez hasta mentir es, en efecto, un concepto tan común que aparece definido hasta en la sabiduría de los proverbios. ¿No se dice que "el hábito no hace al monje"? No lo hace, sino que lo significa y lo comunica sin duda y, en consecuencia, lo vuelve semiótico [señal], eventualmente en forma no verídica».

⁶ «ABEJORRO, ò Abejarrón. s. m. Especie de mosca grande, ò abejón, que vuela con mucho ruido, y anida en la madera vieja», *Dic. Autorid.* (en línea).

Si un asno se disfraza de león, su apariencia peligrosa provocará la huida de humanos y animales, pero el engaño puede desmontarlo también la misma vista (las largas orejas que sobresalen, por ejemplo) o el oído (un rebuzno accidental). La fábula sobre el asno disfrazado tiene abundantes versiones y diversas formas de fustigar la apariencia engañosa y la vanidad humana. Comenzaremos por Esopo y finalizaremos con fabulistas del siglo XIX.

A) La versión más sintética, «El burro disfrazado de león», es de Esopo (1978, 125) y dice: «Un burro, que se puso una piel de león, andaba dando vueltas asustando a los animales irracionales. Viendo a una zorra intentó también meterle miedo. Pero ella, que, casualmente había oído su voz antes, le dijo: "Sábe[te] bien que también yo me habría asustado si no te hubiera oído rebuznar"». La moraleja se refiere a los que, con sus trucos verbales, intentan disimular o esconder su ausencia de conocimientos: «Así, algunos iletrados, que por sus humos parecen ser alguien, quedan al descubierto por su verborrea». En esta versión, desarrollada en ambiente exclusivamente animal, quien descubre el engaño es una zorra (la astucia) y lo hace por el sentido del oído.

B) La versión de Babrio «El burro y la piel de león» (en Esopo 1978, 379) varía en el modo de descubrir la impostura: «Sopló el viento, se le cayó la piel de la espalda y se vio que era un asno». Al final, aparece un ser humano: «Y entonces le dijo alguien [a la vez que le golpeaba con un palo]: "Asno naciste, [no te hagas el león]"». Esta última frase bien podría servir como fórmula paremiológica (refrán).

C) «El asno y el cuero de león», la versión del Ysopete (Esopo 1989, 86-87), es mucho más extensa, y también en ella es un ser humano quien reconoce al asno por el sentido de la vista. La fábula comienza con la moraleja (*premitio*), y sigue la acción en los tres momentos: el asno se viste la piel de león, el pánico generalizado y el descubrimiento del engaño: «El aldeano que lo había perdido, cuyo era el asno, por casualidad pasó por aquel monte, donde lo halló



Nº 7 – El asno disfrazado de león (s. xv, fragmento coloreado)

así vestido con la piel de león y lo tomó por las orejas luengas, las cuales no podía cubrir [la piel del león], y dándole de palos cruelmente, le desnudó la piel de león, diciéndole: "Ligeramente [fácilmente], a estos que no te conocen pavoreces [asustas] y espantas tú. Mas a los que te conocieron no puedes tú espantar porque, como fuiste y eres, quedarás por asno; y vístete de las ropas y vestidos de tu padre, y no codicies las honras ajenas que no pertenecen a ti, para que no seas menospreciado cuando te las quiten, aunque de ellas te pensaras indebidamente honrar"».

En la moraleja final, el atuendo engañoso de quienes no visten según su clase social (contra los códigos vestuarios de su época), pasa a segundo lugar, y se centra en los que usurpan los méritos ajenos, por lo que puede sufrir el ridículo y el desprecio al ser descubierta su impostura: «Cualquiera debe ayudarse de sus cosas propias y no usurpar las ajenas para que no se

vea iluso [burlado] y escarnecido cuando sean quitadas de él las cosas ajenas que presuntamente [con vanagloria] y como no le convenía usurpó y tomó» (Esopo 1989, 86).

Esta moraleja nos remite a «El grajo y los pájaros», de Esopo (1978, 87-88), fábula donde Zeus, mediante concurso, quiere nombrar al rey de los pájaros. El grajo, «consciente de su propia fealdad», va recogiendo las plumas caídas de otras aves y colocándose las como si fueran las suyas. El día de la elección, el grajo está a punto de llevarse el premio; sin embargo, «los pájaros, irritados, rodearon al grajo y cada uno le quitó la pluma que era suya. Y así sucedió que el grajo, despojado, volvió a ser grajo». La moraleja aquí tiene tintes económicos: «Los hombres que tienen deudas, mientras disponen del dinero ajeno, parecen ser alguien; mas, cuando lo devuelven, se encuentran con que son los mismos que al principio».

Por su parte, la versión de Babrio, «Adornarse con plumas ajena» (en Esopo 1978, 340-342), tiene un estilo más elaborado, y su moraleja es más personal: «Hijo, adórnate con tus propios adornos [méritos], porque, si te engalanas con los de los otros, te verás privado de ellos».

D) En el «Enxiemplo de lo que acaeció a los hombres con los asnos» (Chériton 2022, 169-170), ya no se trata de un único asno, sino de una caravana completa que, un día, se encuentra a un león en el camino, lo que provoca una huida general de amos y asnos. «E los asnos pensaron, entre sí mismos, que pues los hombres habían miedo de los leones, que tomasen ellos pieles de leones que las vistiesen, e luego habrían miedo los hombres d'ellos. E ficiéronlo así». Al principio, todos los que los veían huían despavoridos creyendo que eran verdaderos leones; pero, con la euforia, «los asnos començaron a bramar, e los hombres asecharon e dixeron: "Estas voces, de asnos son, más que de leones, e [a]lleguémosnos e veremos qué son". E llegaron tanto fasta que los vieron las colas e los pies [de asnos]». Y terminó todo con la acostumbrada y humillante paliza: «Los tomaron e diéronles muchos palos».

Esta fábula, en la habitual línea clerical de *El libro de los gatos*, remite a quienes entran en la orden de San Benito «por estar más viciosos [descuidados] e porque les honren los hombres, que non por servir a Dios», y que «a veces, echan bramidos de asnos (que se entienden cuando fablan de luxuria e de otros vicios). Estonce podemos decir: "La tu palabra te faz manifiesto [te delata]" (Mateo 26: 73)». Y concluye: «Estos son asnos del diablo, mas non monjes». La moraleja, otra vez, nos remite a la palabra, que delata la verdadera condición de cada cual.

De igual modo, nos lo muestra también «El Asno cantante», de Alfonso E. Ollero (1878, 174), en una seguidilla compuesta: «Cantar un Asno quiso / coplas de gusto; / va a la escena y principia / dando un rebuzno. / El que es un asno, / en cuanto abre la boca, / lo dice claro». El dieciochesco *Diccionario de Autoridades*

(en línea) ya apuntaba, sobre *rebuznar*, que «se toma festivamente por cantar mal».



Nº 8 – *Asno cantando* (1989, fragmento), de Olga Pushkaryova

E) «El asno disfrazado con la piel de león», de La Fontaine (1998, 93), comienza así: «Disfrazado el asno con la piel de león, sembraba el terror en cien leguas a la redonda. Y, así, este animal sin coraje hacía temblar de pavor a todo el mundo». Sin embargo, el molinero descubre el engaño al verle una oreja y, «agarrando un palo, asombró a quienes no conocían la trampa ni la malicia, viendo al rústico [molinero] correr [arrear] al león a palos hacia su molino» (donde prestaba sus servicios). La moraleja se centra en la apariencia económica engañosa: «Muchas gentes hay de tronío para las cuales es familiar este cuento: arreos de caballero y espada al cinto forman los dos tercios de su prestancia⁷».

7 La palabra *prestancia* aquí se emplea con el valor de 'excelencia'. «EXCELENCIA. s. f. Perfección, grandeza y calidad que constituye y hace digna de singular aprecio y estimación alguna cosa», *Dic. Autorid.* (en línea).

Además, se dirige, lógicamente, al público francés: «Hay mucha gente en Francia, / que bien se pueden aplicar el cuento. / Su imponente arrogancia / es todo lo que tienen de sustento» (versificación de Rodríguez López-Vázquez 2016, 315).

F) Aunque, según Sotelo, el asno vestido de león tiene antecedentes en la literatura española medieval y en la picaresca, Samaniego, influido por La Fontaine, inicia su «El asno vestido de León» así: «Un asno disfrazado / con una grande piel de león andaba; / por su terrible aspecto, casi estaba / desierto el bosque, solitario el prado». El molinero descubre el engaño al verle «la punta de una oreja», y «armado, entonces, de un garrote fiero, / dale de palos, llévalo a su casa. / Divúlgase al contorno lo que pasa; / llegan todos a ver, en el instante / al que habían temido [como] León reinante; / y, haciendo mofa de su idea necia, / quien más le respetó, más le desprecia» (Samaniego 1997, 329-330). El humillante ridículo que produce la impostura desenmascarada fue sin duda un temor en muchos hidalgos españoles, obsesionados con las apariencias.

Samaniego aplica la moraleja a la precaria realidad social española y al culto a la apariencia, personificada en un emblemático Pedro Fernández: «Desde que oí, del Asno, contar esto, / dos ochavos apuesto, / si es que Pedro Fernández no se deja / de andar con el disfraz de caballero / a vueltas del vestido y el sombrero, / que le han de ver la punta de la oreja».

Sotelo (1997, nota p. 329) apunta que «la moraleja (aparentar lo que no se es) no recuerda el sentido literario que Samaniego le atribuye [a esta fábula] en sus *Observaciones...*». Y nos cita este texto de Samaniego: «Cuando permanece [aparece] algún mal escritor, que reviste su libro de todo aquel fasto tipográfico, y de aquella especie de lujo que sólo corresponde a las obras inmortales, ¿no se nos recuerda inmediatamente el burro vestido con la piel de león? Pero, a pesar de la brillantez de su traje, asó-

mase la puntita de la oreja, y cate Vmd. [vuestra merced] a nuestro asno descubierto».

Tal aplicación (que no se hará pública en vida de Samaniego) invadía el campo literario de su enemigo Iriarte, que toca el mismo tema en sus *Fábulas literarias*, con la moraleja de que «no se han de apreciar los libros por su bulto ni por su tamaño». Así, «Los dos tordos» (Iriarte 1980, 117-118) nos presenta al Tordo, «abuelo, lleno de años y prudencia», que invita a su «nietezuelo, mozo de poca experiencia» a una viña para que se dé un buen banquete. Sin embargo, el nieto se muestra irónico ante las uvas, demasiado pequeña para su gusto, e invita al abuelo a una huerta donde la fruta es de mayor tamaño: «“¡Qué fruta! ¡Qué gorda está! / ¿No tiene excelente traza?...”. / ¿Y qué era? Una calabaza...». Muy grande, sí; pero sin la dulzura y jugosidad de las humildes uvas.

G) Sin embargo, la traducción de la fábula de La Fontaine «El Asno disfrazado con la piel de león» (2016, p. 312-315) no se ha correspondido siempre, en España, con la comentada arriba (La Fontaine 1998, 93); por el contrario, versiones hay que serían el arreglo de un traductor poco exigente e infiel al original francés, al que trató de hacer coherente y comprensible a un lector español.

Y es que la versión original está protagonizada por un perro llamado Martín (no por un ser humano), y es el can quien descubre el engaño y arrastra al falso león hacia el molino, de donde se había escapado; es decir, no se trata del molinero *Martín*, sino de un *mastín*. Este protagonismo del perro es coherente con el texto, donde no aparece molinero alguno, aunque sí los desengañados aldeanos asombrados ante el proceder del mastín. Rodríguez López-Vázquez (2016, 313) apunta en una nota: «La ilustración de J. Oudry (1768) para esta fábula, con un mastín mordiendo a un asno, deja claro que el nombre *Martín* está como eco de *mâtin*, es decir *mastín*».

H) En cuanto al traspaso de esta fábula al campo fraseológico, se produce un fenómeno curioso: en español, en vez de «ver las orejas al burro», se dice «ver las orejas al lobo» (conectando con la figura del lobo disfrazado de cordero). Y hay una diferencia importante: si ver las orejas al burro suponía siempre un alivio (desaparece la sensación de peligro), «*ver las orejas al lobo*» produce el efecto contrario: la alarma y la intranquilidad; por lo tanto, estamos ante la cara opuesta de la moneda.

En el contexto geográfico español, donde no hay leones, el lobo toma, pues, el protagonismo. Según el *Diccionario de Autoridades*, *ver las orejas al lobo* «significa hallarse en algún peligro, riesgo o trabajo, que le escarmienta». Por su parte, María Moliner (1984, 580) lo define así: «Darse por fin cuenta de la inminencia de un mal trance o un peligro al que antes no se prestaba atención».

Claro que previo al acto de *ver las orejas* está el hecho de *asomar alguien la oreja*, «descubrir su verdadera naturaleza o intenciones», o «descubrir/enseñar la oreja», según Moliner (1984, 580); y, según Varela y Kubarth (1994, 190), «dejar ver sus malas intenciones, traicionarse a sí mismo».

I) Y terminamos este agotador recorrido con el asno disfrazado de león, recalando en una última muestra de la vanidad asnal. J. Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), con su fábula «El cuadro del burro», nos traslada al ambiente dieciochesco español: «Pintó el insigne don Francisco Goya, / con tan rara verdad y valentía, / un burro de la casa en que vivía, / que el cuadro borrical era una joya». Y resultó que un adinerado inglés que lo vio («Míster no sé yo quién») se empeñó en comprárselo, aunque Goya no cedía a sus cuantiosas ofertas económicas. «Oyendo al fin, un día, / el asno vivo [no el pintado] discutir el trato / exclamó sollozando de alegría: / "¡Mil duros da un inglés por mi retrato! / Por el original, ¿qué no daría?"» (en Sainz de Robles 1964, 98).

2. La cadena de la fatalidad y la vanidad de toda victoria

En la naturaleza funciona lo que podría denominarse «cadena de la fatalidad», que, hace que cualquier victoria no sea definitiva, ya que el vencedor, a la postre, resultará derrotado ostentosa o silenciosamente, pero ya de forma definitiva. Es el final, en el que ya no cabe mentira ni disimulo, pues, a vencedores y a vencidos, se impone contundente la realidad de la muerte. También las fábulas se refieren a ella.

A) El mosquito y el león

«El león y el mosquito» de Esopo (1978, 153) comienza con el ataque verbal del mosquito al león, a quien reta a la pelea: «Ni te tengo miedo ni tampoco eres más fuerte que yo; y, si no, cuál es tu fuerza: ¿arañar con tus garras y morder con tus dientes? Esto también lo hace la mujer que se pelea con su marido. Yo, en cambio, soy más fuerte que tú. Si quieres, peleamos». Dicho y hecho: «Y, tocando su trompeta, el mosquito acometió picándole en la parte sin pelo del hocico, al lado de las narices. Entonces, el león, aturdido de dolor al rascarse con sus garras, se rindió». Pero este no es el final: «El mosquito, al vencer al león, tocó su trompeta entonando su canto de victoria y echó a volar. Entonces, se enredó en una tela de araña y, al ir a ser devorado, lamentaba que él, que hacía la guerra a los animales más grandes, perecería a manos de un bicho miserable: la araña».

En «El león y el mosquito», de La Fontaine (1998, 37-38), quien provoca verbalmente a la pelea no es el mosquito, sino el león: «¡Pobre insecto, excremento de la tierra, vete lejos de mí!». Entonces, el mosquito «le declaró la guerra: "¿Acaso crees que tu título de rey me asusta? Un buey es tan fuerte como tú, y hago con él lo que quiero"». Y el mosquito inicia el ataque simultaneando zumbidos y acción: «Apenas había terminado de soltar estas palabras cuando él mismo tocó a la carga, siendo el trompeta y el héroe al mismo tiempo». Y esta es su táctica: «Primero, se aleja; toma carrerilla y cae sobre el



Nº 9 – *El león y el mosquito* (1978), de A. Laptieva

cuello del león enloqueciéndolo casi. El animal echa espumarajos; de sus ojos brotan chispas; ruge». Se produce una conmoción general: «En todo el contorno, las bestias se esconden, y esta alarma universal es obra del mosquito». El mosquito, «aborto de una mosca», continúa con sus ataques, y el león, en su defensa y contrataques inútiles al «invisible enemigo», cae, «al fin, agotado y vencido». Pero la victoria dura poco: «El insecto se retira del combate con gloria y, como antes tocara a la carga, toca ahora a victoria. Y yendo a anunciarla dondequiera, tropieza en el camino con la tela de una araña, encontrando también su fin en ella».

La moraleja interroga al lector: «¿Qué podemos aprender en este cuento? Dos cosas, según veo. Una es que, entre nuestros enemigos, a menudo son más peligrosos los más pequeños⁸. La otra, que uno que pudo escapar de los grandes peligros vino a perecer en un minúsculo tropiezo» (La Fontaine 1998, 38).

8 «El ratón y el toro», de Babrio (Esopo 1978, 365) plantea una situación parecida, pero su final no es la fatal tela de araña, sino las palabras del ratoncito: «No siempre el grande es el poderoso. A veces, es una ventaja el ser pequeño y humilde». También «La mosca y el calvo», de Samaniego, trata sobre la violencia del débil contra el más fuerte.

B) Moscas y arañas

Del ya citado «Enxiemplo de las propiedades de las moscas» (de *El libro de los gatos*), el tercer tipo simboliza al clero: «Otro si hay otras maneras de clérigos que tienen muchas compañías, e muchos escuderos, e muchos caballeros; aquel es semejante a la mosca que face roído». Sin embargo, en medio de la ruidosa ostentación del prestigio del alto clero, «viene un gran viento que todo lo lleva. El gran viento es la hora de la muerte, que todo el estado e toda la forma destruye del hombre» (Chériton 2022, 141).

Similar es el «Enxiemplo del araña»: «El araña fila sus telas. E, urdida su tela, consúmese toda por tomar una mosca, e después que la ha tomada, viene un viento e lleva la tela e la araña e la mosca». La fábula se aplica a los clérigos que pasan penurias, pero que, para obtener beneficios, se incorporan a una corte, «e después viene la guerra e llévalo todo» (Chériton 2022, 139).



Nº 10 – *Araña cazando una mosca* (fragmento, 1938), de W. Konaschewitsch

En «El Moscardón y la Araña», de Alfonso E. Ollero (1878, 188-189), la silenciosa araña aconseja al moscardón evitar su zumbido cuando va de caza, pues así espanta a la presa. Pero el Moscardón no hace caso, y se inicia la cadena: la mosca huye y cae en la telaraña, y «¡queda el Moscardón lucido! / siendo lo peor del caso / que, al oír tanto zumbido, / vino una escoba al ruido / y allí lo aplastó de paso»⁹.

Y terminamos con una fábula atípica de ese mundo sin piedad que suele ser escenario de muchas fábulas. Se trata de «La Araña y la Mosca», del mismo Ollero, fábula brevísima (una seguidilla compuesta, de siete versos), donde, anticipándose a los hechos, una mosca manifiesta su compasión ante la inminente desgracia de la araña en cuya tela acaba de ser capturada, pero de la cual será liberada, oportunamente, por intervención de una escoba. Dice así: «A una Araña en su tela, / dijo la Mosca, / viendo que a auxiliarla / vino una escoba: / “Se compasiva, / porque todos tenemos / quien nos persiga”» (Ollero 1878, 48).

La mosca, que escapará por suerte, no se burla de la fracasada araña, sino que le advierte, a su enemiga mortal, de que, en esta vida, todos sufrimos por culpa de los enemigos y, en definitiva, la compasión es la postura más noble tanto en quien de momento triunfa como en quien sufre un fracaso.

En esta misma línea, ya la *Vida de Esopo* (Esopo 1978, 265) aconsejaba: «Pudiendo tener piedad, no vaciles; dala en abundancia, pues sabes que la fortuna no es perseverante». En una línea similar, esto mismo es lo que propone el humanismo cristiano.

⁹ Esta misma incoherencia espantar a la propia presa ya estaba en la fábula de Campoamor «El galgo y el podenco» (1842), en que ambos canes van tras una libre, y el galgo increpa al «ladrador podenco»: «Calla y no ladres tanto, mala raza, / que maldito sea yo si sirves de algo. / ¿A qué venimos –prosiguió– de caza / si, en saliendo, la espantas, mal hidalgo?» (en Sainz de Robles 1964, 126). Sin embargo, esta fábula carece de un final fatal.



Nº 11 – *Marcando el tiempo* (fragmento, 1990), de V. Vinokur

3. A modo de cierre

El ser humano está expuesto a señales (acústicas, visuales y de diversos tipos), que percibe con las limitaciones inherentes a su fisiología y características anatómicas, que pueden distorsionar la información recibida y llevarlo a ilusiones y errores perceptivos. Además, los seres humanos, con sus engañosas argucias, intenta aprovecharse de la vulnerabilidad y debilidades de sus congéneres. Pero los engaños no solo vienen de fuera, la propia vanidad y desmedida autoestima del ser humano le impulsan a engañarse a sí mismo y a simular ante los otros, aun a riesgo de caer en el ridículo tras ser desenmascaradas sus tretas.

El rico mundo de las fábulas ha desempeñado un papel importante a lo largo de la historia como herramienta educativa para transmitir conocimientos y lecciones morales, aunque este género literario hoy no esté muy de moda.

Las nuevas tecnologías ofrecen nuevas armas y refinamientos a la manipulación, y hoy la peor mentira se presenta, eufemísticamente, como «realidad alternativa». Aunque intuimos que, en el fondo, sus objetivos son los mismo, las cosas han cambiado demasiado y resulta inquietante imaginar adónde acabarán llevándonos los mentirosos y los manipuladores.



Nº 12 – Gato cazando (1987, fragmento), de S. Artiusenko

BIBLIOGRAFÍA

ARBESÚ, David. «Introducción», en *El libro de los gatos*. Madrid: Cátedra 2022. Pp. 11-115.

ARGUDO, Rebeca: «Por cada persona que se cancela, miles más tienen miedo». *La Razón*, 10 de marzo de 2023, 36.

BARTON, Adrian J., y Zebb D. Bakes. «Deception in Social Interactions: Metacognition and Self-Regulation». *Frontiers in Psychology*, vol. 7, 2016, pp. 1-12.

CHÉRITON, Odo de. *El libro de los gatos*. Madrid: Cátedra 2022.

CIALDINI, Robert B. *Influence: Science and Practice*. Nueva York: Pearson, 2009.

DOVAL, Gregorio. *Del hecho al dicho*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995.

EAGLEMAN, David. *Incognito: The Secret Lives of the Brain*. Nueva York: Vintage Books, 2011.

ESOPO. *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Introducción general de C. García Gual. Madrid: Gredos 1978.

ESOPO. *Fábulas*. Introducción y selección de Jesús Majada Neila. Madrid: CEGAL 1989.

FUENTE GONZÁLEZ, Miguel Ángel de la, y SEVILLA-VALLEJO, Santiago. «Ciencia, palabra y manipulación en Thomas Mann, Carranque de Ríos y F. Nuñez de Cepeda». *Revista de Folklore*, 465, 2020, pp. 103-127.

IRIARTE, Tomás de. *Fábulas literarias*. Edición, introducción y notas de Carmen Bravo-Villasante. Madrid: Novelas y cuentos 1980.

LA FONTAINE. *Fábulas*. Pamplona: Eiunsa 1998.

LA FONTAINE. *Fábulas*. Edic. bilingüe versificada de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra 2016.

MAJADA NEILA, Jesús. «Introducción». En Esopo. *Fábulas*. Madrid: CEGAL 1989, pp. 5-7.

MONTERROSO, Augusto. *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio*. Madrid: Diario El País 1996.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos 1984.

MOORE, B. C. J. *An Introduction to the Psychology of Hearing*. 6th edition. Nueva York: Academic Press, 2012.

OLLERO, Alfonso Enrique. *Fábulas morales divididas en tres secciones especiales para niñas, niños y jóvenes adolescentes*. Madrid: M. Romero impresor 1878.

RAMACHANDRAN, V.S. *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 2011.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de autoridades* 1726-1739. Versión en línea: <https://apps2.rae.es/DA.html>.

RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo. «Introducción». En La Fontaine. *Fábulas*. Madrid: Cátedra 2016, pp. 9-47.

RODRÍGUEZ-VIDA, Susana. *Diccionario temático de frases hechas*. Barcelona: Octaedro 2011.

SAAVEDRA FAJARDO, D. de. *Empresas políticas*. Edición, introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Barcelona: Planeta 1988.

SAINZ DE ROBLES, F. C. *Fabulario español*. Madrid: Espasa-Calpe 1964.

- SAMANIEGO, Félix M. *Fábulas*. Edición de Alfonso I. Sotelo. Madrid: Cátedra 1997.
- SEBASTIÁN, Santiago. *El fisiólogo* atribuido a san Epifanio, seguido de *El bestiario toscano*. Madrid: Tuero 1986.
- SOTELO, Alfonso I. «Introducción». En Félix M. Samaniego, *Fábulas*. Madrid: Cátedra 1997 pp. 13-147 (más las notas a pie de página).
- VARELA, Fernando / KUBARTH, Hugo. *Diccionario fraseológico del español*. Madrid: Gredos 1994.
- VOLLI, Ugo. (1998), *Block Modes-II linguaggio del corpo e della moda*, Milán: Lupetti 1998.
- YOST, William A. / Pascal Belin. «Auditory Perception of Stimulus Properties». *The Oxford Handbook of Auditory Science: The Auditory Brain*, vol. 2, edited by Colin J. Blakemore, 2010, pp. 1-22.

Crédito de las ilustraciones

- Nº1 (*El sobre*, de Pantelév. Moscú: Progreso, 1979, p. 3)
- Nº 2 (*El fisiólogo*, de san Epifanio. Madrid: Tuero 1986, cubierta y p. 105)
- Nº 4 (*La rana viajera*, de V. Garshin, Moscú: Malish, 1987, p. 1)
- Nº 5, 6 y 12 (*Qué gata se imagina*, de Serguei Mijalkov. Kiev: Veselka, 1987, pp. 13, 6 y 16)
- Nº 8 (*Cock-The-Roach*, de Kornei Chukovski. Moscú: Raduga 1989, p. 17)
- Nº 9 (*Fábulas*, de I. A. Krylov. Moscú: Dietskaya Literatura 1978, p. 62)
- Nº 10 (*La mosca Sisesum*, de K. Chukowski, Madrid-Barcelona: Estrella, 1938, p. 6)
- Nº 11 (*El sueño del molinero*, de Liana Daskalova. Moscú: Dietskaya Literatura 1990, p. 39)

REFLEXIONES ETNOHISTÓRICAS SOBRE LA EVOLUCIÓN DE ALGUNAS COSTUMBRES: COMPARACIÓN ENTRE ESPAÑA E INGLATERRA, A PROPÓSITO DE JOSÉ MARÍA BLANCO WHITE

Lorenzo Martínez Ángel

Resulta una obviedad decir que una parte de las personas que participan en la tradicional costumbre de las procesiones de Semana Santa en España no realizan determinadas prácticas religiosas indicadas por la Iglesia Católica (como, por ejemplo, la misa dominical). Esta realidad plantea reflexiones desde diversas vertientes. Una es la sociológica, donde ya se han realizado interesantes análisis¹. Otra, la histórica, y no podemos dejar de mencionar que un gran historiador como Antonio Domínguez Ortiz ya observó que algo similar sucedió en Andalucía en el siglo XIX². Otra más es la religiosa o, más específicamente, la eclesial, lo cual es natural, habida cuenta de que las autoridades eclesiásticas ven que algo que se entendía como práctica católica se va convirtiendo en otra cosa, una costumbre o tradición que cada vez tiene menos que ver con la religión y su vivencia³, y no es extraño que en ciertos

ámbitos clericales pudiese existir preocupación ante el hecho de que una parte de las personas que portan a hombros imágenes de simbología cristiana lo efectúen de una manera similar a la de, por ejemplo, quienes desde el Renacimiento encargaban o realizaban obras artísticas de temática mitológica, es decir, sin creer en lo representado. También existe otra vertiente, la etnohistórica, que es la que vamos a analizar.

¿Por qué, como indicamos en el título del presente artículo, nos fijamos en Inglaterra para nuestro análisis comparativo con España? Porque entendemos que hay elementos que sirven para la reflexión en la obra de José María Blanco White, conocido escritor andaluz de origen irlandés que vivió a caballo entre los siglos XVIII y XIX, el cual prestó una gran atención a temas religiosos de los dos países mencionados (lo que

1 Por ejemplo, PEDRO GARCÍA PILÁN, «Tradición católica y ritual festivo: secularización y metamorfosis de lo sagrado»: *Sociología Histórica*, 11 (2021) 9-41,

2 ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *España, tres milenios de historia*, Madrid 2004, p. 280: «La práctica religiosa, ya no obligatoria, descendió en cuantía variable, menos en las clases altas y medias que en las bajas, menos en el norte que en sur. En Andalucía la población campesina empezó a desertar de la misa dominical, aunque se mantuvieron las manifestaciones de religiosidad popular con un contenido más folklórico que auténticamente religioso. Y este proceso no hacía más que comenzar.» Esto lo escribió Antonio Domínguez Ortiz en referencia al siglo XIX, cuando España estaba pasando del Antiguo al Nuevo Régimen.

3 A modo de muestra, citaremos un texto escrito

por un sacerdote que ocupó importantes cargos en la Diócesis de León:

Pero no podemos ser ilusos que ignoran que la identidad de nuestras Cofradías y Hermandades corre el riesgo de diluirse entre los criterios e intuiciones dominantes en la posmodernidad, el relativismo, la superficialidad y la nesciencia de lo nuclear de este fenómeno. Para que se mantenga su genuinidad, habrán de permanecer fieles al origen y a la evolución histórica propia. Es cierto. Pero también han de saber acomodarse a los tiempos actuales. [...] No es negociable (sin dejar de lado nuestra debilidad de mente, corazón y boca) la exigencia de que los cofrades [...] que ya tengan uso de razón, sean gente de calidad humana, personas cabaes, buenos ciudadanos y ejemplares miembros de sus respectivas familias, que lleven en su equipaje las virtudes de la hondura y de la solidez en cuanto a su fe cristiana.

-ANTONIO TROBAJO DÍAZ, «En la cocina cofrade»: *La Nueva Crónica* (25/03/2018)-.

es natural si se recuerda que fue primero sacerdote católico y capellán magistral nada menos que en la bella Capilla Real de la Catedral de Sevilla⁴, posteriormente clérigo anglicano y *honorary fellow* del Oriel College de Oxford⁵ y, finalmente, unitario en Liverpool, ciudad en la que falleció). Fue un personaje de gran talla intelectual y John Henry Newman, clérigo anglicano antes que cardenal católico, coincidió con él en Oxford y expresó sobre el mismo una opinión tan positiva como la siguiente: «Es un hombre culto, ardiente, ingenioso, cordial, sencillo y piadoso»⁶.

Como indicamos anteriormente, las procesiones de Semana Santa, en su evolución diacrónica, conservan formas religiosas externas, pero las prácticas y creencias religiosas católicas de los cofrades son cada vez son menores, al menos cuantitativamente. José María Blanco White hizo interesantes descripciones, en sus *Letters from Spain – Cartas de España*, de las prácticas religiosas de lugares como Sevilla, tanto de la Semana Santa como de otras festividades. Precisamente en relación con una de ellas, la Cruz de Mayo, escribe:

Como muchas de las fiestas de la Iglesia vinieron a sustituir los ritos paganos que los sacerdotes no podían abolir de otra manera, todavía tenemos restos del sagrado árbol de Mayo en las pequeñas cruces que los niños adornan con flores y ponen sobre unas mesas en las que arden velas compradas con los donativos recibidos de sus amistades.

He oído contar que en Cambridge los niños visten una figura llamada la señora

*de Mayo, que colocan también sobre una mesa, y piden dinero a los transeúntes. La diferencia entre esta costumbre y su análoga española se deriva probablemente del hecho de que en un país ha prevalecido el árbol de Mayo, y en otro, la Maya. La figura de la Virgen María, que la Reforma convirtió en una muñeca sin nombre, tomó el sitio de la última, en tanto que la cruz fue empleada para desterrar al primero. Creo que las grutas iluminadas hechas de conchas de ostras para las que piden por las calles los niños de Londres son los restos de algún símbolo católico que en su día sustituyó a otro ídolo más clásico. En Londres me sorprendió la semejanza del alegato que los niños de ambos países recitan para pedir dinero*⁷.

Sin entrar ahora en el tema, tan interesante, de la cristianización, lo cierto es que esta cita muestra cuestiones como, por ejemplo, que algunas tradiciones (o elementos externos de las mismas) perduran diacrónicamente pero cambiando su significado religioso; así, lo que era pagano (en el sentido de precristiano) pasa a ser cristiano; lo que era católico pierde, en un país anglicano, su carácter original.

Siguiendo la línea de análisis comparativo que hemos visto en la cita anterior de José María Blanco White, de similar manera a las procesiones de Semana Santa en España que van perdiendo su esencia religiosa católica, una arraigada costumbre originada en el siglo XVII como es la de *Guy Fawkes Night*, en origen esencialmente anticatólica, ha ido evolucionando de tal modo que para muchos participantes ya no tiene tal carácter, hasta el punto de que no pocos católicos ingleses participan en la celebración⁸.

4 DORIS MORENO, *La invención de la Inquisición*, Madrid 2004, p. 116.

5 TOD E. JONES, *The Broad Church. A Biography of a Movement*, Lanham 2003, p. 62: «Blanco White, who was made an honorary fellow of Oriel in 1826.»

6 JOSÉ MORALES MARÍN, *Newman (1801-1890)*, Madrid 1990, p. 43.

7 JOSÉ MARÍA BLANCO WHITE, *Sevilla (1801)*. 2ª parte de *Cartas de España*, Madrid 1991, pp. 76-77.

8 THEO HOBSON, «It's time that Guy Fawkes is cancelled»: *Catholic Herald* (5-XI-2021): «Most British Catholics have never felt excluded by the tradition. We just saw it as part of English culture, and didn't feel at all

Las formas de expresión y de vivencia de las creencias religiosas cambian. Es normal. A veces, de forma considerable. Por citar un solo ejemplo, cuando Thomas Becket fue asesinado en la catedral de Canterbury se vio que su cuerpo tenía «pedicorum multitudo», *una multitud de piojos*, «y los monjes se dijeron unos a otros que el martirio a espada era más tolerable que ese otro martirio continuo»⁹. Se entendía como algo admirable ese voluntario y premeditado descuido en el aseo por la molestia corporal que le ocasionaría. En el cristianismo del siglo XII aquella mortificación se veía positivamente. Hoy nada de esto se percibiría así. Pero la cuestión es que tanto la «descatolización» de las procesiones de Semana Santa como la pérdida del carácter anticatólico de la costumbre de *Guy Fawkes Night* tienen su raíz en un proceso común: la pérdida de influencia social de la religión en las sociedades de Europa Occidental. La constatación de esto se refleja de diversas maneras y, por citar solo una, cabe recordar los cientos de *redundant churches* que ha habido en Inglaterra en los últimos años o las no pocas casas religiosas de diversa índole que han ido cerrando en España, utilizándose una parte de ellas para otros usos (centros culturales, residencias de ancianos, etc.).

Tempora mutantur. En definitiva, algunas costumbres permanecen en su forma externa pero variando diacrónicamente tanto las razones para participar en ellas como su percepción y su efecto en la sociedad, algo a lo que el estudio de folklore ha de prestar singular atención.

bothered by it», says one of my Catholic friends who grew up in the 1970s...».

9 DAVID KNOWLES, *Thomas Becket*, Madrid 1980, p. 216.

ANTOÑAN DEL VALLE. UN LUGAR CON HISTORIA

Isabel Cantón Mayo



Vista de Las Cabuercas de Antoñán, probablemente, minas romanas de oro

Denominación del pueblo y delimitación del mismo

El nombre de Antoñán se enmarca en la antroponimia latina. García Martínez (1992) lo hace derivar de *Antoniane* del año 989 y de *Antoniano*, del año 989, ambos documentados históricamente. Antoñán del Valle, al igual que su homónimo Antoñanes del Páramo, procede del latín *Antonianus* «de la familia de Antonius» aunque con ligeros matices diferenciales: Antoñán del Valle deriva del genitivo *Antoniani*; mientras que Antoñanes lo hace del genitivo

analógico *-anis*, muy frecuente en nombres de origen germánico. La procedencia romana del nombre del pueblo no es casual; posiblemente date de su origen como aldea perteneciente desde entonces a un núcleo romano tan importante como fue la ciudad de Astorga, Astúrica Augusta. En la Edad Media el pueblo de Antoñán del Valle, al igual que Vega y Quintanilla, formaban parte del Marquesado de Astorga que fue creado en 1465 cuando el Rey Enrique IV otorgó la Ciudad de Astorga y su jurisdicción a Don Álvaro Pérez Osorio con el título de Marqués.

La existencia en el pueblo de Antoñán de topónimos mineros auríferos típicamente romanos nombrados «fucarillas y las cabuercas» como formas de terrenos que subsisten del laboreo minero romano en su incesante búsqueda de oro, cuyo ejemplo paradigmático en la provincia de León lo constituyen Las Médulas bercianas, o la antigua mina romana de oro de Rabanal del Camino llamada «La Fucaronna», nos permiten avanzar la hipótesis de que las Cabuercas de Antoñán tuvieron ese origen. Además, no es casualidad que se asienten en el valle de Fucarillas, nombre del mismo origen y sentido que lo anterior.

Durante la Edad Media, Antoñán perteneció al Marquesado de Astorga creado en 1465 cuando el Rey Enrique IV otorgó a la Ciudad de Astorga y su jurisdicción a D. Álvaro Pérez Osorio con el título de Marqués. Antoñán estuvo vinculado a este Marquesado y al Obispado hasta bien entrado el siglo XIX. Badiola (2020) en su libro sobre la Heráldica Municipal de la Provincia de León, señala a Antoñán del Valle, como un señorío compartido por el obispado y el marquesado de Astorga, a los que, como veremos, abona diezmos y tributos. Es un dato que habrá que desglosar en próximas aportaciones. Laureano Rubio señala a Antoñán del Valle al incorporarse al Marquesado de Astorga como «lugar con jurisdicción propia» a finales del siglo XV.

Pleitos civiles y diezmos religiosos

El nombre del pueblo está documentado, desde el año 989, derivado de Antoniane y Antoniano y ya antes, en el 959 como nombre de procedencia latina. Hasta 1850 derivado de la ordenación y división territorial de España de 1833, Antoñán no pertenecía al Ayuntamiento de Benavides, que era parte del Condado de Luna, sino al Marquesado de Astorga, uno de los cuatro Marquesados más antiguos de España. En 1434, el 2 de Junio, tenemos una primera noticia escrita de origen civil sobre el pueblo de Antoñán, dada por el Bachiller Juan Sánchez de Paredes, juez ejecutor de Astorga

en un pleito entre Astorga y Antoñán por unos pastos. Esto debía ser un hecho constante pues casi cien años más tarde tenemos otro pleito entre las dos poblaciones nuevamente por derechos de pasto, corta y roza y en el mismo día y por el mismo Juez, por comisión de la Reina Doña Juana (la Loca), se dicta otra sentencia sobre los términos de Astorga y Antoñán, esta vez sobre la propiedad de heredades que se disputaban la ciudad de Astorga y diferentes vecinos del lugar de Antoñán. De estos pleitos parece deducirse algo que hemos confirmado por testimonios orales: el derecho de pasto de Astorga sobre determinadas zonas de Antoñán lindantes con Quintanilla del Monte en el lugar llamado El Raso.

En 1525 Astorga, ya bajo el marquesado de los Osorio, se muestra insaciable en su afán recaudatorio y de expansión y esta vez se dedica a cambiar los mojones y poner orden en los límites de todos los pueblos del contorno. Así tenemos un documento de alzamiento de arcas y renovación de los mojones que parten los términos entre Astorga y Benavides, o Astorga y el Val de San Román. En el caso de Antoñán, queda delimitado el terreno el 6 de Marzo de los pueblos de Villamejil y Cogorderos y el 9 de Marzo de Fontoria y la Carrera, límites que aún se mantienen. La decisión de Astorga no deja muy satisfechos a los administrados ya que el 5 de marzo de 1567 encontramos una sentencia de un pleito entre Astorga y San Román de un lado y de otro Antoñán del Valle y Vega de Antoñán sobre los límites entre los lugares citados dada por Juan Sánchez de Paredes. Unos años más tarde, en 1609 volvemos a encontrar un documento de amojonamiento de términos limítrofes entre Astorga y San Román, Sopeña y Carneros, aldeas de su alfoz, por una parte, y los lugares de Antoñán, Vega, Quintanilla, y Fontoria, por otra.

En 1753 para el Catastro de la Ensenada, fueron convocados Diego Pestaña, Manuel Pérez, Francisco Martínez, Gregorio Álvarez, todos vecinos de Antoñán, Labradores de pan coger y personas entendidas en las especies y calidades

de la tierra, para informar a los agrimensores de estas características del pueblo. Había entonces en Antoñán 69 vecinos, de ellos dos sacerdotes, uno el párroco (D. Manuel Pérez Gago) y otro el Capellán de la Capellanía de Misa del Alba (D. Ángel García), diferentes viudas, un soldado miliciano y una viuda pobre de solemnidad. Las casas eran 82, una panera de la Cofradía de Santa Catalina y 10 corrales con sus portales pajizos en el monte para el abrigo del ganado ovejuno y cabrío. Ya existía una escuela de la que anualmente se ocupaban dos vecinos, por lo que se les pagaban mil setecientos reales, Diego Pestaña y Phelipe Pintado, que además eran labradores. También había un carpintero, Simón Gil, que tenía de jornal, el día trabajaba, cuatro reales, y un herrero, Diego Martínez ganaba igual. Los jornaleros ascendían a cincuenta y ocho ganando cinco reales cada uno.

Los mencionados vecinos y peritos calificaron la tierra de Antoñán en diez especies: eran de primera los huertos, secano, ferreñales (forriales); de segunda, los huertos regadíos; en tercer lugar, trigales que producen un año y descansan otro; tierras campales y de secano que producen centeno un año sí y otro no; prados cerrados de secano que producen anualmente la hierba segada del pelo y el otoño; prados también de secano campales abiertos que producen todos los años la hierba y luego los pastan libremente en comunidad todos los ganados del pueblo; monte de roble; monte matorral que se pasta por otros y tierra infructífera de naturaleza. En cuanto a las medidas de la tierra que se usaban en el pueblo, la medida regular era el cuartal que servía de gobierno para las tierras y se componía de cuatro celemines. El celemín, de cuatro cuartillos, la fanega, de cuatro cuartales y la carga de diez y seis; en cada cuartal de tierra se sembraba un cuartal de centeno o de trigo o dos de linaza.

El pueblo de Antoñán pagó durante siglos los diezmos que pesaban sobre las tierras del término, a excepción del forraje de los huertos y ferreñales. Se pagaba, por razón de diezmo, uno de cada diez de los productos obtenidos,

repartiéndose entre el Marquesado de Astorga, el cura párroco, y el Cabildo catedralicio. Luego, los diezmos de todas las tierras y frutos se dividían en cinco partes, cuatro para el Cabildo y una para el párroco. Cada labrador pagaba a la parroquia un cuartal de trigo en cada verano, si cogía suficiente, y si no la pagaba en centeno.

En resumen, se pagaba por quinquenio (promediados anualmente), al Cabildo y al cura, diez cargas de trigo, ochenta y cinco de centeno, cinco de cebada y siete carros y medio de hierba. Pero como los datos los dio el vecino Vicente Alvarez, creyeron los contadores que el citado beneficiaba a sus convecinos y reclamaron, tanto el Cura Párroco como el Marquesado y fijaron, además de lo anterior y por quinquenio, los diezmos en ocho cuartales de trigo, cincuenta y uno de centeno, cinco de cebada y dos montones de hierba. Asimismo se pagaba de diezmo uno de cada diez de los corderos, cabritos, lana, lino, pollos de gallina, leche de las cabras, miel y cera de las colmenas, soldadas de criados, cría mular, caballar y vacuno, diez reales, todos al párroco, excepto los de la casa dezmera que eran del Marquesado de Astorga, y al no saber a cuanto exactamente subían las cosechas lo fijaron para cada año en dos corderos, un cabrito, veinticinco libras de lana, una y media de lino; de pollos de gallina, leche de las cabras y miel y cera además de algunos otros productos dezmables.

Por toda industria existía en el pueblo una fragua de la Cofradía de la Cruz que producía por arrendamiento en cada año carga y media de centeno. Existían también veinte colmenas cuyo diezmo ascendía a cinco reales al año. Había, además de los ganados, dos paradas de Garañones de Joseph de Joza, vecino de Antoñán, una en el pueblo y la otra en Santa Marina del Rey. También se pagaban para el Servicio Ordinario cada año al Marqués doscientos cuarenta y cinco reales y diez y nueve maravedís, parte de los cuales debían ser llevados por el pueblo a las arcas de la villa de Ponferrada repartidos en tres tercios de fin de Abril, Agosto y Diciembre según consta en cartas de pago que

se encuentran en los Archivos de los lugares de Moral, Quintanilla y Vega de Antoñán, que pagaban lo mismo.

Por su parte, el Diccionario Madoz, sitúa también a Antoñán en el Ayuntamiento de Benavides en 1845 y lo sitúa en un valle batido por todos los vientos, aunque el atribuye un clima sano. Parece que tiene entonces las casas separadas unas de otras pero formando un cuerpo de población, con calles anchas y sin empedrar. La Iglesia bajo la advocación de San Salvador servida por un cura párroco de libre provisión, un cementerio en un paraje ventilado y varias fuentes de las que se surten los vecinos, así como abrevaderos para los ganados. Confina con Quintanilla del Valle, Palazuelo, Vega de Antoñán y Otero de Escarpizo. El terreno es quebrado, con colinas, en las que se crían pastos y monte bajo, procede de la meseta que forma parte de la Cuenca del Órbigo a la derecha y a la izquierda del Tuerto. Se señala que todo el pueblo es de secano, pedregoso en las laderas y arcilloso en el fondo, sin mas aguas que las de un arroyo formado por el derrame de las fuentes citadas. Tiene caminos de pueblo á pueblo, los que, aunque descuidados, están transitables para carros del país. En cuanto a comercio se reduce á la exportacion de algunos hilados que venden en la Bañeza, comprando el lino en el mercado de Benavides, y á la importación de varios artículos de consumo de que carecen. En esa época ya se producía en el pueblo: centeno, trigo y cebada, y cría de ganado vacuno y lanar. La población era en 1845 de 84 vecinos y 264 personas.

No aparece escuela en este documento, por lo que se deduce que ésta no existía aún y si la había era únicamente de temporada, cosa que ocurría en varios pueblos del Órbigo y el Páramo leonés. Las primeras escuelas documentadas en Antoñán son dos aulas, con fachada en piedra y de los primeros años del siglo xx. Ya en los años cincuenta debido al incremento de población escolar, se construye paralelo al anterior edificio otro gemelo, con paredes revocadas, pasillo y dos aulas, desti-

nándose el primero a niños pequeños y mayores y el segundo edificio con las dos aulas también a niñas pequeñas y mayores. En los años setenta se dejaron de usar las antiguas escuelas al disminuir la población y haberse construido nuevo edificio que albergaba en la planta baja aulas para niños y niñas y en la parte superior las viviendas de maestro y maestra. (Vid. Libros sobre las Escuelas de La Cepeda y de la Maragatería de la misma autora).



Fachada de las antiguas escuelas de Antoñán del Valle



Fachada de las escuelas nuevas y viviendas de maestros

En el Registro de la Propiedad de Astorga, entre las actividades documentadas de venta y cambio realizadas, aparece el 8 de Noviembre de 1838, firmada por el Escribano, D. Vicente Simón Lorenzo la venta por Miguel López y consorte de un quiñón de casa, en el folio 857 vuelto. Pueblo de Antoñán. El dato aparece por duplicado publicado en La Gaceta de Madrid (es el antiguo BOE) de 2 de Noviembre de 1875.



Iglesia y torre de Antoñán del Valle

La iglesia y la Cruz Procesional

La Iglesia de Antoñán no figura en el Catálogo Monumental de la Provincia de León de Gómez Moreno pero tenemos datos que la sitúan en la Diócesis de Astorga, con un templo y un cementerio, y su primera partida de Bautismo es de 1656, de confirmación, de 1826, de matrimonio, de 1673, y de defunción, de 1672. El hecho de que la Iglesia del pueblo esté dedicada a San Salvador indica su origen medieval y jacobeo, aunque la actual Iglesia de Antoñán, según los libros de fábrica a que nos hemos referido, data del siglo XVII. Debió de existir una primera iglesia en la misma zona donde se encuentra la actual y algunas piedras de la misma se reciclaron y se usaron en la nueva construcción. Al parecer, según testimonio oral de alguno de los párrocos del pueblo, éste tenía dos sacerdotes, que además no se llevaban bien; uno para la iglesia parroquial y otro para la iglesia de la Vega, sita en los Hiyuelos, donde aún se conserva la Fuente de la Iglesia. Esta zona dio origen más tarde al pueblo de Vega de Antoñán que fue derivando sus construcciones unos trescientos metros más al Sur. La fecha de construc-

ción de la iglesia actual es sin embargo dudosa ya que a mediados del siglo XIX por testimonios familiares sabemos de una tatarabuela de la autora que corrió de niña por los cimientos de la iglesia en construcción. Además también llama la atención el majestuoso empaque de la iglesia actual que no era frecuente en las iglesias de pueblo en el siglo XVII, cuando en el pueblo solo existían casas de tapial y de plante baja. Solo quienes habían tenido otra iglesia anterior fueron capaces de erigir la grandiosa iglesia actual, además del testimonio de la piedra con el reloj de sol reciclada de esa iglesia anterior.



Restos de un reloj de sol en la pared de la Iglesia de Antoñán

El retablo de la Iglesia está dedicado a San Salvador, netamente barroco, también es de la segunda mitad del siglo XVII. En la actualidad ha sido reparado, aunque aún se encuentra muy deteriorado. Se debe al escultor Alonso Santín y a su oficial Antonio Juárez Varela «que hicieron el contrato para su realización en Benavides el dos de Abril de 1661: retablo de nogal para la dicha iglesia y altar mayor de ella, de dieciocho pies de ancho y veinticuatro de alto y su remate en cruz». Por su encaje y sus medidas el retablo se erigió para el mismo lugar que hoy ocupa, o bien, había otro espacio similar en la iglesia anterior. La pintura de la parte alta de la calle central muestra un gigantesco cristo en figura de pastor con una oveja y un perro. No hay referencia de estos autores en otros trabajos cercanos, pero la grandiosidad del retablo muestra su conocimiento del trabajo y de las tendencias de la época.



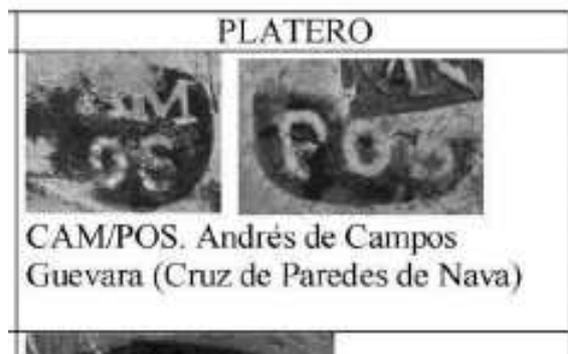
Fachada posterior de la Iglesia de Antoñan del Valle

Más adelante se describe el retablo, con las medidas señaladas y tres calles: una central y dos laterales donde aparece San Martín, partiendo su capa con un peregrino evidenciando su relación jacobea, San Lorenzo con su parrilla, y una pintura de la resurrección de Cristo. Con respecto al momento actual, solamente hay pequeñas diferencias que se pueden notar en su situación y en el estado en que hoy se encuentra, con excepción del sagrario de mármol blanco y negro, muy posterior. En la Caja central del primer cuerpo con fondo de papel pintado, está ahora colocada la talla en madera policromada del Salvador según se describe en la escritura, en su acepción de Pastor Bonus. Aunque el retablo descrito no es monumental es importante y representativo del clasicismo del siglo XVII. Llama poderosamente la atención cómo este pueblo, esquilado por diezmos y tributos, pudiera seleccionar tan cuidadosamente los artistas que realizaron tanto el retablo como la cruz.

Las cruces procesionales son el objeto de mayor interés dentro de la abundante platería de Astorga y comarca durante el siglo XVII. La Cruz de Antoñán del Valle es obra del platero vallisoletano Andrés de Campos de Guevara y está documentado su encargo por los vecinos de Antoñán en el año 1630 a semejanza de la cruz de plata que este artista había hecho para San Francisco de Valladolid. Dicho platero hizo los tronos de plata de San Lorenzo y la Fuencisla en Valladolid y Segovia respectivamente, y las cruces de Nuestra Señora de Castrotierra en el Museo de los Caminos de Astorga y la de Cala-



Retablo de la Iglesia de Antoñan del Valle



Firma de Andrés de Campos en la Cruz de Paredes de Nava

mocos (actualmente en paradero desconocido), la de Paredes de Nava en Palencia, amén de la que vamos a comentar de Antoñán que en la actualidad se encuentra en el museo catedralicio de Astorga. Este notable platero realizó también mediante contrato en el año 1663 obras en la catedral de Santiago de Compostela para «pulir, engrandecer y adornar el altar y capilla de nuestro glorioso Apóstol Señor Santiago», según reza en el contrato, que solo parcialmente pudo llevar a cabo. También fue Andrés de

Campos Guevara notario familiar del Santo Oficio de la Inquisición, y estaba casado con doña Apolonía de Escalante. De su relevancia nos da idea que aparezca su nombre en el «Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII», de D. Pablo Pérez Costant.

Los vecinos de Antoñan antes de encargar la cruz buscaron los fondos para financiarla, vendiendo para ello el 17 de Mayo de 1629 una tierra en Robledo y la Debesina con lo que recaudaron ciento diez ducados. La venta se hizo en Benavides y se pagó a plazos de San Juan a San Miguel. Obtenidos parte de los fondos los vecinos encargaron el trabajo a Andrés de Campos que a la sazón estaba en Astorga. El contrato por el que el pueblo de Antoñán del Valle encargaba la cruz data del 20 Marzo de 1630 ante el escribano Francisco de Balboa dice: «haya de hacer y haga para la iglesia parroquial del dicho lugar de Antoñán del Valle, una cruz de plata de peso de treinta marcos más o menos a la traza

(...). Le han de dar y pagar por razón de plata y hechura de dicha cruz en todo a diez ducados de a once reales de vellón por cada marco de plata blanca y ha de tener dos figuras la dicha cruz, una del Salvador y otra de Nuestra Señora...». El precio de la cruz de plata a imitación de la de Valladolid era de trescientos ducados. En Mayo de 1629 la cruz estaba terminada y los pagos se le hicieron desde Junio de ese año a Junio del año siguiente. Tanto la cruz de Antoñán, como la de Castrotierra, e incluso la de Calamocos, desaparecida, son del tipo tradicional del siglo XVII: brazos rectos con ensanches en los arranques y extremos, rematados en pináculos torneados. La de Antoñán está realizada en plata blanca y mide de alto, incluido el pie 106 x 52,5 cms. Destacamos que estas cruces no eran de plata maciza en su totalidad, todas ellas tienen un «alma» de madera; es decir una preescultura en forma de cruz que se reviste con gran cantidad de plata en sus diferentes superficies.



San Salvador preside el Retablo



Cruz Procesional de Antoñán del Valle

Lo más importante lo forman dos relieves dorados, en el centro de la cruz: en el anverso un medallón del Salvador en su acepción de Pastor crucificado, en un modelo que se ha llamado de los Cristos de Miguel Ángel, como Patrono que es del Pueblo y en el reverso el medallón representa la Asunción de la Virgen, que pisa la luna y escoltada por cuatro cabezas de ángeles. Tanto debió gustar la cruz de Antoñán, que tres días después de entregar esta cruz los vecinos de Calamocos le encargaban la suya, que había de

ser igual que la de Antoñán, pero «un poco más copiosa de lo ancho y alto de la cruz». Pero la polémica de su desaparición queda sin resolver. Destacamos que durante la Guerra Civil, para evitar robos y rapiñas, la Cruz Procesional de Antoñán fue retirada de la Iglesia envuelta en lienzos y guardada durante cuatro años en un arca en la casa del Vecino Victoriano Pérez y su esposa Antolina Carrillo. Finalizada la Guerra, la preciada Cruz volvió a la Iglesia de Antoñán donde se conserva en la actualidad.



Detalle del centro de la Cruz Procesional de Antoñan del Valle



Detalles de los brazos de la Cruz Procesional

Muchas cosas nos quedan en este apretado resumen que hoy aportamos, sujeto a constantes revisiones; ellas son objeto de un más amplio estudio que nos permita un mayor acercamiento a las raíces.

Isabel Cantón Mayo
Universidad de León

BIBLIOGRAFÍA

AA. (s/f). *El Platero Andrés de Campos Guevara en Santiago de Compostela* Dialnet:

El PlateroAndresDeCamposGuevaraEnSantiagoDeComposte-2716169 (1).pdf

BARRÓN GARCÍA, Aurelio. *La platería de Valladolid y su marcaje en tiempos del Barroco. Primera parte Universidad de Cantabria*: https://www.academia.edu/37535153/La_plater%C3%ADa_de_Valladolid_y_su_marcaje_en_tiempos_del_Barroco_Primer_a_parte

CANTÓN MAYO, Isabel. «Antoñan del Valle, aproximación a las raíces». *Diario de León* 1998.

El Catastro de Ensenada: magna averiguación fiscal para alivio de los vasallos y mejor conocimiento de los reinos: 1749-1756. Madrid: Centro de Publicaciones y Documentación Ministerio de Hacienda, 2002.
<https://www.oocities.org/thetropics/equator/7492/Historia.htm>

GARCÍA MARTÍNEZ, Javier. *El significado de los pueblos de León*. 1992. Autoedición.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1806-1870.

PÉREZ COSTANT, Pablo (s/f). «Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII».

REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID. Legajos correspondientes a Antoñán del Valle.

SANCHEZ BADIOLA, Juan José. *Heráldica Municipal en la Provincia de León*. 2020, Astorga: Asociación cultural Monte Irago.

EL ARTE DE 'POSTICEAR' EN LA REGIÓN DE MURCIA

Tomás García Martínez y María Luján Ortega



Postizas con pompones. Avilés (Lorca). 2006. Fotografía: Tomás García Martínez

*Guitarras y guitarricos,
panderetas y zambombas,
los hierros y las postizas
y villancicos y coplas¹.*

Introducción

Las postizas son un instrumento de percusión utilizado para acompañar el baile y la ejecución de piezas musicales representadas en Murcia por las seguidillas (con todas sus variantes), los fandangos y la jota. Si analizamos la clasificación organológica de los instrumentos tradicionales (cordófonos, aerófonos, membranófonos e idiófonos), encontraremos el grupo de los idiófonos, instrumentos percutidos, entrechocados, punteados, frotados y sacudidos,

los cuales producen el sonido debido al material con el que están contruidos, en este caso la madera.

Dentro de la clasificación de los instrumentos idiófonos aparecen:

- Postizas
- Almirez
- Botella de Anís
- Triángulo
- Castañeta
- Campana y Campanillas
- Platillos

La postiza (con un amplio amalgama de variantes y denominaciones) es uno de los instrumentos de percusión más extendidos en la

¹ *Heraldo del Segura*. 25 de diciembre de 1927, p. 1.



Postizas con lazos. El Garrobillo (Águilas). 2005. Fotografía: Tomás García Martínez

Península Ibérica. Idiófono entrechocado cuyo sonido se produce al chocar dos piezas cóncavas y ahuecadas de madera atadas a una pequeña cuerda en las manos. Las postizas son un instrumento musical utilizado por los *bailaores* para llevar el ritmo de sus mudanzas o empleado simplemente para acompañar una pieza musical cantada o sorda². Con el paso del tiempo, las postizas evolucionaron en su forma, ya que, tradicionalmente abundaba un tipo de postiza más pequeño que el actual. Este pequeño ins-

2 Cuando hablamos de «música sorda» se hace referencia a las piezas musicales no cantadas en las que la voz del laúd, bandurria, violín, clarinete, flauta o la propia guitarra punteada, hacen la melodía principal. En esa «música sorda», las postizas son ejecutadas por algunos intérpretes de forma magistral.

trumento, también podía adornarse con cintas de colores o pompones, a gusto personal del propietario.

De igual forma, la postiza fue usada como elemento de percusión en la pandereta. En muchas ocasiones, los músicos encargados de tocar este instrumento membranófono le ponían cintas de colores, cascabeles y una postiza atada a la misma, con la intención de obtener su sonido al entrechocado de los dedos en la membrana. Sin duda alguna, era un recurso sencillo, imaginativo en el que se obtenían dos sonidos interesantes durante la ejecución de jotas, parrandas, malagueñas o cantos de aguilando durante el tiempo navideño.

La presencia de las postizas elaboradas por los maestros posticeros³ ha conseguido perdurar a eternas visicitudes, en nuestros días, grupos de ritual festivo (cuadrillas o auroros) y agrupaciones folklóricas (peñas huertanas, grupos folklóricos o rondallas), siguen empleando las postizas para acompañar el baile y las músicas tradicionales de la Región de Murcia. El arte de posticear hace alusión al «acto de tocar las postizas», una definición recogida⁴ en 1919 por Alberto Sevilla en su imprescindible *Vocabulario murciano*.

Estado de la cuestión

En cuanto al análisis del Estado de la Cuestión, destacaremos el creciente interés que durante las últimas décadas esta suscitando la recuperación y puesta en valor de todo lo relacionado con las fiestas populares, tradiciones, patrimonio inmaterial, etc., no solo en la Región de Murcia, sino en lo que respecta a toda la geografía española, ya que son cada vez más los testimonios de fiestas y ritos que a través de la UNESCO son declarados patrimonio inmaterial de la humanidad, o el recibimiento de fiesta de interés turístico regional, nacional o internacional⁵.

3 Posticero: que hace o vende postizas. En: SEVILLA PÉREZ, A.: *Vocabulario murciano*. Murcia: Sucesores de Nogués, 1919.

4 SEVILLA PÉREZ, A.: *Vocabulario murciano*. Murcia: Sucesores de Nogués, 1919.

5 El Ministerio de Industria, Turismo y Comercio otorgó la fiesta de invierno celebrada el último domingo de enero en la pedanía de Barranda (Caravaca de la Cruz), fiesta de Interés Turístico Nacional. Este encuentro es uno de los festivales de música tradicional más antiguos de España, pionero en este tipo de encuentros, que ha revolucionado el mundo de las cuadrillas y contribuido de forma decisiva a renovar la cultura de la transmisión oral. Esta Fiesta, que comenzó a celebrarse en Barranda en 1979 como Festival Comarcal de Música de Cuerda, al amparo de las Fiestas locales en honor a la Virgen de la Candelaria, Patrona de la localidad. En esta Fiesta de

Hasta el momento, en la comunidad científica, existen escasas publicaciones que de forma global aborden el tema objeto de esta investigación. A lo largo de la historia se han ido publicando pequeños escritos, comentarios sobre el arte de las postizas, su elaboración por los maestros artesanos o la historia del instrumento, pero siempre a falta de realizar un documento que aglutine la historia y determinados aspectos etnográficos del propio instrumento.

Para analizar el estado del arte se ha consultado la literatura científica sobre el tema, de modo que ha sido preciso una amplia y profunda búsqueda de fuentes. Las tesis doctorales que hay recogidas en Tesis Doctorales en Red (TDR), la página web de TESEO del Ministerio de Ciencia e Innovación y las recuperadas en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Para ello se han realizado búsquedas en TDR (Tesis Doctorales en Red), para conocer el número de tesis publicadas sobre folclore. TDR es un repositorio cooperativo que contiene, en formato digital, las tesis doctorales leídas en las universidades españolas. A través de este repositorio se pretende difundir, por todo el mundo y a través de Internet, los resultados de la investigación universitaria. Son las propias universidades que participan en TDR. La consulta de las tesis es de libre acceso y a texto completo. La integridad del texto se garantiza también mediante las opciones de seguridad que incorpora el formato de almacenamiento utilizado: PDF. Tras la consulta realizada en este repositorio el resultado obtenido ha sido parcialmente negativo, obteniendo cinco aciertos relacionados con la materia. También se han consultado las tesis doctorales en Teseo, base de datos referencial con la información de las Tesis Doctorales desde el año 1976.

la Música las cuadrillas portan importantes instrumentos musicales de cuerda, viento y percusión, entre los que destacan las postizas.

A) Tesis doctorales

Algunas de las tesis doctorales más representativas que forman parte de nuestro estudio son:

Luna Samperio, Manuel. *Cuadrillas y hermandades de ánimas en el sudeste español*. Universidad de Murcia. Murcia. 2000.

La preocupación por parte de algunos científicos sociales en dar explicación a los avances y deterioros de lo que se ha dado en llamar «sociedad civil» en los países desarrollados, nos ha permitido conocer la Actividad de muchos colectivos humanos que, asociados bajo una multiplicidad de signos, religiosos o laicos, matizan y dan forma al entramado del conjunto social. El crecimiento del asociacionismo es un fenómeno de alta significación en el ámbito de las sociedades complejas, que viene a integrarse en el ámbito de la organización social, ubicando su espacio vital ente las instituciones del Estado y los grupos domésticos y familiares, acercándose a unos u otros según los casos. Las cuadrillas son unos grupos de músicos vinculados a rituales festivos de amplia raíz histórica, con unos comportamientos y repertorios musicales similares, que habitan en el Sureste de la península ibérica. Sobre esta perspectiva y la que comporta el concepto de cambio cultural en antropología, se explica que la vida de nuestras cuadrillas actuales, a pesar de operar con elementos rituales y organizativos de marcado matiz laico, hereden buena parte del ornato que acompañó desde el siglo XVII a las Cofradías de ánimas y todo su continente de actividades, representaciones iconográficas y simbólicas, en relación con la doctrina católica del Purgatorio. Como rasgo distintivo, las cuadrillas poseen una marcada filiación cultural a los modos de vida campesina. Esta perspectiva será una de las claves a la hora de interpretar las maneras de la fiesta y los lenguajes propios de sus rituales, bailes y cantos. El profesor antropólogo Manuel Luna, fue de los primeros investigadores en hablar de los instrumentos de cuerda y percusión empleados por cuadrillas y auroros.

Tomás López, Miriam. *Diseño y construcción de un tesoro conceptual de folklore de la región de Murcia*. Universidad de Murcia. Murcia. 2003.

Se crea una herramienta de control terminológico que permita indizar y buscar la información pertinente relacionada con el folklore murciano. Para ello se ha procedido al diseño y construcción de TEFOLKMUR, un tesoro conceptual de folklore de la Región de Murcia. Los objetivos se han centrado en el desarrollo del Trabajo tomando al usuario como elemento activo del proceso. La recopilación terminológica se ha llevado a cabo a partir de fuentes originales (tradición oral y protocolos notariales) y fuentes documentales impresas e inéditas. Se ha utilizado metodología de carácter mixto: investigación cualitativa y experimental de carácter lingüístico o cognitivo. Como resultado se ha obtenido un tesoro estructurado en ocho familias generales: vestuario, instrumentos musicales, cancionero, comarca de la Región de Murcia, juegos infantiles, manifestaciones de folklore y oficios populares. Cada una de estas familias se ha subdividido en categorías más concretas, llegando al grado de especificidad requerido para la comprensión del árbol conceptual del tema de la Tesis. El Tesoro Conceptual de Folklore de la Región de Murcia forma una primera fase para que eruditos y profesionales puedan usar esta herramienta terminológica para recuperar, analizar y construir documentación relacionada con su actividad, es un trabajo de investigación instrumental, punto de partida para otras investigaciones.

B) Repositorios institucionales

Los artículos de revista encontrados en DIALNET aportan una rica bibliografía para la realización del presente ensayo. Aparecen artículos relacionados con la temática a tratar en el tiempo de Navidad abordando el origen de las cofradías en Murcia a través del estudio de Abad⁶; los auroros de la Huerta de Murcia, por

6 ABAD, F.: «Una aportación al estudio de las

Flores Arroyuelo⁷ y Tomás Loba⁸, grupos peculiares de la Huerta de Murcia con un ritual navideño peculiar; el ciclo festivo de la Navidad y los rituales de Inocentes, abordado por García Martínez⁹ y Luján Ortega donde se estudia todo lo relacionado con la fiesta de locos y rituales de inocentes; la organología popular utilizada por las agrupaciones de música tradicional en la Región de Murcia, un interesante trabajo abordado por estos autores¹⁰, nuevo y renovador realizado en el año 2007, así como estudios de los diferentes Autos de Reyes Magos que Trapero¹¹ elabora cuidadosamente, o las letras populares interpretadas en este tiempo de Navidad, trabajo desarrollado por Travel Montoya¹². Entre los trabajos efectuados por Luján Ortega y García Martínez, destaca el catálogo¹³ producido

cofradías murcianas en el siglo XVIII». *Revista Murcia*. N.º 11, Murcia: Diputación Provincial de Murcia, 1977.

7 FLORES ARROYUELO, F.: «Los auroros de la Huerta de Murcia». *Narría*. N.º 49-50, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1988. TOMÁS LOBA, E. C.: «Rasgos comunes de los Auroros de Murcia y el sur valenciano». *Revista Valenciana de Folklore*. N.º 6, Alicante: Grup Alacant. Associació d'Estudis Folclòrics, 2005.

8 TOMÁS LOBA, Emilio del Carmelo. «Rasgos comunes de los Auroros de Murcia y el sur valenciano». *Revista Valenciana de Folklore*. Alicante: Associació d'Estudis Folclòrics Grup Alacant. N.º 6, 2005.

9 GARCÍA MARTÍNEZ, T.: «El ciclo festivo de la Navidad en Murcia». *El Filandar*. N.º 15, Zamora: Asociación etnográfica Bajo Duero, 2004.

10 GARCÍA MARTÍNEZ, T.; LUJÁN ORTEGA, M.: «La organología popular en el levante español». *Revista de Folklore*. N.º 318, Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2007.

11 TRAPERO, M.: «Sobre un auto de Navidad pretendidamente anónimo e inédito. Tierras de León». *Revista de la Diputación Provincial*. Vol. 27, N.º 66, 1987.

12 TRAVEL MONTOYA, J.: «El folklore visto a través de las letras de las canciones». *Caravija*. N.º extra, Murcia: Peña Huertana La Crilla, 1993.

13 LUJÁN ORTEGA, M.; GARCÍA MARTÍNEZ,

de la exposición *Legado Instrumental en el Sureste*, un interesante trabajo donde las postizas fueron protagonistas. En relación al instrumento musical que estamos abordando (las postizas), cabría reseñar los últimos trabajos¹⁴ publicados sobre el tema «las postizas en la Región de Murcia: Técnicas y toques», redactado por el profesor de baile tradicional Miguel Ángel Montesinos. De igual forma la Exposición «marcando el baile» una muestra fotográfica y documental efectuada por Joaquín Zamora, Carmen María Martínez Salazar y Clara Alarcón, con el objeto de reivindicar la importancia de este instrumento en la música tradicional murciana. Por último hablamos de la reciente publicación sobre la presencia de la mujer en la tradición oral de la Región de Murcia. Los documentalistas María Luján y Tomás García, realizan un pormenorizado estudio en la obra «La Voz de la Mujer en la Región de Murcia» (2023) y por ende sobre el instrumento de las postizas.

Las postizas

Sí analizamos las fuentes documentales, podremos comprobar como las postizas aparecen asociadas a los festejos y a los bailes populares acontecidos en el territorio de la Región de Murcia. De igual forma, se hace alusión a su construcción, a través del oficio desempeñado por los posticeros, ubicados en barrios obreros y artesanos de la ciudad de Murcia. La prensa histórica, los cancioneros musicales o los relatos de viajeros, constituyen una fuente de información primordial para estudiar y analizar la presencia de este instrumento musical utilizado por músicos, bailaores y grupos de ritual festivo: cuadrillas.

T.: *Legado Instrumental en el Sureste*. Murcia: Dirección General de Cultura, 2006.

14 MONTESINOS SÁNCHEZ, M.: «Las postizas en la Región de Murcia: Técnicas y toques». *Revista de Folklore*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2021.



Maestro bolero junto a su alumna en un baile celebrado en la localidad de Espinardo (Murcia). *Mercurio*. 18 de mayo de 1911. Biblioteca Nacional de España

El profesor de música Julián Calvo editaba en el *Semanario murciano*¹⁵ un artículo dedicado a una de las costumbres huertanas admiradas por propios y extraños, así como de las distintas clases de la sociedad «El Baile». La intención de dicho artículo pretendía mostrar la importancia de la música y el baile para aquellos huertanos de la Murcia del siglo XIX «sabido es que sus cantares son de una antigüedad remota y que las Parrandas, las Malagueñas murcianas, el Paño y otros se encuentran en el mismo ser que la tradición se los legara, debiendo tener presente que estos destellos de la inspiración popular no han sido alterados ni en sus marchas tonales, ni en lo marcado en sus ritmos. No sucede con los cantares de la huerta de Murcia lo que, con los Zorzicos, las Jotas y Rondallas aragonesas y con las Malagueñas andaluzas, cuyos preciosos cantos han dado lugar a miles

de composiciones de igual género y carácter. Mucha es la afición que estos hijos de la Agricultura tienen a la música, no siendo menos su pasión por el Baile, Las Torrás, el Bolero (según su usanza) y el Zángano; siendo este más común en el campo de Corvera». De esta forma Calvo indica algunos géneros musicales extendidos por Murcia entre los que se encontraba Las Torrás (enmarcadas hoy día en La Mancha), El Bolero y el Zángano (localizado en el campo de Corvera), sin olvidar Las Parrandas, que a juicio de Calvo «pueden ser bailadas por una, dos, tres o más parejas (llegando a veces a más de veinte). Siendo de una, no varían de puesto los hombres, más cuando es de dos en adelante, al iniciar la copla, ellos dan la vuelta por la espalda de su pareja viniendo a colocarse frente a su contraria, empezando el baile en ese momento y en esa forma». Observamos una descripción precisa sobre el desarrollo de un baile de parrandas, lo que nos lleva a pensar que Julián

15 Julián Calvo. «El baile». *Semanario murciano*. 21 de diciembre de 1879, p. 2 y 3.

Calvo presenció o le informaron de dicho ritual para realizar la descripción del mismo.

Tras la interpretación de varias coplas se formaba una tanda, tras la ejecución de varias tandas, se concluía el proceso con el cante del Retal «se cantan tres coplas haciendo una ligera suspensión el que toca, de una a otra; el mozo mudase a cada copla en la forma ya indicada, y a manera que se bailan las Mollares (danza andaluza) o Manchegas, al terminarse las tandas de esta clase de baile se canta el Retal que se baila brincando». La música de este baile en la huerta, era bulliciosa y animada, empleándose solo la guitarra, o con guitarras o *timpliquios*, la bandurria o el violín. Instrumentos musicales que unidos formaban rondalla o cuadrilla para la fiesta. Pero detengámonos en la apreciación de «empleándose solo la guitarra», es decir, la posibilidad de estar acompañado de guitarras, bandurrias o violines no era usual, por lo que una guitarra o un guitarrero, bastaban para hacer fiesta.

Las coplas, indica Calvo, eran cantadas por algún trovador o se alternaban «según el interés de los Cantaores». En el campo (¿hace distinción entre huerta y campo?) se usan unas parrandas llamadas del uno, del tres y del medio; diferenciándose entre sí algún tono en que las tocan y los falsos que hacen (así llaman a las ligeras modulaciones que introducen); siendo su carácter más grave, y por lo tanto el baile un poco pausado, por lo que se les conoce con el nombre de *las Pesadas*. Las Seguidillas, Torrás y el Bolero, los bailan solo una pareja en la forma que las Parrandas y con los mismos instrumentos.

En el artículo dedicado al baile menciona las malagueñas, bailadas por una sola pareja y «generalmente son a cansar», relevándose en ellas los mozos en muchas ocasiones. Dicha pieza requería para su interpretación los mismos instrumentos musicales que para las parrandas. Así Calvo, alude a las seguidillas, torrás o el bolero «los baila una pareja en la forma que las parrandas y con los mismos instrumentos». Y es que la música en la Huerta era imprescin-

dible para el baile, los huertanos cantaban sin acompañamiento en el trabajo, durante la trilla, la siega, en las fábricas de seda o hijuela, en las conserveras, etc. Para el huertano, la música era fundamental para ejecutar un baile. En la descripción que Julián Calvo hizo sobre los instrumentos musicales menciona las postizas, usadas en los citados bailes «siendo estos pequeños instrumentos de boj, palo santo o marfil; sabiendo la generalidad de las jóvenes, sacar primorosos efectos de ellas».

Las fiestas tradicionales efectuadas a lo largo del calendario anual, estaban repletas de bailes sueltos organizados de forma libre o con motivo de algún acontecimiento concreto: Inocentes, Reyes o Santo Patrón. De esta forma, la organización y celebración de los bailes de inocentes acontecidos a final de año, tenían lugar en casi todos los pueblos de la huerta y el campo de Murcia, En ellos, hombres y mujeres mostraban su maestría en el baile, tal era el caso de Vicenta Ortín Agustín (Guadalupe, 1848 - 1935) la cual contrajo matrimonio con José Castaño Plaza (La Ñora, 1848 - 1917). Vicenta fue conocida por tener habilidad en el toque de las postizas de forma magistral a la vez que bailaba las malagueñas y las jotas murcianas¹⁶.

En la España del Romanticismo, los maestros de música seguían componiendo obras musicales. Músicos como Mariano Esbrí creaban seguidillas obtenidas del pueblo, para interpretarlas en cafés, casinos y teatros¹⁷ «en el concierto que mañana noche tendrá lugar en el Café Oriental, se ejecutarán la gran sinfonía del *Dominó Negro* y unas Seguidillas de D. Mariano Esbrí, con acompañamiento de panderas y postizas». El Café Oriental de Murcia era punto de encuentro para los murcianos capitalinos, provistos de sus mejores galas acudían a presenciar las actuaciones musicales, para esta ocasión una interesante propuesta era llevada a las tablas de dicho espacio, unas seguidillas

16 *Línea*. 23 de diciembre de 1979, p. 102.

17 *La Paz*. 27 de diciembre de 1879, p. 1.

con acompañamiento de panderas y postizas, dos instrumentos presentes en los bailes populares de parrandas y malagueñas. De esta forma podemos ver como la utilización de las postizas empleada en los bailes populares de la huerta y el campo de Murcia, se usaba de igual forma en los ambientes cultos de la sociedad.

Sin duda alguna, las descripciones aportadas por los viajeros ingleses, franceses o daneses, son de relevada importancia, ya que describen puntos de vista no comentados en otras fuentes documentales como la prensa escrita del momento. El célebre escritor danés Hans Christian Andersen realizó un viaje por varias regiones españolas entre septiembre y diciembre de 1862. El viajero anotó¹⁸ en su cuaderno de viaje la presencia del baile por seguidillas y el sonido producido por las postizas «tan solo en las calles y en los zaguanes de las casas, en Murcia y Cartagena, había escuchado el repiqueteo de las castañuelas y visto bailar boleros y seguidillas, por cierto, con una gracia que rayaba en pasión». Datos interesantes los mostrados por Hans, ya que en 1862 documenta la presencia del baile bolero y las seguidillas en la zona de Murcia y Cartagena.

A finales del siglo XIX, la corriente romántica de Murcia hizo renacer concursos de bailes populares, construcción de barracas, celebración de bandos de la huerta, etc. Dentro de aquella corriente, en los barrios de la ciudad de Murcia se celebraban «bailes de la Huerta» junto a las barracas levantadas ex profeso¹⁹ «en la puerta del postigo de la barraca de la exposición, se celebró el domingo en la tarde el baile de la Huerta, que alegró aquel recinto con el repiqueteo de las castañuelas y el rasgueo de la guitarra de los aires populares del país». En aquellas reuniones organizadas por los mayordomos de las fiestas o autoridades de la ciudad, acudían músicos de la huerta de Murcia con sus instru-

mentos de cuerda, junto a ellos los bailaros y bailaoras, dispuestos a ejecutar las mejores piezas de su repertorio.

Para la Feria de septiembre²⁰, en los puestos y casetas se instalaban vendedores ambulantes y artesanos de todo tipo. Los huertanos y huertanas que visitaban la ciudad hacían acopio de útiles y alimentos. La venta de postizas era un clásico, como de otros instrumentos musicales (guitarros, guitarrillos, guitarras), ya que los mozos tenían por costumbre invitar a su pretendida a un refresco, comprarle un abanico florido o unos sonoros pares de postizas «el día de la Virgen vino a la feria mucha gente de la huerta, pero no en aquel número, ni en aquella bizarra confusión de otros años. Como están, en tantos partidos, dados a la quinina... no están para fiestas. De esto nos acordamos anteanoche, viendo una caseta donde solamente venden postizas de todas clases y tamaños. Las postizas, o castañuelas, alegran el baile, y con el baile todo un partido, cuando en el resuenan con su picante repiqueteo».

En el Plano de San Francisco habían ubicadas casetas de venta artesana y productos diversos. Los vecinos de las pedanías cercanas a Murcia acudían a realizar sus compras en los días de mercado. En algunos de estos puntos de venta, artesanos posticeros o comerciantes vendían postizas²¹ «la pareja de orden público que hace servicio en San Antolín, detuvo a las tres de la madrugada de ayer a un individuo de la huerta a quien, al registrarlo por si llevaba armas, se le encontraron diferentes piezas de quincalla, como gemelos, navajas, etc., y entre ellas un par de postizas. Ayer mañana, cuando el dueño de una de las casetas situadas en el Plano, se disponía a abrirla, se encontró que había sido robado. El autor, que era el mozo detenido pocas horas antes, por los guardias Benito García y José Bernal, ha sido puesto a disposición del juzgado de la Catedral, convicto y confeso».

18 HANS CHRISTIAN ANDERSEN. *Viejes por España*. Alianza editorial, 2005.

19 *Diario de Murcia*. 12 de septiembre de 1882, p. 2.

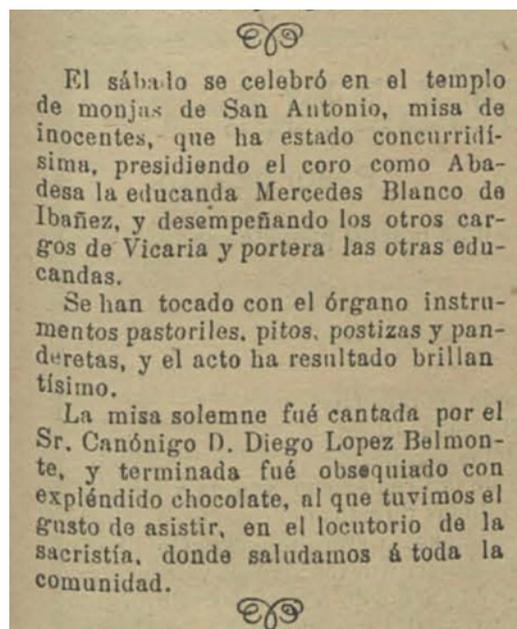
20 *Diario de Murcia*. 10 de septiembre de 1885, p. 1.

21 *Diario de Murcia*. 21 de enero de 1887, p. 3.

A finales del siglo XIX se organizaron muchas veladas artísticas, culturales y benéficas en honor a los murcianos. En el Teatro Romea de Murcia, un 8 de enero de enero de 1897²² se celebró una velada artística y literaria en la que participaron diversos grupos y artistas de Murcia. En 5º lugar hizo acto de presencia un cuadro de costumbres murcianas, donde se bailaron las parrandas por distinguidas señoritas y jóvenes de la ciudad ataviadas con ricos trajes de la Huerta «sabemos que hay señoritas de esta ciudad y de sus pueblos de la Huerta, que por tener la función el objeto benéfico y patriótico que tiene, están dispuestas á vestir con los ricos trajes de las huertanas, hacerse rizos y moño de picaporte y bailar en fin las parrandas. Este popular baile que es de los que se van olvidando, es el más típico y característico de la Huerta de Murcia. es muy fácil, se baila el sólo, como tenga su oportuno acompañamiento de guitarra, bandurria, guitarra, violín y postizas». Sin duda alguna esta fiesta fue un alarde de costumbrismo murciano, repleto de signos característicos del romanticismo de finales del siglo XIX basado en: trajes de huertano, moños de picaporte, baile de las parrandas, etc. acontecimiento social y benéfico en el que los instrumentos musicales de cuerda y percusión fueron necesarios para desarrollar los bailes.

Mariano García fue maestro de capilla de la Catedral de Murcia. Durante su estancia en tan reconocida institución religiosa compuso infinidad de obras musicales, siempre atendiendo a las melodías populares de Murcia (cantos de pasión, Navidad, melodías de parrandas o malagueña, etc.). En diciembre de 1897²³, presentaba en sociedad una de sus últimas obras en las que las postizas, los platillos, pandere-tas y otros instrumentos de cuerda, estaban presentes: «la que para los días de esta Pascua ha compuesto el inteligente Maestro de Capi-

lla, nuestro amigo D. Mariano García y que se cantará en la iglesia del Carmen, es de lo más apropiado y característico que se puede hacer en música para las fiestas de Navidad. Según un amigo nuestro que la ha oído ensayar, la obra lleva en su estructura el sello grandioso de su autor y aunque la sencillez domina en todas sus partes, su armonización es profunda y sus melodías muy agradables. Está basada en los cantos populares de este país, oyéndose, en medio por su carácter religioso, algo de las originales parrandas, aguinaldo, estrofas de la Pasión, y otros motivos de los que siempre ha cantado el pueblo en sus expansiones, glosado todo con acompañamiento de hierros, panderas y postizas». En esta línea de misas de Navidad, las monjas del convento de San Antonio de Murcia capital celebraban a finales de diciembre de 1889 una misa con motivo de la festividad de los Santos Inocentes. Para tal celebración a las voces se unió el acompañamiento de instrumentos musicales entre los que destacaban postizas, pitos y pandere-tas.



Juventud Literaria. 29 de diciembre de 1889, p. 3.
Archivo Municipal de Murcia

22 Señoritas. *Diario de Murcia*. 16 de diciembre de 1896, p. 1.

23 Noticias Locales. Misa de Pastores. *Diario de Murcia*. 22 de Diciembre de 1897, p. 2.

Dentro de las fiestas patronales conmemoradas en los pueblos de la huerta de Murcia, las de San Roque venían a representar otro de los momentos más esperados por los vecinos de los partidos de la Huerta. En esta ocasión hacía 1888²⁴ las noticias nos llevan a la localidad de El Palmar. Aquel año acudieron diversos grupos de mozas para bailar las parrandas y la malagueña «multitud de grupos formados por las mozas más garridas de nuestra huerta, bailando aquí y allá en artístico desorden colocados. Se bailó la clásica parranda de nuestra hermosa vega y la airosa malagueña, que, con su alegre repiqueteo de postizas y sentidos acordes de la guitarra, nos hacía recordar la bella Andalucía. Y es que aquí (aunque esté mal decirlo) hay gracia para todo el mundo, tratándose de nuestras paisanas inolvidables». Dentro del calendario festivo, las crónicas periodísticas relacionadas con las fiestas de San Roque de El Palmar eran un clásico. Las mozas de la huerta acudían a bailar parrandas y malagueñas al son de la guitarra.

La calle²⁵ de San José pertenecía a la parroquia de San Juan. En su momento (inicios del siglo XIX) recibió la denominación de «San Antonio el Pobre», debido posiblemente a la presencia de una hornacina dedicada al Santo en la esquina de la calle Sociedad y Simón García. En la Calle de San José, que unía la plaza de dicho templo con la Ronda de Garay se produjo un artecado en agosto de 1890²⁶ «dos jóvenes llamados Jesús Céspedes (el Posticero) y Agustín Hernández Domingo, entre quienes existía cierta rivalidad, por cuestión de amores, se encontraron anteanoche en un baile que se verificaba en la calle de San José, y después de cambiar breves palabras se acometieron mutuamente, resultando el primero herido de dos tiros en el muslo izquierdo. Varios vecinos condu-

jeron al hospital en una silla al Jesús Céspedes. Los agentes de vigilancia han detenido al otro contendiente». El apodado como «posticero» se vió enfrentado con un joven murciano durante un baile, espacio para la fiesta y para rendir cuentas los mozos, tal y como hemos podido comprar en el relato periodístico.

El maestro bolero Pedro Leandro impartía clase en algunos pueblos de la huerta de Murcia. De esta forma acudía al Reretive Garden (Espinardo) el 28 de noviembre, para mostrar su espectáculo con dos parejas de niños dirigidas por el mismo. Para dicho evento celebrado en el año 1897 interpretaron, según las noticias²⁷ periodísticas, bolero, malagueñas y otras danzas del país, todas ellas acompañadas con música de cuerda y castañuelas. La presencia de estos maestros de baile era una realidad a finales del siglo XIX en los pueblos de Murcia, hombres que ofrecían su servicio académico de baile a niños y niñas de clase media – alta con la intención de enseñarles el repertorio básico de jota, malagueña, toreras, bolero y parrandas.

Para los actos²⁸ del Entierro de la Sardina de 1899, el Marques de Aledo conseguía reunir a las cuadrillas del canto de la aurora para que participaran en dicho festejo, junto a un grupo de huertanos, con la intención de salir bailando parrandas durante el desfile «el marqués de Aledo ha conseguido que las cuadrillas del Canto de la Aurora, pertenecientes al Cabezo de Torres y de Churra, entonen aquel típico y antiguo aire regional, así como el que los huertanos bailen las parrandas con sus vistosos trajes, contribuyendo a dar amenidad a los festejos». Noticia de relevada importancia documental ya que indica la presencia de auroros en las localidades de Churra y Cabezo de Torres, así como la exposición del baile de las parrandas representado por huertanos de Murcia. El Marqués de Aledo tenía por aquel tiempo posesiones de

24 El Palmar. La Fiesta de San Roque. *Diario de Murcia*. 18 de agosto de 1888, p. 2.

25 ORTEGA PAGAN, N.: *Callejero murciano*. Murcia: Nogés. 1973.

26 *Diario de Murcia*. 23 de agosto de 1890, p. 2.

27 *Las Provincias de Levante*. 27 de noviembre de 1897, p. 2.

28 Las fiestas en Murcia. *La Correspondencia*. 25 de febrero de 1899, p. 2.

recreo, tanto en la localidad de Churra²⁹, como en la zona del campo. Concretamente la posesión ubicada en Churra era denominada «Lo Casas» y la ubicada en el Campo era la hacienda «El Escobar», una casa con oratorio en la que se oficiaba culto religioso y se hacían fiestas privadas con asistencia de músicos³⁰. De esta forma podemos comprobar como a finales del siglo XIX el Marqués de Aledo estaba relacionado con los cantores de la aurora de ambas localidades. Los Señores Marqueses eran muy queridos, sobretudo en el Cabezo y poblaciones cercanas, debido a los beneficios que realizaban a la población. Aquel Entierro de la Sardina fue especial, ya que desfilaron sobre una carroza alusiva a la obra María del Carmen, grupos de huertanos bailando parrandas³¹ acompañadas de guitarras y postizas³² «carroza María del Carmen iba presentada por algunos personajes del drama del inolvidable Feliú y Codina, con un esbozo de barraca y huertanos que bailaban parrandas con acompañamiento de guitarra y de postizas. ¡Lástima que esta carreta, tirada por un hermosísimo par de vacas, no hubiese ido más alumbrada». Lo que no sabemos es si esos grupos de huertanos que bailaron, serían los mismos pertenecientes a las cuadrillas del Canto de la Aurora de Cabezo de Torres y Churra.

Pedro Díaz Cassou³³ efectuó un importante trabajo a finales del siglo XIX, entre sus publicaciones dedicadas a la materia objeto de estudio habría que mencionar *el Cancionero Panocho*, obra en la que indicaba que para captar la verdadera esencia de los cantos que recoge

en notación musical, habría que escucharlos en el contexto apropiado «los maestros López Almagro y García López, profesores eminentes y murcianos entusiastas por su país, han hecho cuanto podían para notar musicalmente coplas y cantares; pero reconocen y declaran que no han vencido un imposible, e imposible era reducir a nota el acento, la expresión que imprime carácter en estos cantos populares.... Ni produce su efecto un canto de esta clase, escuchado fuera del medio que lo inspiró, y en el que naturalmente ha surgido. Ese canto con que el *labraor* entretiene sus impacencias o el *cogeor* de hoja sus esperanzas, no impresionan en un salón; ni el canto de la trilla, cuando se le oye sin estar bajo la influencia del enervante estío murciano, y sin el acompañamiento del chascar de la mies y el chirriar de la cigarra». Notaciones presentadas a finales del siglo XIX por Díaz Cassou de la mano de uno músicos que estaban «de moda» por aquel tiempo.

El siglo XX irrumpe con una obra³⁴ literaria y musical de gran importancia. A través de la *Literatura popular murciana: el cancionero panocho: coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia*, podemos conocer un universo de coplas, romances, oraciones, melodías e interpretaciones históricas relacionadas con el folklore musical de Murcia. Un trabajo iniciado a finales del siglo XIX por Díaz Cassou y López Almagro «estos nuestros queridos amigos y paisanos están escribiendo una obra que no solo ha de merecer la aceptación de muchos murcianos, sino también las de aquellas personas amantes de las tradiciones patrias». La obra en su origen, tal y como reflejó la prensa³⁵ de 1896 se tituló Co-

29 *Heraldo de Murcia*. 5 de enero de 1900, p. 2.

30 *Provincias de Levante*. 22 de marzo de 1900, p. 1.

31 El Entierro de la Sardina. *Diario de Murcia*. 4 de abril de 1899. p. 2.

32 *Heraldo de Murcia*. 4 de abril de 1899, p. 1.

33 DÍAZ CASSOU, P.; LÓPEZ ALMAGRO, A. y GARCÍA LÓPEZ.: *El cancionero panocho*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1900.

34 DÍAZ CASOU, P.: *Literatura popular murciana: el cancionero panocho: coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1900.

35 *Diario de Murcia*. 28 de agosto de 1896, p. 1. Un artículo sin firmar, realizado posiblemente por Martínez Tornel. Durante la Murcia de finales de siglo XIX se hicieron en Murcia fiestas de exaltación patriótica en las que se incluían cantos regionales (parrandas entre otros géneros), era una manera de hacer patria española desde el costumbrismo.

plas, cantares, romances y bailes de Murcia y su huerta, documento con 20 páginas de música. Díaz Cassou, con residencia en Madrid, sentía por aquel tiempo que los tradicionales cantos de Murcia y su huerta no podían quedarse sin música, de esta forma pensó en un murciano «que a su fama musical reuniese el cariño a la tierra y el recuerdo de todo lo que en ella hay de artístico y bello», así planteó a López Almagro dicho trabajo. Músico murciano a quien la Infanta Isabel, cuando fueron enviadas las dos figuras características de los huertanos realizadas por Sánchez Araciel, se le encargó el envío de instrumentos musicales del país y la escritura de algunos cantos. Con aquel material, y el perfeccionado a finales del XIX crearon un cancionero literario – musical con cantos festivos y religiosos. Para Díaz Cassou «la producción de coplas en la huerta de Murcia es prodigiosa y continua; y como se las canta solo por dos aires, malagueña o parranda, no ayuda la especialidad de la música a conservar y recordar la letra, y se la reemplaza con igual facilidad que se la inventa y produce». Es decir, para el escritor murciano, los dos géneros para el cante eran la malagueña y la parranda «ya he indicado que las coplas se cantan por dos aires solamente: las cuartetos octosilábicas, por malagueña; las seguidillas, por aire de parranda, que es un *allegretto* de tres por ocho y en tonalidad mayor». Unas parrandas formadas por un periodo musical de tres frases repetidas tres veces seguidas. Pedro Díaz Cassou (1843 - 1902) contó con la ayuda de los músicos Antonio López Almagro (1839 - 1904) y Mariano García López para incluir en su cancionero la notación musical de las parrandas. A colación de estas variedades, Cassou anotaba «pero como estas variedades de la parranda en el tono y movimiento más o menos tardo, no modifican el carácter y distintivo especial de la música, y por otra parte no tiene hoy, este canto, similar en otras localidades y en Murcia se va perdiendo, los Maestros, mis colaboradores (Antonio López Almagro y Mariano García López) han notado solamente las *parrandas del uno* y *tres*, poniendo en ellas un esmero especial». Sin duda alguna, en la clasifi-

cación realizada aparece un importante número de letras para ser interpretadas por el estilo de seguidilla parranda.

Las partituras que Pedro Díaz Cassou incluyó en su cancionero fueron realizadas por los maestros López Almagro y García López, profesores eminentes y murcianos encargados de transcribir musicalmente las coplas y cantares. En sus anotaciones Díaz Cassou hacía mención a la dificultad de reflejar en la partitura los elementos improvisados de los interpretes, así como el conflicto de reflejar en el pentagrama³⁶ todo aquello que existía a la hora de su interpretación: cantares, sonido ambiente, sentimientos, melismas, etc. En este caso sobre las parrandas indicaba «¡y no digamos de unas parrandas sin guitarra ni postizas!», y es que en las notaciones musicales por lo general no se documentaban ninguno de estos dos instrumentos, salvo excepciones, ya que se armonizaba para piano y voz. Indicamos que no todas las obras documentadas en el presente trabajo son presentadas para piano y voz, la que en este cancionero se muestra, la denominada *parranda del uno*, «tal y como se ejecuta por la gente del pueblo para tenor, timple, bandurria y castañuelas», aparece con alguno de los instrumentos cordófonos de acompañamiento (timple y tenor), así como melódicos (bandurria); y el idiófono de las castañuelas. Por el contrario, la *parranda del tres*, se muestra solamente armonizada para piano y voz.

36 La voz humana no es un instrumento temperado como pueda ser la guitarra española, el guitarro o el laúd. La voz interprete de géneros folklóricos de igual forma tenía una temperatura inestable por lo que para recogerlo en el pentagrama era muy difícil por el músico o compositor encargado de esta tarea. De esta forma podríamos indicar que los melismas del cantaor, las frases largas repletas de subidas y bajadas, su estado de ánimo, situación laboral o festiva a la hora de ejecutar el estilo, era (y sigue siendo) imposible de reflejar en el pentagrama. Todos estos detalles vienen a formar parte de la estética del folklore murciano.

PARRANDA DEL UNO

Antonio López Almagro

Allegretto. (♩ = 144)

Parranda del uno (1900)
 Informante: Pedro Díaz Cassou
 Transcripción: Antonio López Almagro
 y Mariano García López
 Transcripción digital: Jairo Juan García

Tonalidad: Fa M
 Tiempo: 3/8
 Indicación de tiempo: Allegretto, negra a 144

Acordes:
 Estribillos: Fa M, Do M
 Copla: Fa M, Re M, Sol M, Do M, Fa M
 Letras: 1 letra

Esta *parranda del uno*, tiene varios patrones rítmicos. El de la introducción, es también el acompañamiento musical entre coplas, con alguna variación en la parte de las castañuelas.

Con motivo de las fiestas³⁷ acontecidas en el popular barrio de San Antolín del año 1902, los vecinos de la calle de Vidrieros organizaban entre el 31 de agosto y el 2 de septiembre festejos para honrar a su titular. La programación estuvo repleta de acontecimientos entre ellos la charamita, los bailes populares los juegos de sartén, cahcarros o lebrillo, fuegos artificiales, cucaña, etc. Gracias a la prensa histórica custodiada en el Archivo Municipal de Murcia podemos conocer aspectos de gran interés en la materia objeto de estudio, de esta forma el programa de fiestas remitido al Diario de Murcia apuntaba «por la tarde, gran concurso de huertanas, adjudicándose un premio a la que se presente con el traje más típico de la huerta, consistente en unas magníficas postizas, con grandes cordones de seda, valoradas en 30 pesetas, regalo de D. José Vidal Torralba, maestro posticero de dicha calle».

Era común la conmemoración de bailes populares con motivo de la festividad de la Cruz durante el mes de Mayo, tanto en la huerta de Murcia como en el campo, de esta forma no lo atestigua la siguiente información publicada en *El Liberal*. 8 de mayo de 1909, «la tradicional fiesta de la Cruz va perdiendo cada año mayor número de adeptos. En el presente, apenas se ha bailado, según costumbre, en aquellos modestos recintos en que se colgaban los pañuelos de crespón y los rosarios de la vecindad, y en torno de una mesa, atestada de jarros con flores y lamparillas de aceite, se tocaba la guitarra y sonaba las postizas a compás de unas parrandas o malagueñas que eran bailadas por la gente moza. Las gentes de buen humor recorrían estas modestas reuniones y de esta manera se festejaba profundamente el día tres de Mayo».

37 *Diario de Murcia*. 31 de agosto de 1902, p. 3.

Siguiendo el calendario festivo anual, con motivo de la festividad de San Antón, acontecía fiesta en el eremitorio de Nuestra Señora de la Luz. A mediados de enero del año 1900, los religiosos y fiestas de los contornos al Eremitorio «las fiestas populares se verificaron con gran regocijo. Bailándose mucho y cantándose más, todo al son de guitarras y postizas», y es que los vecinos de La Alberca, El Palmar, Patiño, Santo Ángel y Algezares tuvieron la costumbre de subir en romería al recinto religioso a rendir culto al Santo y bailar jotas y malagueñas³⁸.

El 11 de septiembre del año 1900 la Virgen de la Fuensanta, patrona de Murcia, subía a su santuario con motivo del tradicional traslado en Romería conmemorado desde hace siglos. Aquella mañana «un gentío extraordinario» llegado de la huerta y el campo de Murcia, se unió a los vecinos de la propia ciudad, para acompañar a La Fuensanta. A su llegada al Santuario, cientos de personas la esperaban fervorosamente. La costumbre, hasta hace unas décadas, indicaba que se montaran tenderetes o pequeños campamentos familiares con lumbres para hacer el arroz y pollo. Los que allí se daban cita, se extendían por las inmediaciones del Santuario, debajo de una olivera, así como por el Eremitorio de La Luz, Santa Catalina o San Antonio El Pobre. La fiesta no podía faltar, así se dieron los «bailes de malagueñas con postizas y guitarras», interpretados por los músicos locales, vecinos inmediatos al entorno serrano. Las crónicas del Diario de Murcia³⁹ de aquellos días apuntan la ejecución de estos bailes al son de la guitarra y las postizas «después de almorzar fuerte, que es cuando más se brinca y repiquetea». La fiesta duró hasta caer la tarde en el que los tartaneros y propietarios de carruajes de Murcia, así como de la cercana Alberca, «echaron un gran día, pues no cesó en todo él

38 *Las Provincias de Levante*. 19 de enero de 1900, p. 1.

39 *Diario de Murcia*. 12 de septiembre de 1900, p. 2.

el ir y venir por los caminos de Algezares y Santa Catalina».

En la noche del 3 de noviembre del año 1903 sucedió un cruel encuentro entre el obrero posticero Jesús Vera Nicolás, 27 años de edad, domiciliado en la calle de la Yedra, y Rafael Martínez, de 42 años de edad. Ambos eran obreros posticeros del mismo taller, ubicado frente a la fábrica grandes de sedas. Las causas de la agresión fueron promovidas por rivalidades en el oficio, ya que ambos trabajaban juntos en el mismo taller y hacia algunos días Jesús Vera (maestro) despedía al agresor Rafael Martínez.

A pesar de los avances técnicos y científicos en la crianza de gusano de la seda, un sector determinado de la población huertana seguía poniendo su fe en el santo capuchino abogado de los gusanos de la seda: San Felix Cantalicio, con la intención que les echara su bendición y les librara de los males que acometían contra los gusanos. José Alegría, ilustre murciano, restauraba a principios de siglo xx, la Fiesta en la histórica ermita de Zarandona, situada el camino viejo de Monteagudo. Cientos de murcianos salían caminando por la Puerta de Orihuela a la ermita de Zarandona en la tarde del 5 de junio de 1904⁴⁰. Música, pólvora y puetos de almendras con las tradicionales rifas, fueron la principal distracción para los vecinos de Murcia llegados a Zarandona. Al cabo de la jornada, la música y el baile tradicional estuvieron presentes: «antes y después de la procesión, mucho baile de malagueña. Los bailes, con el aquel del ese, es decir con mucha castañuela, mucho contoneo y un pisar tan firme de las mozas, que daba gozo».

Luís Orts⁴¹ describe a principios del siglo xx un momento importante del baile, donde el lenguaje de los signos esta presente, en la secuencia mientras la *bailaora* unida a sus casta-

ñuelas sale a bailar con el mozo de turno, ésta interactúa a través de unas miradas con el cantador: «...Sale a danzar una garrida moza, y , al abrir los brazos y mover las castañuelas, lanza el cantador su piropo, que ella agradece por medio de una sonrisa picaresca. Brota la improvisación sin artificio, con espontaneidad suma...». «...Entonces, cuando su mirada se cruza con la del bailador, por encima del hombro, y tiembla su busto y se enarcan sus brazos...».

En el *Derecho Consuetudinario de la Huerta y Campo de Murcia* (1912), tesis doctoral de Mariano Ruiz-Funes García⁴², se describe la relación entre los mozos y las mozas de la huerta de Murcia «un medio de comunicación de los mozos y las mozas en la huerta son los bailes, que se dividen y varían en atención al instrumento que tocan en ellos. Los hay lentos y lánguidos, como la malagueña murciana, acompañada de un monótono rasgue de guitarra, y apasionados y graciosos, de viva movilidad, como las "parrandas", bailadas al son de "postizas"». Observamos que una de las principales formas de relación eran los bailes en los que la malagueña murciana y las parrandas eran el hilo conductor.

Los maestros posticeros

Las postizas o castañuelas murcianas se rigen por las leyes de la madera, de las distancias, de las realaciones con los espacios e intensidades. Cada instrumento es un pozo de secretos donde el intérprete debe poco a poco descubrir y conocer. Las postizas son expresión del alma popular, un medio de comunicación y de acompañamiento empleado durante siglos por hombres y mujeres, son la raíz sonora de la esencia de un pueblo.

40 José Martínez Tornel. En la ermita de Zarandona. *El Liberal*. 6 de junio de 1904, p. 1.

41 ORTS, L.: *La vida huertana. Artículos de costumbres de la Vega Murciana*. Tip. N. Ortega, 1908.

42 Posteriormente se edita el libro *Derecho Consuetudinario y economía popular de la provincia de Murcia*. El capítulo 2 está dedicado a las relaciones personales, uno de los epígrafes hace mención a las rondas de los mozos, los bailes y juegos de escarnio. RUÍZ-FUNES GARCÍA, M. *Derecho Consuetudinario y economía popular de la provincia de Murcia*. Editora Regional de Murcia. Murcia. 1983. [Edición del original de 1916].

Las manos de los artesanos posticeros de Murcia elaboraron postizas a través de materias primas obtenidas de los árboles cercanos a su entorno: boj, el palosanto, jinjolero, olivo, etc. Las postizas se vendían en los talleres de los maestros posticeros, en las tiendas de música, puestos ambulantes o en las casetas de la Feria de Septiembre, dando prueba de la importancia que tenían entre los ambientes festeros.

Los registros periodísticos localizados para el trabajo que presentamos dan a relucir la presencia de algunos profesionales encargados de elaborar postizas, tal es el caso de

José Vidal Torralba, maestro posticero de la calle Vidrieros mencionado en el año 1902; Jesús Vera Nicolás, de oficio posticero, citado⁴³ en la Puerta de Castilla en 1903 y cuyo taller estaba situado frente a la fábrica de sedas; Rafael Martínez, posticero, aludido⁴⁴ en 1903, trabajaba en el mismo taller de Jesús Vera Nicolás. Por último cabría citar a Juan Céspedes Lozano, de oficio posticero, en la calle de la Frenería, mencionado⁴⁵ en el año 1959, desgraciadamente acabo con problemas mentales, retirado de su oficio a finales de los años 50 del pasado siglo xx.

Desde que existen las fiestas, el hombre efectuó algún instrumento musical para expresar sentimientos y emociones relativos al momento del año o al ritual representado. La postiza o castañuela fue un elemento esencial del folklore, con capacidad por sí solo para marcar los pasos, en muchas ocasiones creados por carpinteros. Para la elaboración de las mismas se necesita seleccionar una madera de jinjolero, consiguiendo arrancar con pequeños golpes de gubia y escofina una oquedad de superficie limada, mientras que su cara externa, a modo de concha, facilita el golpe reputado de los dedos.

En la Región de Murcia los ejemplos de artesanos dedicados a confeccionar este instrumento ha ido en completa decadencia. En los años 80 - 90 se podían encontrar algunos en las zonas de Lorca (Ginés Ibáñez, Pericales), Calasparra o Murcia (Lajarín Vidal, Manuel Gallego). Si hacemos balance en el presente, hablar de postizas es mencionar a Antonio Navarro «el postizas» residente en la pedanía huertana de La Arboleja. Antonio presenció en los años 80 la elaboración de las postizas en Lorca, y motivado por el interés producido, se puso manos a la obra hasta nuestros días. Tal y como indica Navarro, para la elaboración de unas buenas postizas se necesitan varios factores: buena madera, paciencia y un par de días. El trabajo con la gubia es fundamental para que la parte interior de la postiza sea perfecta y así podamos obtener buen sonido. De sus manos han salido miles de pares a lo largo de su vida, siendo la medida estandar de diez centímetros de largas y cinco centímetros de anchas.



Taller de Antonio Navarro. La Arboleja (Murcia), 2015.
Fotografía: Tomás García Martínez

43 *El Liberal*. 4 de noviembre de 1903, p. 1.

44 *El Liberal*. 4 de noviembre de 1903, p. 1.

45 *Hoja del Lunes*. 7 de diciembre de 1959, p. 2.



Postizas confeccionadas por Manuel Gallego. La Albreca (Murcia), 2020. Fotografía: Tomás García Martínez

Manuel Gallego Gallego «el Nicasio» es conocido popularmente como «Manolo el de las postizas». Ebanista de profesión, tras sufrir una enfermedad decidió dedicarse al oficio de posticero. En la Murcia de finales de los 70, con el auge de los coros y danzas y la creación de las Peñas Huertanas a inicios de los años 80, provocó que Manuel Gallego tuviera trabajo en su taller, ya que fue uno de los principales proveedores de postizas para los Grupos de Coros y Danzas de Murcia. Manuel se apoyó en sus hijos para la fabricación semanal de postizas⁴⁶.

Dentro del coleccionismo contemporáneo cabría destacar la importante colección de postizas que dispone Francisco Javier Nicolás, componente de la Cuadrilla de Patiño, el cual atesora un significativo legado sobre este instrumento musical. El popular trovero y aurero de Patiño, atesora en su poder un importante legado sobre postizas y castañuelas.

Las postizas en la tradición oral

Si analizamos coplas y el romancero vemos como la presencia de las postizas es una realidad. En el romance La duda de San José, interpretado por Josefa Ruíz Nicolás (Guadalupe,

Murcia) apuntaba⁴⁷ la historia de un viejo romance en el que la forma métrica es asonante pareado, su estilo denota que su origen fue un poema escrito en pliegos con variantes lingüísticas murcianas. Este romance de ciego de la tradición española cuenta la historia de una forma detallada y completa, predominando lo narrativo. Es un tema de inspiración bíblica que aparece en el Evangelio de san Mateo 1: 18-25 y trata de los celos que tenía san José hasta que el ángel san Gabriel le revela la verdad acerca de la concepción de su mujer. El pasaje se refiere a la marcha a Belén donde no es recibido por el mesonero, al que una serie de adversidades le suceden como castigo. El romance se denota que es mucho más largo de lo que se ha recogido. Este tipo de romances es la manera de enseñar al pueblo el catecismo con la narración de la vida de santos o en este caso, el Nacimiento de Jesús. En uno de los fragmento del romance religioso apuntaba: «platillos, guitarras, zambombas, panderos, postizas, sonajas y muchos cacharros», acertada descripción en la que relata la presencia de instrumentos de cuerca y percusión utilizados por las cuadrillas de ánimas y los aguilanderos durante el tiempo de Navidad.

46 Línea. 6 de octubre de 1977, p. 39.

47 Entrevista oral realizada a Josefa Ruiz Nicolás el 4 de marzo de 1999, 96 años de edad, informante natural de la pedanía de Guadalupe (Murcia).

En palabras de Emilio Rey y Víctor Pliego⁴⁸, los cancioneros musicales son «los libros que constituyen o contienen una colección de canciones con toda o parte de su música». Documento de carácter histórico, confeccionado con unos criterios estéticos y científicos muy dispares a como en nuestros días se elaboraría, siguiendo una estructura científica y con remarcado carácter tecnológico. En estos tratados debía aparecer «el carácter popular y la presentación melódica sobre la originalidad e intención artística o científica del autor», intentando respetar al máximo el carácter popular del tema objeto de estudio.

Los cancioneros de música popular y folklórica editados en Murcia entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, constituyen en la actualidad el único recurso documental para la reconstrucción sonora de unas melodías interpretadas por el pueblo, muchas de ellas desaparecidas en nuestros días. Esa documentación de carácter musical y etnográfica en algunas ocasiones, se contrasta con otros recursos documentales como la prensa histórica, las primeras grabaciones realizadas en discos de pizarra o cilindros de cera o los informantes mencionados en los cancioneros. En cuanto a las recopilaciones realizadas en la huerta y ciudad de Murcia han sido varias desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, siendo las obras más conocidas las publicadas por Julián Calvo García⁴⁹ en 1877, con el tratado *Alegrías y tristezas de Murcia, colección de cantos populares que canta y baila el pue-*

blo de Murcia en su huerta y campo, una obra muy estimable para su tiempo, incluso para la etnografía, ya que en ella destacan importantes anotaciones musicales, literarias y folklóricas. Otro cancionero de incalculable valor fue editado once años más tarde por el compositor y académico José Inzenga. En el año 1888 redacta tres cancioneros regionales correspondientes a Galicia, Valencia y Murcia, junto a la recopilación del cancionero, se hace una descripción etnográfica de aquellos lugares donde se documentaban melodías, acompañado siempre de importantes interpretaciones en partitura. Esta interesante obra constituyó en su época un avance en la metodología expositiva del cancionero regional.

El periodista José Martínez Tornel en 1892, publica un pequeño volumen con el título *Cantares populares murcianos*⁵⁰, un cancionero literario de coplas distribuido como obsequio a los suscriptores del *Diario de Murcia*.

En 1900 Pedro Díaz Cassou⁵¹ publicó *El cancionero panocho (Literatura popular murciana)*, en la Imprenta Fortanet de Madrid, en el que según dicta el autor, la copla propia de la huerta de Murcia «debe ser breve y además sólo debe contener un pensamiento, ser cantable y bailable».

En estos cancioneros de finales del siglo XIX se evitó en la medida de lo posible, recoger coplas groseras, malsonantes, etc., la principal idea de los costumbristas murcianos (Martínez Tornel o Díaz Cassou) era acopiar coplas netamente murcianas, dedicadas a los barrios de Murcia, a los pueblos de la Huerta, a las fiestas,

48 REY GARCÍA, E.; PLIEGO DE ANDRÉS, V.: «La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años». *Revista de Musicología*, vol. 14. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1991.

49 Julián Calvo fue organista de la Catedral, compositor y maestro de importantes músicos murcianos recibiendo de él primeras lecciones. Entre sus obras destaca *Alegrías y Tristezas de Murcia* (1877), acreditándolo de esta forma con este trabajo como uno de los primeros folkloristas de Murcia que trabajó este tema, ya que en ella se recoge una intensísima colección de cantos populares de la tierra murciana. OLIVER, A.: *1900-1950. Medio siglo de artistas murcianos*. Madrid: Diputación provincial de Murcia, 1952.

50 MARTÍNEZ TORNEL, J.: *Cantares populares murcianos*. Murcia: Diario de Murcia, 1892.

51 Investigador y erudito de Murcia abordó temas sobre la literatura popular murciana en *La literatura panocha* (1895), y las canciones tradicionales vinculadas a festejos y costumbres en *Cancionero panocho* (1900). Abarcó también el campo de las historias en sus *Leyendas murcianas* (1902), y todo aquello que en torno a la meteorología tenía que ver en el *Almanaque folklórico de Murcia* (1982).

al amor, al tiempo de la Semana Santa o a las advocaciones religiosas más populares de aquel tiempo (Virgen del Carmen, Virgen del Rosario, San Antón, San Blas, etc.).

Siguiendo por este recorrido de los cancioneros publicados con temática murciana, podríamos indicar que en el año 1919-20, se editaba el *Cancionero musical popular* de Predell, destacando tres canciones de faena agrícola transcritas por el músico lorquino Bartolomé Pérez Casas. Alberto Sevilla⁵² publicó cinco libros muy relacionados con la cultura popular como fueron *Gazapos literarios* (1909), *Vocabulario murciano* (1919), *Cancionero popular murciano* (1921), *Sabiduría popular murciana* (1926) y una obra póstuma, llamada *Temas murcianos* publicada en 1955 en la revista *Murgetana*. Al igual que hicieron Martínez Tornel en el siglo XIX y Pedro Díaz Cassou en el año 1900, Alberto Sevilla utiliza otra clasificación extensa, en las que aparecen desarrolladas las coplas en metro de seguidilla, cuarteta o quintilla.

- I. Infantiles (de cuna y rimas)
- II. Geográficos
- III. Religiosos
- IV. Amorosos
 - a. Piropos y ternezas
 - b. Ausencia y constancia
 - c. Desdenes, celos, penas y desengaños
 - d. Trovos, serenatas y valentías
- V. Jocosos y satíricos
- VI. Sentenciosos, circunstanciales y diversos

Alberto Sevilla documentó en su *Cancionero popular murciano* infinidad de coplas para ser interpretadas por malagueña, jota o seguidilla. Coplas recogidas del pueblo, de huertanos y campesinos con los que se encontró a lo largo de su vida.

Entre las coplas documentadas por Sevilla donde se hace mención a las postizas, podríamos citar:

*Guitarras y guitarricos,
panderetas y zambombas,
los hierros y las postizas
y villancicos y coplas*⁵³.

*Templa pronto la guitarra,
que ya suenan las postizas,
y quiero romper el baile
pa que la gente no diga.*

*La guitarra es de sarmiento,
sus cuerdas de lana gorda,
y las postizas de paño
¡vaya una música sorda!...*

*Ya no se tocan postizas
se acabó la diversión,
a confesar, a oír misa
y un pedacico de sermón.*

52 Alberto Sevilla Pérez (10 de diciembre de 1877 – 8 de agosto de 1953) nació en el Barrio del Carmen de Murcia.

53 *Heraldo del Segura*. 25 de diciembre de 1927, p. 1.

Prensa histórica

Archivo Municipal de Murcia

Diario de Murcia

Heraldo de Murcia

Heraldo del Segura

Línea

La Correspondencia

La Paz

Semanario murciano

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, F.: «Una aportación al estudio de las cofradías murcianas en el siglo XVIII». *Revista Murcia*. N.º 11, Murcia: Diputación Provincial de Murcia, 1977.

DÍAZ CASSOU, P; LÓPEZ ALMAGRO, A. y GARCÍA LÓPEZ.: *El cancionero panocho*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1900.

FLORES ARROYUELO, F.: «Los auroros de la Huerta de Murcia». *Narría*. N.º 49-50, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1988.

GARCÍA MARTÍNEZ, T.: «El ciclo festivo de la Navidad en Murcia». *El Filandar*. N.º 15, Zamora: Asociación etnográfica Bajo Duero, 2004.

GARCÍA MARTÍNEZ, T.; LUJÁN ORTEGA, M.: «La organología popular en el levante español». *Revista de Folklore*. N.º 318, Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2007.

HANS CHRISTIAN ANDERSEN. *Viejes por España*. Alianza editorial, 2005.

LUJÁN ORTEGA, M.; GARCÍA MARTÍNEZ, T.: *Legado Instrumental en el Sureste*. Murcia: Dirección General de Cultura, 2006.

MARTÍNEZ TORNEL, J.: *Cantares populares murcianos*. Murcia: Diario de Murcia, 1892.

MONTESINOS SÁNCHEZ, M.: «Las postizas en la Región de Murcia: Técnicas y toques». *Revista de Folklore*. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz, 2021.

OLIVER, A.: *1900-1950. Medio siglo de artistas murcianos*. Madrid: Diputación provincial de Murcia, 1952.

ORTEGA PAGAN, N.: *Callejero murciano*. Murcia: Nogés. 1973.

ORTS, L.: *La vida huertana. Artículos de costumbres de la Vega Murciana*. Tip. N. Ortega, 1908.

RUÍZ-FUNES GARCÍA, M. *Derecho Consuetudinario y economía popular de la provincia de Murcia*. Editora Regional de Murcia. Murcia. 1983. [Edición del original de 1916].

SEVILLA PÉREZ, A.: *Vocabulario murciano*. Murcia: Sucesores de Nogués, 1919.

TOMÁS LOBA, E. C.: «Rasgos comunes de los Auroros de Murcia y el sur valenciano». *Revista Valenciana de Folklore*. N.º 6, Alicante: Grup Alacant. Associació d'Estudis Folclòrics, 2005.

TOMÁS LOBA, Emilio del Carmelo. «Rasgos comunes de los Auroros de Murcia y el sur valenciano». *Revista Valenciana de Folklore*. Alicante: Associació d'Estudis Folclòrics Grup Alacant. N.º 6, 2005.

TRAVEL MONTOYA, J.: «El folklore visto a través de las letras de las canciones». *Caravija*. N.º extra, Murcia: Peña Huertana La Crilla, 1993.

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

