

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz



Llover a gusto de todos 3
Joaquín Díaz

Las «cabezas de los meses»
(cabañuelas) y otros ritos de Año
Nuevo en la Ribera del Duero.... 4
Arturo Martín Criado

Algunas consideraciones acerca
del concepto transformación en los
cuentos de hadas. De los hermanos
Grimm a los poemas de Anne
Sexton 24
José Ramón del Canto Nieto

La devoción por el Señor de la
Buena Muerte en Villa Reducción
(Cordoba) y sus resignificaciones
epocales 41
Marcos Ariel Faletti

Cantares amorosos de Adeje, en la
isla de Tenerife 54
Andrés Monroy Caballero

Ordenanzas del vino 68
Jesús Alonso Díez

El cardo solar como protección
contra la brujería en el Pirineo
Aragonés 90
David Lorente Fernández

Las tradiciones populares de Aldea
del Cano (Caceres) 96
José Antonio Ramos Rubio

Mirar, escuchar, leer el cartel
de feria: un espectáculo para el
pueblo 117
Jean-François Botrel

SUMARIO

Revista de Folklore número 490 – Diciembre 2022

Portada: *Qué es esta bóveda azul*. Del libro de Camille Flammarion *L'Atmosphère: Meteorologie populaire* (Paris, 1888)

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

LLOVER A GUSTO DE TODOS

Puede que tenga razón el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) y que los españoles repartamos nuestras preocupaciones entre la situación económica y el orden mundial, pero lo que de verdad nos une como país y nos sirve de muletilla hasta en las circunstancias más comprometidas, es la meteorología. Pasado, presente y futuro se unen para proporcionar conversaciones adecuadas y breves contra la soledad compartida de los ascensores, mientras comentamos cómo llovió en aquella ocasión, qué bueno hace hoy o qué nos traerá el mañana. Mariano Castillo y Ocsiero, meteorólogo avisado y eficaz, se dio cuenta ya desde 1840 de la necesidad perentoria que el español tenía de filosofar a diario sobre los fenómenos atmosféricos y creó una revista anual llamada «El Firmamento» para atender a esa inclinación tan natural como útil que teníamos en este país. Al poco tiempo añadió una precisión al nombre de la publicación y la denominó «Calendario Zaragozano» en homenaje a su paisano Victoriano Zaragozano Zapater quien, ya avanzado el siglo *xvi* compitió con el vallisoletano Rodrigo Zamorano y con el valenciano Jerónimo Cortés en el noble arte de adivinar lo que traerían de bueno y de malo las fases de la luna. Castillo y Ocsiero creó una imagen de marca utilizando un grabado xilográfico de su propio retrato (al estilo de aquellas cabezas parlantes de feria que tanto maravillaron a nuestros antepasados antes de la invención del fonógrafo), imagen que situó en la parte inferior de la portada como queriendo decir: «Caiga lo que caiga del cielo será beneficioso para mí y aquí nos veremos el año que viene». Y razón tenía, porque se sigue publicando y consultando a día de hoy.

Rodrigo Zamorano, a quien no se le ponía nada por delante a la hora de «observar» señales para conocer la «mudanza» del aire, confesaba en el prólogo de su obra *Reportorio de la razón de los tiempos* (1594) –escrita para ayudar a entender las reformas que se habían introducido en «la orden de contar los tiempos» (se refería a las reformas de 1582 del calendario por el papa Gregorio XIII)– confesaba en el prólogo escrito para el «curioso y discreto lector», que su tratado ratificaba los conocimientos de los antiguos a la par que se basaba en la experiencia contrastada, y por supuesto no tenía mucho que ver con ese mundo invisible, de más alta consideración, «donde está Dios». La precisión era oportuna porque el Santo Oficio podría actuar contra él –aunque fuese protegido de Felipe II– si se le ocurría meterse en la camisa de once varas de las «adivinaciones». Las más de 70 ediciones del *Lunario o pronóstico perpetuo* de Jerónimo Cortés, revisadas cada cierto tiempo por los censores del *Índice General* expurgatorio de los libros prohibidos, demuestran que la Inquisición velaba porque esos dos mundos (el de aquí y «el otro») no se mezclaran ni se estorbaran. Cada uno en su casa y Dios en la de todos. Las cabañuelas, las directas y las inversas –o sea el derecho y el revés de los astros– se observaban desde aquí, desde el suelo, y se anotaban cuidadosamente las variaciones para saber cómo se comportaría el año sin necesidad de ir a Salamanca: no había razón para cuestionar el cosmos que tan ordenado había dejado el Creador. Que lo sepan los del satélite MTG-I, que quieren saltarse al Zaragozano y declarar su obsolescencia, privando a los jóvenes periodistas del placer de «descubrir» que las cabañuelas se siguen haciendo año tras año. Como diría Chiquito de la Calzada, «cuidadín».

CARTA DEL DIRECTOR

LAS «CABEZAS DE LOS MESES» (CABAÑUELAS) Y OTROS RITOS DE AÑO NUEVO EN LA RIBERA DEL DUERO

Arturo Martín Criado

Las «cabezas de los meses» y los doce días santos

En la Ribera del Duero, se ha conservado un antiguo ritual indoeuropeo, probablemente céltico, que se llevaba a cabo a finales del año viejo y comienzos del nuevo con el fin de predecir el acontecer meteorológico de los doce meses del año que empieza. Este rito¹, muy estudiado en Francia donde se conoce como «les douze jours», está difundido por otros países celticos, germánicos e, incluso, entre los indoeuropeos orientales de Persia y la India.

Este tipo de predicción se conocía en Castriello de la Vega (Burgos) con el nombre de «cabezas de los meses», que seguramente es una denominación muy antigua, conservada en la tradición oral, y que fue sustituida en algunos lugares por otras que se difundieron a través de la escritura, por medio de almanaques y zaragozanos. La predicción más conocida es la de las cabañuelas, a la que se suele atribuir un origen judío, que nadie ha sabido explicar, que es más usada en la España meridional y que corresponde a una época distinta del año, al mes de agosto. La denominación «cabezas de los meses» concuerda con el final del año viejo y el inicio del nuevo. Ovidio, en su obra *Fastos*, atribuye esta expresión al dios Jano, *Ianus*, de

1 Entiendo por rito un acto religioso, o simbólico, que se repite periódicamente de forma individual o en grupo de acuerdo a unas normas más o menos expresas. Por supuesto, estamos hablando de un sentido religioso precristiano o pagano.



Fig. 01. Bocallave de una bodega de Fuentespina con representación de Jano bifronte, «cabeza de los meses» según Ovidio. Final y principio, pasado y futuro, puerta de salida y de entrada del año

donde proviene el nombre del mes de enero: «Jano biforme, cabeza de los meses»² (fig. 01).

El rito tiene lugar entre diciembre y enero, en dos períodos de doce días, en los que las personas que lo practicaban, entre ellos el abuelo Isi-

2 P. Ovidio Nason, *Fastos*. Madrid: Gredos, 1988, verso 424, p. 186.

doro³ que me lo enseñó de niño, iban observando los acontecimientos meteorológicos de cada día y anotando los más destacados: si helaba o estaba la noche suave; si había niebla, a qué hora levantaba y lucía el sol; si llovía, cantidades aproximadas, formas y en qué partes del día. Siguiendo la tradición del calendario celta, que dividía el mes en dos quincenas, los primeros doce días, que van del 13 de diciembre, día de santa Lucía, al 24, día de Nochebuena, se aplicaban a la primera quincena de cada mes en su orden habitual de enero a diciembre (fig. 02). Estas son las «cabezas al derechas».

La segunda serie son «las cabezas al revés o a reculadas». Comienza el 25 de diciembre, día de Navidad, hasta el 5 de enero, la Noche de Reyes, que hasta mediados del siglo xx se caracterizaba por una especie de desfile carnavalesco por las calles de toda la chiquillería tras los quintos que llevaban escaleras, cantaban y gritaban «que vienen los Reyes». En esta segunda serie de los doce días, se seguía un orden inverso, comenzando por diciembre hasta llegar a enero, y las predicciones se aplicaban a las segundas quincenas. En general estas se consideraban más fiables que las de la primera serie, por ser estos los doce días santos por excelencia.

3 Isidoro Criado Carrasco (1897-1993).

“Cabezas al derechas”		“Cabezas al revés o a reculadas”		
13 dic. (Sta. Lucía)	- 1 ^a quincena -	enero -	2 ^a quincena -	5 enero (noche de Reyes)
14 dic.....	"	- febrero -	"	- 4 enero
15 dic.....	"	- marzo -	"	- 3 enero
16 dic.....	"	- abril -	"	- 2 enero
17 dic.....	"	- mayo -	"	- 1 enero (Año Nuevo)
18 dic.....	"	- junio -	"	- 31 dic. (Nochevieja)
19 dic.....	"	- julio -	"	- 30 dic.
20 dic.....	"	- agosto -	"	- 29 dic.
21 dic.....	"	- septiembre -	"	- 28 dic. (Inocentes)
22 dic.....	"	- octubre -	"	- 27 dic.
23 dic.....	"	- noviembre -	"	- 26 dic.
24 dic. (Nochebuena)	"	- diciembre -	"	- 25 dic. (Navidad)

----->

Fig. 02. Esquema de las dos series de doce días («cabezas al derechas» del 13 al 24 de diciembre y «cabezas al revés» o «a reculadas» del 25 de diciembre al 5 de enero) con las quincenas y meses a los que corresponde la predicción meteorológica de cada día

En el pueblo de Alcozar, perteneciente al municipio de Langa de Duero, la predicción es exactamente igual, pero allí no se conserva el nombre tradicional sino que ha sido sustituido por el de cabañuelas. Así, llaman «cabañuelas a derechas» a la primera docena de días y, a la segunda, «cabañuelas a rataculas»⁴. Lo mismo encontramos en Tubilla del Lago, donde se llaman «cabañuelas hacia adelante y «cabañuelas hacia atrás»⁵. Es probable que este sistema se use en muchos otros pueblos castellanos, pues Ángel Carril habla de ello, pero sin especificar lugares o comarcas concretas; solo lo sitúa «en tierras sorianas»⁶. Por lo que dice J. E. Gargallo, parece que este mismo procedimiento está o ha estado extendido por toda la Celtiberia, y ha sido documentado en bastantes lugares de Aragón, con algunas pequeñas variantes, y en diferentes zonas de Suiza, Italia, Francia y Bélgica⁷.

Desde el siglo XIX se argumentó que los famosos doce días que prefiguran los doce meses del año tenían su origen en los días intercalares del calendario celta, que era de tipo lunar, según testimonio de Plinio (*Historia natural* XVI, 249). El famoso calendario galorromano de Coligny⁸ es lunisolar, por lo que cada 60 meses,

meses de 30 y de 29 días, intercala dos meses, de forma que a cada mes le correspondía un día. Estos doce días correspondientes a cada año se denominan en bretón *gourdeziou*, que quiere decir «días suplementarios»; J. Loth veía en ellos «un effort pour accommoder l'année lunaire indo-européenne a l'année solaire», y constataba que esto había sucedido no solo entre los celtas, sino también entre los germanos y los hindúes⁹. C. J. Guyonvarc'h y F. Le Roux, aun aceptando que los doce días «en los países celtas -o antiguamente celtas-, constituyen o pueden constituir una huella de mes intercalar», creen que también «es posible traducir el bretón *gourdeiz* como «gran día» y esto nos conduce de nuevo una vez más a ver en los días de fiesta los momentos fuertes del año calendario, cuando el tiempo humano se cruza con el tiempo mítico»¹⁰. Es decir, los doce días no solo predicen el tiempo que hará en los doce meses siguientes, sino que regeneran el tiempo, crean el año nuevo. Dentro de una concepción circular del tiempo, característica de las sociedades tradicionales, M. Eliade sitúa una serie de ritos que engloba en dos grandes conjuntos: «1º, expulsión anual de los demonios, enfermedades y pecados; 2º, rituales de los días que preceden y siguen al Año Nuevo»¹¹.

4 S. Rodríguez Pastor y E. Romero del Hoyo, «Presagios, augurios y barruntos». <http://www.alcozar.net/etnografia/presagios-augurios.htm>

5 D. Cerezo Cámara, C. Merino Gayubas y M. del Cura Manso, *Tubilla del lago. Historia y tradiciones*. Salamanca: Ayuntamiento de Tubilla del Lago, 2009, pp. 340-341.

6 Ángel Carril Ramos, «Etnometereología en Castilla y León (acercamiento a los conocimientos populares a través de la previsión del tiempo, su mundo y contexto cultural)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 43, 1988, pp. 119-131. Véase p. 127.

7 J. E. Gargallo Gil, «Doce días para doce meses. De meteorología popular en la Romania». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 54.2, 1999, pp. 231-267.

8 P. M. Duval y G. Pinault, *Recueil des Inscriptions Gauloises (R.I.G.)*, vol. III: *Les Calendriers (Coligny, Villards*

La expulsión de los demonios

En algunos pueblos, la chiquillería llevaba a cabo actos que conservaban un cierto sentido ritual relacionado con la expulsión de los demonios, «que se hacía por medio de ruidos, gritos, golpes (en el interior de las habitaciones), seguida de la persecución de aquellos, acompa-

d'Héria). Suplemento 45 de Gallia. Paris: CNRS, 1986.

9 J. Loth, «Les douze jours supplémentaires (gourdeziou) des Bretons et les douze jours des Germains et des Indous», *Revue Celtique*, n° 24, 1903, pp. 310-312.

10 C. J. Guyonvarc'h y F. Le Roux, *Los druidas*. Madrid: Abada, 2009, p. 375.

11 M. Eliade, *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza-Emecé, 1982, p. 55.

ñada de gran estrépito, a través del pueblo»¹². En Castrillo de la Vega, el día de Nochebuena, los chicos recogían todo tipo de cencerros, changarras, collares con campanillas y cascabeles que pudieran hallar por casa, y se los ataban a la cintura o colgaban por el pecho y la espalda. Así ataviados, salían a la calle y, todos en grupo, daban vueltas por el pueblo haciendo un ruido infernal hasta el atardecer, momento en el que salían a las afueras, a un lugar alto, la Cuesta de la Tejera, donde había algunas bodegas subterráneas en ruinas y cuevas hechas al sacar arcilla para la tejera, sin dejar de hacer ruido cenceril¹³. En Aranda de Duero, «otra de las costumbres de la Nochebuena aquella era la de recorrer los jóvenes la población haciendo sonar incesantemente los más raros objetos como latas y botes, sin dejar de cantar: Esta noche es Nochebuena/ y mañana Navidad...»¹⁴.

En Valbuena de Duero, José Luis Velasco, al contar la historia de la Cueva del hermano Diego, relata que «hasta hace poco tiempo, los niños, ataviados con esquilas y cencerros, iban, antes de comenzar la Cuaresma, a la cueva a pasar el día y con las esquilas espantaban los demonios. (Hoy esta tradición se ha perdido)»¹⁵. El autor no concreta, pero si era «antes de comenzar la Cuaresma», es lógico pensar que se está refiriendo a los días de Carnaval, época a la que se trasladaron numerosos rituales de este tipo que iban resultando extraños o extravagantes en otras fiestas. En Sacramenia, en la cueva de san Juan Paniagua o de Pan y Agua, hubo rituales semejantes, ejecutados por vecinos de

dicho pueblo y de Valtiendas, que acudían al lugar en romería¹⁶.

En otros lugares, por ejemplo en Peñaranda de Duero, en Campillo de Aranda, en Fuente-cén, eran los pastores quienes, ataviados con sus zamarras y con las changarras de la ovejas atadas a la cintura, daban vueltas por el pueblo haciendo ruido, antes de acudir a la misa del gallo, en la que bailaban y ofrecían al Niño Jesús. En Campillo, cantaban el conocido villancico «A Belén camina/ quisiera saber/ un hombre de noche/ con una mujer./ Si la lleva hurtada/ es de imaginar,/ antes de las doce/ a Belén llegar»¹⁷.

En el pueblo segoviano de Prádena, «los pastores daban varias vueltas al pueblo haciendo sonar los cencerros que llevaban atados a la cintura». En la actualidad, «niños y adolescentes, se reúnen en la Plaza con cencerros colgando, formando un círculo para realizar El Caracol, el cual comenzará «el pastor» recogiendo en cada vuelta a uno, y dirigiéndose después por las calles del pueblo a la Cueva Grajera, «serpenteando» por las calles mientras hacen sonar sus cencerros»¹⁸. Al otro lado de Somosierra, en Prádena del Rincón, junto a Buitrago, la noche de Reyes salían los chicos agitando cencerros por las calles y unos encamisados los perseguían¹⁹. En Montealegre (Valladolid), «el capo-

12 *ib.*

13 Entre los años de 1960 y 1964, cuando yo asistí a la escuela en Castrillo, esta tradición se seguía realizando el día de Nochebuena como antaño, según decían los viejos de entonces.

14 L. Díaz, «Sulidiza», *Estampas arandinas*, Ayuntamiento de Aranda de Duero, 1995, p. 132.

15 J. L. Velasco, «La cueva del Hermano Diego», *Revista de Folklore*, 105, 1989, pp. 99-103. Cita en p. 102.

16 T. Santos Giralda, «El Hermano Diego y san Juan de Pan y Agua», *Revista de Folklore*, 475, 2021, pp. 88-91.

17 Ángel Llorente, de 78 años, nos lo cantó en el verano de 1988. Véase A. Martín Criado, «Romances tradicionales de la Ribera», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 4, 1989, p. 124; F. Lázaro Palomino, «Tradición y folklore en la Ribera del Duero», *Biblioteca. Estudio e investigación*, 12, 1997, pp. 255-256.

18 Fuencisla Álvarez, recopilación y estudio <https://lasdanzasdepaloteoenlaprovinciadesegovia.wordpress.com/2016/12/08/adviento-en-segovia-cencerradas-por-san-andres-y-luminaria-por-la-purissima> Véase también G. Herrero Gómez, *De fiesta en fiesta por Segovia*. Caja Segovia, 2011, pp. 230-231.

19 <http://www.pradenadelrincon.com/tradiciones.htm>

ral de los chiquillos se ponía un cencerro a la espalda y los restantes una cencerra bien atados al cinto. Después iban corriendo hasta Villalba, Palacios o el cruce, haciéndolas sonar con estrepitoso ruido»²⁰. Que estas comitivas ruidosas dieran vueltas al pueblo y que a continuación se dirigieran a los límites o a cuevas, lugares por los que los espíritus y moros ancestrales entran y salen de este mundo, parece aclarar la naturaleza de estos ritos convertidos en divertimento infantil.

Mascaradas de invierno, de Navidad al Carnaval

La anulación del tiempo durante ese breve período hace que desaparezca la división entre el mundo de los vivos y el de los muertos, y que estos regresen a la tierra. En la religión de los pueblos indoeuropeos se daba la creencia en un alma que sobrevive a la muerte y su presencia en este mundo, entre los vivos, en el comienzo de año. En el mundo celta, el comienzo del año se producía al iniciarse la estación oscura o invernal, que duraba de noviembre a abril, y lo hacía con la festividad de *Shamain*. La presencia de los muertos en esos días ha perdurado en las festividades de Todos los Santos y del Día de los Difuntos del calendario cristiano. En el calendario romano, el año comenzaba en marzo y terminaba en febrero²¹, cuando se celebraba el festival de los muertos, *Feralia*. Como los años se denominaban por los nombres de los cónsules y estos se elegían el uno de enero,

20 J. M. Martín, *Montealegre. Datos, viejecías, recuerdos para su historia*. Valladolid, 1992, pp. 184-185.

21 En la actualidad, pese a los nombres de los meses, nadie cree que existiera un año romano de diez meses. Según Antonio Caballos Rufino, Catedrático de Historia Antigua de la Universidad de Sevilla, «El calendario romano era un calendario lunisolar, marcado por el año agrícola. Originariamente el año, en Roma, empezaba en marzo: *Martius, Aprilis, Maius, Iunius, Quintilis, Sextilis, September, October, November, December, Ianuarius, Februarius*». El festival en honor de los familiares muertos, *Feralia*, se celebraba del 13 al 21 de febrero llevando ofrendas de flores y comida a las tumbas.

desde el 153 a. C. el año civil comenzó en enero. Más tarde, Julio César reformó el calendario y estableció que el año religioso empezara también en enero.

Las mascaradas de invierno, según G. Dumezil, «se relacionan con un grupo preciso de días en el momento del cambio de año, y estos días son capitales para todo el año, bien salvan el mundo puesto en peligro por los demonios durante los últimos meses (caso de los *Kallikantzarí*), o bien (caso más general), de una forma u otra, se involucran, prefiguran los meses venideros [...] la afinidad de los demonios animales con un simbolismo temporal es claro. Hasta cierto punto, en el pasado como ahora, nuestras máscaras deben haber sido genios del Tiempo»²². Las máscaras de animales, en concreto, son «almas de muertos o genios del mundo de los muertos»²³. La famosa *Perchta* centroeuropea «es quizás solo una diosa de los muertos»²⁴. Frazer la considera un genio ambivalente, malicioso y dañino, pero con su lado bueno que la lleva a hacer obsequios a los niños y fertilizar la tierra y, entre sus seguidores enmascarados, hay *perchten* hesmosos y *perchten* feos²⁵. Estas apariciones periódicas de los ancestros en momentos propicios, como el inicio de año, garantizaban la fertilidad y la prosperidad de la sociedad rural, por lo que esta fue inflexible en mantener las creencias y los rituales relacionados con sus muertos²⁶.

22 G. Dumezil, *Le problème des centaures: étude de mythologie comparée indoeuropéenne*. París: Annales du Musée Guimet, 1929, p. 40.

23 *Ib.*, p. 44.

24 *Ib.*, p. 45.

25 J. G. Frazer, *La rama dorada*. Edición de R. Fraser. México: FCE, 2019, pp. 456-457.

26 J. C. Schmitt, *Historia de la superstición*. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 141-142. Según este autor, de aquí arranca por un lado la creación del Purgatorio, y, por el lado contrario, su diabolización en el akelarre y el auge de la brujería a finales de la Edad Media.

En Castilla y León, bastantes mascaradas invernales todavía se siguen celebrando en Navidad, dentro del espacio de los doce días, en fechas como san Esteban, el Año Nuevo y la Epifanía; otras muchas han pasado a otras festividades, sobre todo al Carnaval²⁷. Estas mascaradas tendrían origen en el tipo de creencias y ritos que acabamos de citar, propios de los pueblos indoeuropeos prerromanos de la Península Ibérica. Sobre el origen de las mascaradas de invierno de Castilla y León, y de España en general, sin entrar a fondo en el asunto ahora, vemos que cada vez más estudiosos dan mayor importancia a las tradiciones de los pueblos prerromanos, sobre todo celtas. José María Blázquez, apoyándose en testimonios arqueológicos, entre ellos algunas cerámicas numantinas que representan máscaras de toro y caballo (figs. 03 y 04), se decanta por un origen autóctono²⁸. A parecida conclusión llega Boto Varela: «El origen concreto de las mascaradas [...] en ningún caso estaría en relación con el culto a Jano. La correspondencia entre las festi-

vidades de *Kalendae Ianuariae* y dicha divinidad romana se produciría con posterioridad. A mi juicio, la génesis de esos disfraces debe buscarse en otro dios, Cernunnos, y en primigenios ritos culturales»²⁹. Esta parece ser la opinión preponderante en otros autores que han escrito más recientemente³⁰. Con la adaptación a la cultura romana, primero, y después a la cristiana, tales ritos sufrieron cambios más o menos importantes. J. Caro Baroja destacó la analogía con festividades romanas como *Saturnalia* (autoridades burlescas), *Lupercalia* (máscaras fustigadoras) y *Matronalia* (fiestas de mujeres), a las que dedicó la tercera parte de su estudio sobre el Carnaval³¹. Posteriormente, durante la Edad Media, e incluso en siglos más modernos, vemos una paulatina acomodación a diferentes ritos del calendario cristiano, como antes se habían adaptado al romano, pero con un núcleo primigenio que resiste persecuciones y condenas.

27 B. Calvo Brioso, *Mascaradas de Castilla y León. Tiempo de fiesta*. Junta de Castilla y León, 2012, p. 107. <https://www.jcyl.es/jcyl/patrimoniocultural/mascaradas/fichas/mascaradas.pdf>

28 *Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania*. Madrid: Istmo, 1975, pp. 60-61.

29 «El disfraz de ciervo y otros testimonios del carnaval medieval en el alero de San Miguel de Fuentidueña», *Locvs amoenvs*, 1, 1995, pp. 81-93. Cita en p. 88.

30 B. Calvo Brioso, *Op. cit.*, pp. 40-42.

31 *El Carnaval. Estudio histórico-cultural*. Madrid: Taurus, 1983, pp. 293-391.



Fig. 03. Máscara de toro de una cerámica numantina. Museo Numantino de Soria. (Dibujo A. Martín Criado)



Fig. 04. Máscara de caballo de una cerámica numantina. Museo Numantino de Soria. (Dibujo A. Martín Criado)

Si bien algunas mascaradas se han seguido celebrando en torno al Año Nuevo, sobre todo en el occidente del Valle del Duero, otras se aposentaron en fiestas invernales como san Antón, san Sebastián, san Vicente, santa Brígida, san Blas, santa Águeda y «especialmente en el Carnaval, tiempo en el que todo está permitido, por lo que también asumieron muchos caracteres de esta festividad medieval»³². En la Ribera del Duero, el Carnaval de muchos pueblos estuvo protagonizado por los *mamarrachos* enmascarados que acompañaban a la *vaquilla*, y en algún lugar se conservó también hasta el

siglo xx la máscara del *caballo* (fig. 05)³³. Todos iban con careta, si bien «no se usaban apenas caretas de rostro humano. Casi todos se cubrían la cara con un trapo negro, rojo o de cualquier otro color, en los que se hacían tres agujeros, para los ojos y la boca»³⁴, o bien con la cara tiznada de hollín.

32 B. Calvo Brioso, *Op. cit.*, p. 44.

33 A. Martín Criado, «El Carnaval en Castrillo de la Vega», *Revista de Folklore*, 63, 1986, pp. 88-91. A. Benito y S. Arias de Miranda, *Cosas del siglo pasado. Apuntes para la historia contemporánea de Aranda, recopilados por dos arandinos*. Madrid, 1936, p. 136.

34 A. Benito y S. Arias de Miranda, *Cosas del siglo pasado...*, p. 138.

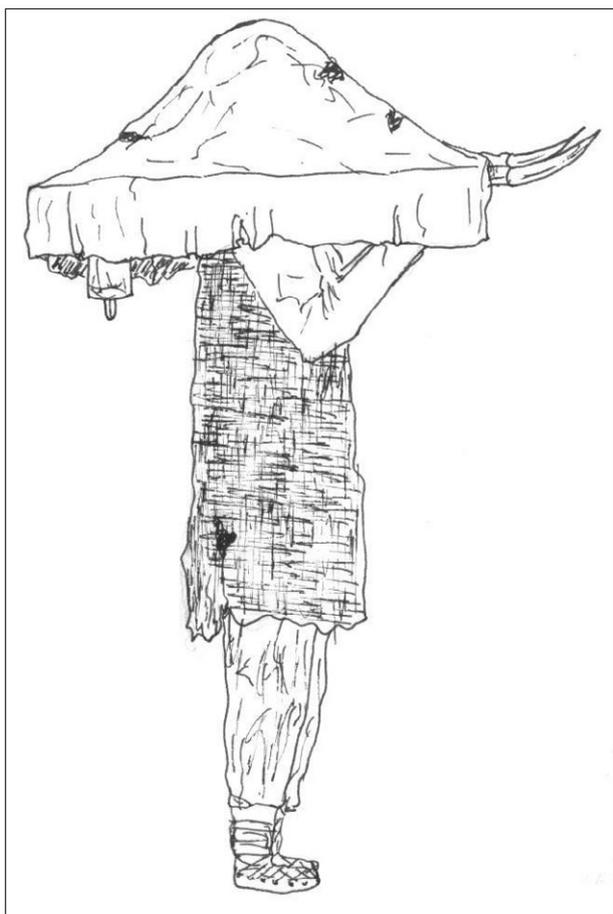


Fig. 05. Máscaras de la vaquilla y del caballo del Carnaval de Castrillo de la Vega. (Dibujos A. Martín Criado según las indicaciones de los informantes). A. Martín Criado, «El Carnaval en Castrillo de la Vega»...

La vaquilla corría y embestía a toda persona que pillaba, en especial a las mozas, a las que intentaba levantar las faldas:

*A la buena moza
la ha pillao el toro,
la ha metido el asta
por debajo el moño.*

*A la buena moza
la ha vuelto a pillar,
la ha metido el asta
por el delantall³⁵.*

Junto a este carnaval tradicional, de raíces antiquísimas, desde finales del siglo XIX, seguramente por influencias urbanas, «la gente bien» intentaba poner de moda un estilo diferente, con máscaras «elegantes», como las llamaban en Aranda³⁶. Las mujeres se disfrazaban de «serranas» (fig. 06) o de «gitanas», luciendo los viejos trajes de la abuela y cantaban canciones como esta:



Fig. 06. De serrana en el Carnaval

35 Esta cancioncilla se cantaba en los pueblos ribereños con un doble sentido obvio.

36 A. Benito y S. Arias de Miranda, *Op. cit.*, p. 135.

*El martes de carnaval
de gitana me vestí,
me bajé al salón de baile
por ver a mi novio allí.*

*Y él me dijo: ¡Señorita,
hágame usted el favor
de decirme con salero
la gracia que tengo yo!*

*Tú eres un chico muy bueno,
y de muy buen corazón,
pero tienes una falta,
que eres un conquistador.*

*Conquistas a dos mujeres,
eso te lo digo yo,
la una morena muy alta,
la otra rubia como yo.*

*Cree el tonto que le quiero,
porque le miro y me río,
pero yo soy muy guasona,
que no me lo ha comprendido.*

*Cree el tonto que le quiero
porque le pongo la silla,
también los toreros ponen
al toro las banderillas³⁷.*

Los hombres se disfrazaban de mujeres, o hacían parodias de tipo satírico, a menudo con intencionalidad política, como esta canción inspirada en los couplets de Gedeón, el semanario satírico conservador cerrado por la censura en 1912:

*Para los días de carnaval
un realito traen para acá,
una muleta de pino,
una manta de Palencia,
y un pimiento riojano
que le tienen en conserva.*

*Para el señor de Moret,
un sopito de cocina,
para el señor Castelar,
una buena lavativa.*

37 Cantada en mayo de 1987 por Pilar Criado Simón (1924-2020).

*Yo todo lo huelo,
yo todo lo sé,
y tengo un semanario
que vale por tres.*

*Y tiene narices
de perro pachón,
porque Gedeón...
Y en España no hay periódico
de mayor circulación³⁸. (fig. 07)*



Fig. 07. Pliego de los couplets de Gedeón

O como esta otra que hace referencia a la intrahistoria amorosa de algunos jóvenes arandinos:

*Al pasar por la cadena,
lo primero que se ve,*

38 Nos lo cantó Isidoro Criado Carrasco en Castrillo de la Vega en agosto de 1986. El lema del semanario en realidad era «en España es el periódico/ de menos circulación».

*la Pilar la molinera,
marquesa de Valdolé.*

*Fortun, verás,
Fortun verás,
pero no la catarás.*

*De qué te sirve llevar
flores en el sombrero
si no te quie la Pilar
porque eres un bandolero.*

*Fortun, verás
Fortun, verás,
pero no la catarás.*

*El padre de la Pilar
se ha compraó un cachabón
para romper la cabeza
al Fortun por maricón³⁹.*

Carácter carnavalesco tenían también ciertos rituales propios de la fiesta de santa Águeda, que, según J. Caro Baroja, estarían relacionados con la festividad de las *Matronalia*, especie de saturnales propias de las mujeres que se celebraban en Roma en las *Kalendae Martiae*. La santa, mártir siciliana a la que la leyenda cuenta que cortaron los pechos, es festejada en Sotillo de la Ribera como patrona, con misa y procesión, en la que se danza ante su imagen, si bien en toda la Ribera es celebrada como fiesta de las mujeres y, hasta hace unos años, en algunos lugares tenía marcado carácter carnavalesco. En primer lugar, esta fiesta invierte los papeles tradicionales del hombre y de la mujer en la sociedad. Las mujeres, a veces en cofradía, organizaban la misa y sacaban en procesión la imagen con música de gaita, así como el baile de la tarde, en el que sacaban a bailar a los hombres, a los que a veces pedían dinero para organizar la merienda, en la que comían, bebían e, incluso, algunas encendían un puro. En segundo lugar, en algunos pueblos las mujeres jóvenes en cuadrillas más o menos numerosas

39 Cantado por Cruz León, la «cacharrera del Burguillos», de Aranda, en agosto de 1988.

protagonizaban actos callejeros carnavalescos, como vestirse de hombres, armar alboroto en la calle o cantar canciones burlescas alusivas a los hombres:

*Agapito tiene un gato
que tiene los ojos negros,
y por eso le llamamos
Agapito tero, tero.*

*Agapito no te vayas,
Agapito ven acá,
Agapito no te vayas,
que te voy a santiguar.*

*Y los mozos de este pueblo
son pocos y mal unidos,
que cuando van por la calle
parecen burros uncidos.*

Agapito no te vayas...

*Y los mozos de este pueblo
todos gastan gorra grande
para cuando van al campo
que no se la lleve el aire.*

Agapito no te vayas ...

*En este pueblo no hay mozos,
y, si los hay, no los veo,
estarán en las cocinas
espumando los puecheros.*

Agapito no te vayas ...⁴⁰

En San Martín de Rubiales, las mujeres jóvenes hacían el *Perico Pajas*, muñeco de tamaño natural que representaba a un hombre, hecho con ropas viejas masculinas rellenas de paja. El día de san Blas, le sacaban de paseo por el pueblo. El día de santa Águeda, además de pasearlo por toda la población, lo manteaban mientras cantaban:

*Al Perico Pajas
que está empelelao,
le meten la mano
y le sacan helao.*

40 Cantado por Ángela Arranz Cega de 77 años en Langayo en mayo de 1987.

*A la una, a las dos, a las tres,
¡arriba con él!*

Cuando terminaban de pasearlo por todo el pueblo, hacían una hoguera en la plaza y lo quemaban. Además, durante todo el día, las jóvenes, en grupos, gastaban bromas a los hombres. La más frecuente era la de *echar jeringas* o *jeringar*. Cuando veían a alguno, a grandes voces, le cantaban: «Aquí tenemos un pepino para jeringar a Fulano», o bien:

*¡Aquel es tu tío!
¿En qué le conoces?
¡En las barbas de chivo!
¿Dónde le bautizaron?
¡En la pila del cochino!
¿Cómo le pusieron?
Fulano de Tal
¡Matad el cochino, ay, ay, ay!⁴¹*

En Quintana del Pidio y en Gumiel de Izán se hacían *peleles*, pero en Carnaval, si bien parece que era algo propio de las mujeres, por lo que es muy posible que fuera una más de las actividades que se refugiaron en esos días carnavalescos, si bien su origen estaba en otra época⁴². También en Piñel de Arriba sacaban en Carnaval al *Perico Pajas* montado en un burro con una bota entre las piernas con la que mojava a la gente y lo manteaban⁴³. En la fiesta de

41 Todo lo referente a San Martín de Rubiales nos fue narrado por Beatriz Esteban, de 62 años, en el verano de 1988.

42 En Quintana del Pidio se cantaba una canción que acaba así: «El pobre Pelele/ ya está empelelado,/ porque lo que tiene,/ lo tiene arrugado./ Su madre le quiere,/ su padre también./ Todos le queremos/ y arriba con él». R. y J. J. Calvo Pérez, «El carnaval en Quintana del Pidio», *Cuadernos del salegar*, 2, 1996, <http://mimosa.pntic.mec.es/~jcalvo10/Textos-CdS/02-Carnaval.pdf> y <https://quintanadelpidio.wordpress.com/2010/02/14/el-carnaval2peleles-y-zarramocos/> También en Gumiel de Izán se cantaban canciones parecidas; véase M. Manzano, *Cancionero popular de Burgos. V. Canciones del ciclo anual*. Burgos: Diputación Provincial, 2003, pp. 181-183.

43 A. Corral Castanedo, *Villa por villa. Viaje a los pueblos de Valladolid, III*. Valladolid, 1985, p. 80.



Fig. 08. «Madrid. El pelele en los lavaderos» dibujo de E. Sala en la *Ilustración Española* del 22 de febrero de 1898

las Aguedas de Zamarramala también queman al pelele al final de la fiesta, si bien Caro Baroja recoge el manteamineto de peleles como costumbre carnavalesca⁴⁴, como lo era en Madrid entre las mujeres de ciertos barrios (fig. 08).

Reyes de burlas

La regeneración del tiempo entre el año que muere y el que nace se ponía de manifiesto con un orden cósmico trastocado, una especie de mundo al revés. En la civilización romana, era el reinado del dios Saturno, bajo el cual se suponía que el mundo vivió una edad dorada, cuya

fiesta se celebraba el 17 de diciembre, que luego Julio César alargó hasta el 19 y, ya en el Imperio, se prolongó hasta el 23 de este mes. Eran días festivos para los hombres (las mujeres tenían sus propias saturnales, las *Matronalia* el día de las *Kalendae Martiae*, como hemos visto) que ocupaban su tiempo en comer y beber, en hacer regalos y juegos, y se invertían los papeles sociales. Luciano de Samósata, con su ironía burlesca, dice que el reinado de Saturno es breve y el dios solo puede conceder a sus seguidores cosas poco serias, como «beber y estar bebido, gritar, jugar, echar los dados, nombrar encargados de la juerga, dar banquetes a los criados, cantar desnudo»⁴⁵. Frazer supuso que quizás el rey burlesco representaba al propio Saturno y moría en el altar del dios el último día

44 Caro Baroja, *Op. cit.*, pp.63-65. Por cierto, recoge la opinión de que esta palabra, que el DRAE considera de origen desconocido, podría derivar de Pedro, en su forma antigua Pero, y su derivado Perico, a través de un *Perele; la denominación *Perico Pajas* apoyaría esta posibilidad.

45 Luciano de Samósata, «Las saturnales» 2, *Obras III*, Gredos-RBA, 2017, pp. 261-286, cita en p. 263.

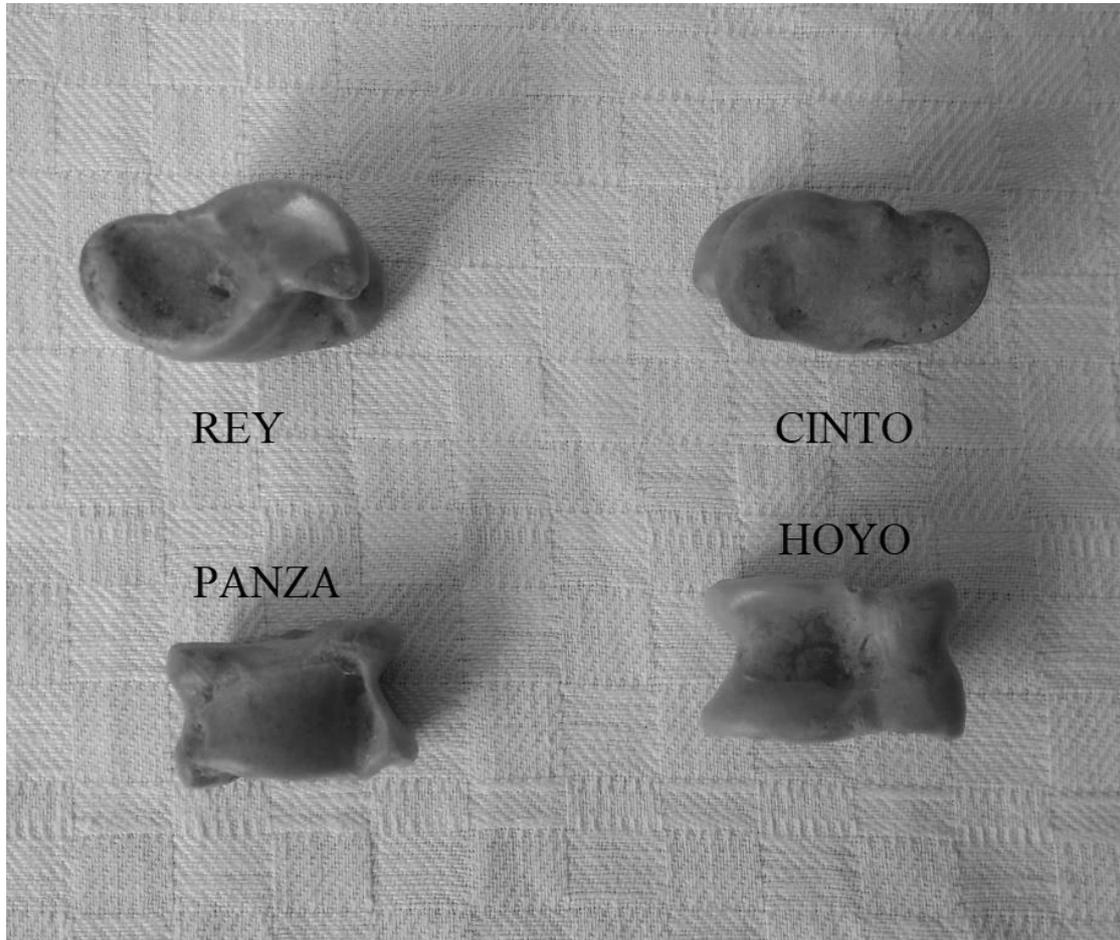


Fig. 09. Nombres de las cuatro caras de las tabas en el *juego del rey*

de la fiesta⁴⁶. En todo caso, Luciano nos habla de juegos que han pervivido: «Mas aún, el convertirse en único rey de todos por haber vencido en el juego de las tabas, de forma que no se te impongan órdenes ridículas y en cambio tú puedas dar órdenes, a uno que diga a gritos cosas vergonzosas de sí mismo, a otro que baile desnudo...»⁴⁷. En efecto, todavía yo de niño, en la década de 1960, jugaba al *juego del rey*, juego de tabas del que habla Rodrigo Caro en el siglo XVII como de juego practicado por los muchachos en Andalucía⁴⁸.

46 *La rama dorada...* pp. 482-483.

47 «Las saturnales», 4, *Op. cit.*, p. 264.

48 Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos I*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978, p. 190.

Así es como lo jugábamos en Castrillo de la Vega por aquellos años. En el suelo nos sentábamos en corro unos ocho o diez chicos, solo chicos, no podían jugar niñas. Cada uno tenía en la mano una taba, cuyas cuatro caras recibían los nombres de *rey*, *cinto*, *panza* y *hoyo*⁴⁹ (fig. 09). Además se necesitaba un palo no muy largo que era el cetro del rey y un cinto, correa o zurriago para castigar. Cada jugador lanzaba su taba al suelo por turno correlativo de izquierda a derecha. Quien sacaba la cara del rey, toma el palo en su mano y lo sujeta verticalmente; es

49 Las chicas jugaban otro juego de tabas distinto y solo para ellas, en el que las caras se llamaban *zapatito*, *güito*, *panza* y *hoyo*, y usaban además un pítele o pito, que era una canica de barro o cristal. En el juego de tabas de hombres, en Gumiel de Izán, se llamaban *carne*, *culo*, *panza* y *budil*.

quien manda hasta que otro saque esa cara y le arrebate el cargo. El que saca cinto toma la correa y aplica el castigo que el rey ordene a los que sacan hoyo, que es la cara cóncava de la taba. Los que sacaban panza, la cara convexa, no obtenían ni premio ni castigo.

En Burgos se jugaba igual pero se conocía como *zurriago*, y los nombres eran distintos. El papel del rey se llamaba *madre*, el que propinaba los castigos, *zurriago*, la panza era *perdón* y el hoyo, *palos*, por los que se llevaba el desgraciado que sacaba esa cara de la taba⁵⁰. El juego debió de ser muy conocido, aunque no son muchas las colecciones modernas de juegos que lo recogen. Entre ellas está la de Arturo Medina, que nos presenta una versión del pueblecito conquense de San Lorenzo de la Parrilla, donde tiene el enigmático nombre de «rapaloto»⁵¹.

Con este festival romano se ha relacionado el *Reinado de los mozos*, que se ha conservado sobre todo en zonas serranas de las provincias de Burgos⁵² y de Soria⁵³, pero que debió de conocer una mayor difusión, pues todavía se conoció en algunos pueblos ribereños sorianos y de las provincias de Segovia y Guadalajara. Ya Olmeda en 1903 da fe del reinado de Villanueva de Carazo y deja claro que el fin principal era

50 *Juegos de niños de Burgos*. Burgos: Santiago Rodríguez, 1985, p. 158.

51 *Pinto Maraña. Juegos populares infantiles II*. Valladolid: Miñón, 1987, pp. 86-87.

52 F. Olmeda, *Folklore de Burgos*. Burgos: Diputación Provincial, 1992 (edición facsímil de la de 1903), p. 68. Abdón de Juan González, *El folklore de Hacinas*. Madrid, 1985, pp. 45-53. Las canciones en pp. 53-122. J. L. Valdivieso Arce, «La fiesta de El Reinado de Navidad en algunos pueblos de la provincia de Burgos», *Revista de Folklore*, 157, 1994, pp. 15-21.

53 J. M. Martínez Laseca, «Sobre el origen del Reinado de los Mozos de Santa María de las Hoyas», *Revista de Soria*, 10, 1995, pp. 27-32. S. Pascual Hernández, «Relatos sobre Espejón y sus moradores», *Revista de Soria*, 46, 2004, pp. 53-74. <http://publicacionesdipsoria.es/wpcontent/uploads/2021/04/Revista-de-Soria-no-46-otono-2004-1.pdf>

llevar a cabo una cuestación⁵⁴, al tiempo que los quintos rondaban a las mozas. Esta actividad se hacía en las tres fechas claves de la Navidad: Nochebuena, Nochevieja o Añonuevo, y Noche de Reyes.

Estas rondas de Navidad incluían las típicas coplas en que los mozos solicitan permiso para cantar, hacer sus peticiones y, al final, agradecerlas. La parte principal de sus cantos iban dirigidos a las mujeres jóvenes solteras, por lo que a menudo tenían cierta carga erótica, como se puede ver en la canción quizás más conocida de ronda, *El retrato*, y en zonas occidentales de la Ribera y en el Valle del Esgueva conocida como *El Padre Nuestro chiquitín o de amor*⁵⁵, por comenzar con esta expresión.

Una versión de Alcozar se titula *La hermosura*; la mayor diferencia es que comienza con la petición de licencia:

*Para empezar a cantar,
señores, licencia pido,
no digan a la mañana:
¿quién ha sido el atrevido?*

Y termina con una copla que cierra con timidez el retrato femenino y con otra en que se declara la finalidad de la ronda y la época cuando se hacía:

*De la cintura para abajo
en eso yo no me meto,
que son partes delicadas
donde yo requiero intento.*

*Esta noche es San Silvestre
y mañana es Año Nuevo,
prepara el aguilando
y no te cortes los dedos*⁵⁶.

54 F. Olmeda dice «recaudar fondos», *Op. cit.*, p. 68.

55 De este *Padre Nuestro* publiqué dos versiones, una de Hoyales de Roa y otra de Esguevillas de Esgueva en «Lo erótico y lo obscuro en la tradición oral», *Revista de Folklore*, 333, 2008, pp. 75-85.

56 CANCIONES DE RONDA (II) por Teófila García

Parecida es *El vestido*, una descripción de las prendas femeninas en el mismo orden, que se cantaba en lugares como Peñalba de San Esteban: «Hasta ese año [1946], los días de Navidad, Noche Vieja y Reyes, los jóvenes, con el «Alcalde de Mozos» a la cabeza, recorrían de noche las calles del pueblo, empezando por las casas del alcalde y del sacerdote[...] en la casa en la que viviera una moza se entonaba la Ronda de Navidad *El Vestido*»⁵⁷. Una referencia parecida encontramos en Espejón, un pueblo situado más al norte de la Ribera, pero no muy lejano, según cuenta uno de los vecinos: «En las fiestas de Navidad, se cantaba, en dos grupos, la misma canción, una estrofa un grupo y otra el otro, así hasta terminar la canción. Cada grupo se ponía enfrente de donde vivía alguna moza y cuando terminaban la canción, se ponían en otras dos puertas, siempre con moza y así hasta dar la vuelta al pueblo. La misma canción se cantaba la víspera de Navidad, la víspera de Año Nuevo y la víspera de Reyes y siempre después de las doce de la noche. Al día siguiente de cada noche que se cantaba, se pedía casa por casa a todo el pueblo, les daban un tazón de garbanzos o de alubias, que las echaban en unos sacos y cuando pasaban los Reyes se vendían. Esta canción iba dirigida a las mujeres solteras en particular y la mayoría eran piropos con algo de picaresca»⁵⁸.

Otra de las canciones de ronda de Navidad más conocida era *Los sacramentos*:

*Que si quieres que te cante
los sacramentos cantados,
siéntate en la cama, niña,
que ahora voy a cantarlos.*

*El primero es el bautismo,
ya sé que estas bautizada*

*en la pila del bautismo
para ser mi enamorada.*

*El segundo, confirmación,
ya sé que estás confirmada,
que te confirmó el obispo
para ser buena cristiana.*

*El tercero, penitencia,
de penitencia me han dado
que duerma contigo a solas
y eso no se me ha logrado.*

*El cuarto, la comunión,
recíbela con anhelo
para si en ella murieses
que vayas derecha al cielo.*

*El quinto, la extremaunción,
el extremo que te tengo,
ni de día ni de noche
que ni duermo ni sosiego.*

*El sexto es el orden,
que yo cura no he de ser,
que en los libros de esta dama
toda mi vida estudié.*

*El sétimo, matrimonio,
que es lo que vego yo a buscar,
si tú me quieres a mí
contigo me he de casar»⁵⁹.*

Ya advertía F. Olmeda que en algunos pueblos «en lugar de Rey tienen un personaje a quien llaman Mazarrón»⁶⁰. Así era en Alcozar donde la ronda de los quintos elegía un zarragón, que hacía de jefe de la ronda. Vestía traje de militar y llevaba una tralla en la mano. Actuaban los quitos en las misas de Navidad y Reyes y rondaban pidiendo el *aguilando*, y organizaban bailes con las mozas. En otros muchos lugares lo que había era un *alcalde de mozos*.

de Blas y Josefa Puentedura García (1978)
<http://www.alcozar.net>

57 *La música tradicional en Castilla y León*, 5, p. 12.

58 S. Pascual Hernández, *Op. cit.*, p. 71.

59 Cantó Ángela Arranz Cega de 77 años en Langayo en mayo de 1987.

60 F. Olmeda, *Op. cit.*, p. 68.

Rondas y cuestaciones: fiestas de mozos y quintos

«Entrar de quinto» era un rito de iniciación que con la imposición del servicio militar obligatorio fue sustituyendo al más antiguo y tradicional «entrar de mozo», que era el paso de la niñez a la juventud y se producía a una edad más temprana que la de los quintos, entre los 16 y los 18 años, o incluso antes. Ser admitidos en las sociedades de mozos conllevaba ciertos privilegios, como fumar en público o rondar a las mozas, y obligaciones, sobre todo trabajar como un adulto, bien con el padre, bien de aprendiz o *pinche* con algún artesano. En Tubilla del Lago, se admitía a los chicos en la sociedad de mozos una vez que habían cumplido los catorce años y se dedicaban ya plenamente a trabajar. Para entrar en la sociedad, pagaban una cántara de vino para invitar a todo los mozos, con los que en adelante podían participar en todo tipo de actividades que estos organizaran, sobre todo en las rondas. Esta sociedad tenía un *alcalde de mozos*, que era el mozo más viejo, y que desde el siglo XIX tenía más funciones administrativas que de jolgorio. Por ejemplo, debía tener un padrón de los mozos y cobrarles las cuotas anuales, contrataba a los músicos para las fiestas, solicitaba permisos y hacía de juez en las disputas entre mozos, siendo responsable de que no se desmandasen y causaran violencia en el pueblo⁶¹. En otros pueblos la edad de entrada en la sociedad de mozos podía variar, como hemos dicho, pero el rito era similar: *pagar la peseta o la cántara* para invitar a vino a los demás mozos. El establecimiento del servicio militar obligatorio hizo que el rito de iniciación se desplazase, al menos en parte, hacía el momento en que los jóvenes eran «llamados a filas», cuando se convertían en quintos⁶².

61 D. Cerezo, C. Merino y M. del Cura, *Tubilla del Lago. Historia y tradiciones*. Ayuntamiento de Tubilla del Lago, 2009, p. 336.

62 Según el DRAE, el quinto es un «mozo desde que sortea hasta que se incorpora al servicio militar». El origen está en la norma de que se incorporara al ejército

La entrada de quintos, como la de mozos, tenía lugar tradicionalmente en Navidad, por lo general el día de Año Nuevo. En Quintana del Pidio, los quintos inauguraban el día de Año Nuevo con dianas callejeras, vestidos con su mejor ropa y boina nueva, que se había puesto de moda a comienzos del siglo XX⁶³. A mediodía y por la tarde había baile en la plaza, en el que participaba toda la población. Se terminaba al anochecer y los quintos se iban a merendar a un lagar. En San Martín de Rubiales, el día de Año Nuevo, los quintos «entrantes» ponían enramadas con naranjas en las ventanas de las casas de las mozas, que los invitaban a tomar pastas y vino, y hacían arcos de ramas de árboles en las calles para celebrar la despedida de los quintos «salientes» y la entrada de los nuevos. El día 2, quintos y mozas celebraban una merienda de hermandad. En Valdezate, la entrada de quintos era también por Año Nuevo y desde entonces hasta Carnaval se juntaban a merendar o a cenar en el lagar de los quintos. En Vadocondes también se celebraba este día la fiesta de los quintos, la *quintada*, si bien luego se cambió de fecha. En Hontoria de Valdearados, se presentaban el día de Año Nuevo, pero su fiesta mayor era el día de san Sebastián, cuando asistían a misa en los bancos de las autoridades y llevaban al santo en la procesión. Al mediodía y por la tarde había música en la plaza, y si el tiempo no lo permitía, en el ayuntamiento.

Es probable que en tiempos pasados la entrada de mozo se produjera en torno al Día de los Difuntos, o mejor dicho en la noche del día uno al dos de noviembre, la Noche de Ánimas, en la que los mozos celebraban una comida ritual que ha perdurado en algunos pueblos con

uno de cada cinco mozos nacidos en el mismo año, norma que diferentes autores sitúan en momentos distintos, si bien parece que fue en el siglo XVIII.

63 A finales del siglo XIX, la boina era todavía una prenda poco usada, según A. Benito y S. Arias de Miranda, *Op. cit.*, p. 59: «Mucho pañuelo a la cabeza..., algunas gorras y pocas, muy pocas, boinas».

el nombre de *la machorra*⁶⁴. En la Ribera, se ha mantenido en Quintanilla Tres Barrios⁶⁵, en Tubilla del Lago y en Caleruega, donde además tocaban las campanas, rezaban y cantaban por las calles cantos de ánimas⁶⁶. En unos cuantos pueblos del norte de la provincia de Guadalajara, se producía la elección del alcalde de mozos y la entrada de mozos de los muchachos, por lo general de entre 16 y 18 años⁶⁷. Si nos vamos hacia el oeste, encontramos en San Nicolás del Real Camino (Palencia) una celebración muy parecida, que un natural de este pueblo, después de hablar del toque de campanas y la *machorra*, relata así: «en esta ceremonia era cuando se pagaba la cuartilla, una cuarta parte de un cántaro de vino: cuatro litros. Pagué esta patente, junto con otros jóvenes de dieciséis y diecisiete años, para ser admitido entre los mozos del pueblo,

con sus derechos y obligaciones»⁶⁸. Ya J. G. Frazer defendía que en el origen del Día de los Difuntos estaba «un antiguo festival pagano de los muertos» y que «este tipo de celebraciones por lo general se efectúan a principios del Año Nuevo», que comenzaba para los celtas el 1 de noviembre⁶⁹.

En muchos pueblos de la Ribera, la construcción de canales de riego a comienzos del siglo xx, y los estragos que la filoxera causó a los viñedos, supusieron la popularización de nuevos cultivos como el de la remolacha, cuya recolección se hacía en invierno y la población joven ya no disponía de tanto tiempo libre como antes, cuando se practicaba una agricultura de cereales de secano y de viñedo, que dejaba libres de labores campestres los meses de diciembre y enero. Por ello, en muchos lugares, las fiestas de quintos se desplazaron a febrero, a veces uniéndose al Carnaval.

Todos los niños, desde pequeños, eran inducidos por los mayores a salir en pandilla con sus quintos, de forma que la mayoría eran amigos o había entre ellos cierta camaradería. Al finalizar el año anterior a su quinta, se organizaban como sociedad, distinta de la de los mozos, salvo en los pueblos muy pequeños donde eran muy pocos. Tenían su propio local de reunión, que, en la Ribera, solía ser un lagar cedido por alguno de los padres, ya que en esa época los lagares no se usaban para nada. Era *el lagar de los quintos*, donde hacían todas sus reuniones y meriendas (fig. 10).

La principal manera de sufragar los gastos era la cuestación que hacían casa por casa, donde les daban comida, fundamentalmente huevos, por ser la época en que las gallinas habían

64 Este nombre oculta más que lo que aclara, pues si bien designa a una oveja o cabra vieja o estéril, en realidad solo nos indica que, en la sociedad tradicional, no se consumía durante todo el año todo tipo de carnes, sino que dependía de cada temporada. En Castilla, hasta la matanza del cerdo, que solía comenzar en diciembre, la carne que más se consumía en otoño era borrego, si quedaba alguno vivo del verano, y machorra, es decir hembras viejas o estériles que no estaban preñadas, como lo estaban en otoño la mayoría, que parían a partir de navidad.

65 L. Torre García, «La machorra en Quintanilla de Tres Barrio (Soria)», *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 6, 1988, pp. 44-50.

66 D. Cerezo, C. Merino y M. del Cura, *Tubilla del Lago...*, pp. 330-331. En la provincia de Burgos, se celebraba en algún otro pueblo como Villanueva de Río Ubierna, <http://arqytrad.blogspot.com/2010/10/noche-de-animas.html>

67 Así sucedía en Valverde de los Arroyos: J. F. Benito, «La machorra de Valverde de los Arroyos», *Cuadernos de Etnología de Guadalajara*, 6, 1988, pp. 41-43; y en La Mierla: <https://blog.laveredadepuebla.com/2010/01/21/fiesta-de-la-machorra/>. En Bustares, hacían en noviembre la elección del alcalde de mozos y la compra de la machorra, pero la comida y rondas se celebraban ya en Navidad. <http://tgismeravelasco.blogspot.com/2015/03/una-costumbre-navidena-la-fiesta-de-la.html>

68 M. Celada Vaquero, *En la Tierra de Campos (Memorias de un labrador)*. Navarra: Libros con Historia, 2006, p. 169.

69 J. G. Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*. Edición de R. Fraser. México: FCE, 2019, p. 294



Fig. 10. Lagar de los quintos con restos de pintadas conmemorativas

empezado a poner⁷⁰, y productos de la matanza, tocino, chorizos, que a veces iban colgando en un varandal, y más raramente algo de dinero. Si en alguna casa se descuidaban, les quitaban algún pollo o gallina.

Nombraban un tesorero, que era el más viejo, encargado del dinero. Su propósito era que su fiesta fuera mejor que las de los quintos del año anterior, por lo que contrataban a unos músicos de fuera y, a ser posible, de fama, y a una cocinera que les guisara la comida. Esto les ocasionaba mucho gasto y en algunos pueblos buscaron nuevas fuentes de financiación. En Castrillo de la Vega, para recaudar dinero, tenían en exclusiva el derecho de organizar el juego público, *chapas* y *carteta*, a partir de Navidad, en los lagares o en el juego de pelota, según hiciera el tiempo, todos los días por la noche y, los domingos durante todo el día. Cada quinto podía organizar un corro de juego en el que ejercía de *baratero*, es decir, recogía el barato, cantidad arbitraria que los ganadores le entregaban, y que él daba al tesorero. A esto hace alusión la siguiente coplilla:

*Mi cuadrilla es la que ronda,
la que ronda y rondará;
la que ha cobrado el barato,
le cobra y le cobrará.*

70 «Por san Antón, la gallina pon» decía un refrán, y otro añadía «Por las Candelas, las malas y las buenas», porque la que no ponía tenía sus días contados.

Estos juegos eran una costumbre establecida en muchos pueblos y allí acudían casi todos los hombres del pueblo a jugarse, a veces, lo que no tenían. Después de la guerra, estuvieron prohibidos, por lo que, cuando llegaba la Guardia Civil, los corros se deshacían y todos se dispersaban. En el juego de *las chapas* pueden participar todos los jugadores que quieran que apuestan a *cara* o a *lis*. Se tiraban dos perras al aire, caían al suelo y la jugada sólo tenía validez si en las dos monedas salía lo mismo; si no, se repetía hasta que salieran las dos con cara o lis, y ganaban quienes habían apostado a ello. *La carteta* se juega con una baraja que tiene uno de los jugadores o el organizador del corro, que, tras barajar, saca cualquier carta y la tira al suelo; esta es la *carta a buena* a la que juega el de la baraja y todos los jugadores que quieran. Después saca otra, *carta a mala*, a la que apuestan los que así lo deseen. Se recogen las dos cartas, se baraja y el barajero empieza a sacar cartas por arriba y tirarlas al suelo hasta que sale una de las dos, *a buena* o *a mala*; la primera en salir gana y los que por ella habían apostado.

En los pueblos que no celebraban la fiesta de los quintos en Navidad, lo hacían en alguna otra festividad, san Sebastián o las Candelas por ejemplo, o bien un domingo de febrero antes de que llegaran los Carnavales. El día anterior por la tarde llegaban los músicos si eran forasteros. Al anochecer, acudían todos los quintos con la música y la chiquillería detrás a

dar diana al alcalde y, a continuación, daban la vuelta al pueblo con pasacalles y tirando cohetes. El domingo o día festivo daban diana a las autoridades, a sus novias, y, a veces, a todas las chicas del pueblo. Iban a misa en grupo, con su mejor traje, y se sentaban en primera fila, en los bancos reservados a las autoridades. A la salida, bailan al cura hasta la casa parroquial, y éste les invita a un refresco. A continuación había baile en la plaza para todos y, antes de irse a comer, daban la vuelta al pueblo bailando jotas con su novia, o, si no la tenían, con una amiga o una hermana, en dos largas hileras. Comían en el lagar y por la tarde había baile otra vez. Si les quedaba dinero, contrataban la música para el lunes, y organizaban baile público.

Durante toda esa semana no iban a trabajar, y comían y dormían en el lagar sin pisar por casa. En La Aguilera, por ejemplo, algunos años los quintos se juntaban todos los días a comer y beber desde san Sebastián hasta que pasaba el Carnaval. Como los días eran cortos y el tiempo frío, en el lagar comían, bebían, cantaban y jugaban a cierto tipo de juegos que se pueden llamar de lagar o de bodega, entre los que eran muy populares los juegos de prendas. Una forma de jugarlo era sentarse en corro con un jarro de vino que se iban pasando, bebiendo un trago y recitando:

*Este es una linda alhaja,
que pisa la paja,
y si está en camisa,
la paja pisa,
y si está en calzones,
cojines y colchones.*

*Con un pájaro que cante
corazón de chifli, chifli,
allazao al chifli, chafla,
cómo quieres quete chafle,
si tienes chaflao el chafla⁷¹.*

71 Isidoro Criado Carrasco, al que se debe la información sobre este y los siguientes juegos de lagar tal como se practicaban en Castrillo de la Vega.

El que se equivocaba, lo que iba siendo frecuente al ir pasando la ronda del jarro, tenía que quitarse una prenda.

Carácter festivo y bromista tenía también *El baile del Monsú*, que bailaban los mozos nuevos rodeados de los demás, que cantaban la canción y daban palmas, dirigidos por uno de los más veteranos que hacía de *madre*. El juego comenzaba con una jotilla al ritmo de estos versos:

*El Monsú de la Bulé
le preguntó a Gargantú:
siendo yo tan buen soldao
en la guerra como tú.*

A continuación, la madre ordenaba: «¡Un pe, otro pe, arriba Monsú!»

Los danzantes golpeaban el suelo con los pies y al oír el arriba Monsú se repetía el estribillo y bailaban la jotilla. La madre seguía dando órdenes, procurando hacerlo cada vez más difícil: «¡Un pe, otro pe, un cocotín, un culín, arriba Monsú!». Ahora tenían que tirarse al suelo para dar en él con el cocote y con el culo, y levantarse para seguir bailado la jota. A continuación, iba añadiendo más partes del cuerpo: «¡Un pe, otro pe, un cocotín, un culín, una ma, un costillín, arriba Monsú!» Y así seguían a ver quién aguantaba más, hasta que los agotaba. Este tipo de juegos formaban parte de las pruebas que los mozos viejos hacían pasar a los novatos en la entrada a mozo. Ignacio Sanz habla de un baile parecido titulado «el Marquesito» con motivo de la «metida a mozo» de algún pueblo segoviano⁷².

Entre otros, era también muy popular jugar al *melón de olor*, en el que se tapaban los ojos al que la quedaba y, con las manos detrás, tenía que adivinar por el olor lo que le ponían delante de su cara, lo que se prestaba a las bromas olfativas.

72 «La «metida a mozo» de San Cristobal», *Revista de Folklore*, 16, 1982, pp. 110-112.

En algunos pueblos, la fiesta de los quintos incluía también el *correr los gallos*. En la plaza o en una calle amplia, se atravesaba una soga y de ella se colgaban los gallos vivos con la cabeza hacia el suelo. Los quintos, montados en caballos, machos o borricos adornados con mantas, borlas y esquilas, pasaban de uno en uno por debajo, a todo correr, tratando de arrancarle la cabeza con la mano o con un palo o cachaba. En San Martín de Rubiales, ataban la cuerda en dos olmos de la carretera y allí colocaban los gallos de uno en uno; según los iban matando, colocaban otro vivo. Después, con los gallos muertos organizaban una merendola en su lagar.

En otros lugares, por lo general donde no salía la *vaquilla* el martes de Carnaval, se corrían los gallos ese día. Sin embargo, en pueblos como Haza o Fuentelisendo los gallos y la vaquilla coincidían el martes de carnaval. En Valdezate, el mismo martes de Carnaval, los quintos del año corrían los gallos a caballo junto a la ermita de san Roque; sin embargo, la vaquilla la sacaban los quintos del año siguiente⁷³.

En La Aguilera, se celebraba *el gallo* de forma diferente: se enterraba un gallo en un hoyo hecho en el suelo y se le dejaba la cabeza afuera; un quinto, con los ojos vendados tenía que matarlo arreándole golpes con un garrote⁷⁴. Sobre el sentido, se suele destacar su relación con los ritos de iniciación, como ciertos juegos y novatadas que hemos visto, si bien no hay un

acuerdo entre quienes se han ocupado de su estudio⁷⁵.

Los quintos eran también los encargados de la cuestación que se llevaba a cabo la noche del último día de febrero al uno de marzo, conocida como *las marzas*. Si bien ahora este nombre se aplica sobre todo a las canciones que se cantan, hasta hace poco más de medio siglo creo que el asunto central era la cuestación, y los cantos, que variaban mucho de unos lugares a otros, lo accesorio. En uno de los testimonios más antiguos que conocemos, de Cantabria y del año 1864, el escritor José María de Pereda nos presenta las marzas como un rito de cuestación propio de la Navidad⁷⁶, en el que los mozos preguntaban en las casas que visitaban si querían que rezasen o cantasen. Si elegían esto, entonces una copla salutaroria y una despedida dando las gracias, entre las cuales insertaban algún romance. Sobre las marzas de Palencia, donde también han abundado, Carlos A. Porro dice: «Las marzas son, como es sabido, reuniones de mozos que en uno o dos grupos, recorren las casas de su pueblo pidiendo un dinerillo, o unas viandas, frecuentemente huevos y chorizos, con el que celebrar algunas meriendas los días siguientes al primero de marzo»⁷⁷. En la Ribera del Duero fue una celebración popular en muchos lugares⁷⁸ y hoy se conserva con cierto vigor en algunos donde se suelen cantar, si no

73 Según me informó Julio Pradales, sacristán de Valdezate, con el que estuvimos en julio de 1987.

74 Según Benigno Cubillo, de 85 años, con quien hablé en el verano de 1988. Este tipo de «correr gallos» ya lo explica el *Diccionario de Autoridades* en el siglo XVIII: «Divertimiento de Carnestolendas, que se executa ordinariamente enterrando un gallo, dexando solamente fuera la cabeza, y pescuezo, y vendándole a uno los ojos, parte desde alguna distancia a buscarle con la espada en la mano, y el lance consiste en herirle, o cortarle la cabeza con ella...». En la provincia de Burgos se ha conservado en varios pueblos, si bien en la Ribera fue más frecuente el que denomina «correr gallos a caballo».

75 L. Díaz Viana, «El juego de gallos (formas, textos e interpretaciones)», *Revista de Folklore*, 24, 1982, pp. 183-191. O. Benito Riesgo, «A propósito de un ritual. 'Correr el gallo', un rito de iniciación», https://www.ugr.es/~pwlac/G22_17Orlando_Benito_Riesco.html

76 J. M. de Pereda, «La noche de Navidad», en *Escenas montañesas*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/escenas-montanesas--0/html/fef1b0e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#l_7_

77 «Las marzas en la tradición de Palencia». *Revista de Folklore*, 235, 2000, pp. 33-36. Cita en la p. 33.

78 F. Lázaro Palomino, *Op. cit.*, pp. 255-56. M. Manzano, *Cancionero popular de Burgos. V, Canciones del ciclo anual*. Burgos: Diputación Provincial, 2003, pp. 227-302, en especial p. 235.

en la fecha tradicional, sí el sábado más cercano para que sirva de atractivo turístico.

Para algunos autores, que han comparado todo este tipo de ritos a lo largo y ancho de Europa, las cuestaciones invernales nos remiten a los *doce días* de que hemos comenzado hablando, a la regeneración temporal del Año Nuevo y a los enmascarados animalescos que representaban a los ancestros dispensadores de prosperidad: «El rito aparentemente jocoso de la cuestación inducirá la aparición de sentimientos ambivalentes- miedo, sensación de culpabilidad, deseo de obtener favores por medio de la penitencia- ligados a la imagen ambivalente de los muertos. Estas implicaciones psicológicas son conjeturales; pero la identificación de los cuestadores con los muertos parece innegable»⁷⁹. Tal como llegaron al siglo xx, todavía con cierta vitalidad, que fue desapareciendo a medida que decaían las fuerzas de la sociedad tradicional, mostraban de forma más o menos clara la evolución que estos ritos habían sufrido pasando, al menos, por las tres etapas de que hemos hablado, las culturas céltica, romana y cristiana.

79 C. Ginzburg, *Historia nocturna*. Barcelona: Muchnik, 1991, p. 145. Cf. G. Dumézil, *Op. cit.*, pp. 40-45.

ALGUNAS CONSIDERACIONES ACERCA DEL CONCEPTO TRANSFORMACIÓN EN LOS CUENTOS DE HADAS. DE LOS HERMANOS GRIMM A LOS POEMAS DE ANNE SEXTON

José Ramón del Canto Nieto

Resumen

Tras analizar el concepto de 'transformación' en el Folclore y la Literatura, el autor reflexiona sobre la relectura y rescritura de los cuentos tradicionales de los Hermanos Grimm llevada a cabo por la poetisa norteamericana Anne Sexton en su obra *Transformations*. Reflexiona también sobre la poesía como hilo conductor en la hermenéutica de los cuentos.

Palabras clave

Transformación, Cuentos de Hadas, Propp, Grimm, Símil, Catarsis.

Some considerations about the concept of transformations in fairy tales. From the brothers Grimm to the poems of Anne Sexton

ABSTRACT

After analyzing the concept 'transformation' in folklore and literatura, the autor reflects on the reeading and rewriting of the traditional tales of the Brothers Grimm carried out by the poet Anne Sexton in her work *Transformations*. He also reflects on poetry as a guiding thread in the hermeneutics of stories.

Key words

Transformations, Fairy Tales, Propp, Grimm, Simile, Catharsis.

Abreviatura

Señalamos a lo largo de nuestro trabajo con la sigla [T] las referencias al libro *Transformations*, seguido del número de poema que se especifica en índice al final del trabajo. Seguimos en nuestro trabajo, principalmente, las ediciones bilingües de José Luis Reina Palazón y la de María Ramos, señaladas en la bibliografía.

El concepto de transformación en los cuentos tradicionales

Anne Sexton (1928-1974), significativa escritora norteamericana de gran calidad poética, éxito profesional y final suicida, ha sido clasificada por parte de la crítica bajo la etiqueta de «poeta confesional» debido a la reflexión descarnada y sincera que de su turbulenta vida personal y emocional vierte en sus poemas. En cierta ocasión le regaló a su hija Linda, que a la sazón contaba 8 años, una edición de los cuentos de los hermanos Grimm. Admirada de que, al doblar aquella edad, su hija siguiera fascinada por estos relatos, Anne profundizó en su lectura, y dos años más tarde, en 1971, publicó un libro de poemas donde transformaba 17 cuentos de la colección de los hermanos Grimm en sendos poemas. La elección de su título –*Transformations*– resulta reveladora, porque apunta a una idea clara: el cambio de forma (y contenido) en la tradición¹.

1 No nos parece creíble que el título se deba a la aparición coetánea de la obra de Chomsky *Gramática generativa y transformacional*, como sugiere Shippey (2003).

En los llamados cuentos de hadas (*fairy tales*), el concepto 'transformación' puede entenderse bajo distintas consideraciones: La primera puede referirse a aquel aspecto que, dentro de la narración, pueden experimentar algunos personajes físicamente: por ejemplo, el príncipe convertido en rana, y, tras su rescate, la rana convertida en príncipe [T15]. Este tipo de cambios lo conocemos desde muy antiguo, normalmente bajo el término *Metamorfosis*, palabra que connota un prestigio mítico². Bruno Bettelheim (1903-1990), por su parte, titula precisamente *Transformaciones* un capítulo de su famoso libro *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*³, donde el concepto queda configurado desde el ángulo del oyente o lector, especialmente niño. Sirva como ejemplo el cuento de *Caperucita*: la bondadosa abuela se convierte en un lobo feroz que amenaza a la niña, porque, el niño que oye o lee el cuento siente en su *interior* que su abuela se *ha transformado* en un ogro. En las transformaciones reflejadas en los cuentos (bajo cambios de forma, a veces animales, o simplemente bajo disfraces) concluye Bettelheim, el niño comprende, intuitivamente, que aunque las historias sean *irreales*, no son *falsas*; que aunque lo que los relatos dicen no ocurra en realidad, tiene que desembocar en experiencia interna y desarrollo personal; que los cuentos describen, de una forma imaginaria y simbólica, los pasos esenciales en su propia evolución hacia una existencia independiente (Bettelheim, 1995: 80). Lo verdaderamente relevante es que los cuentos propician una verdadera *transformación interior* en el oyente o lector.

Desde el punto de vista de la estructura, tanto oral como escrita, los cuentos (y los mitos) en sí mismos son susceptibles de transformaciones tanto de forma como de contenido, a veces uni-

dos de manera inextricable a lo largo de la cadena de transmisión. Es más, puede decirse que la transformación se halla en la propia esencia y dinámica del mito o del cuento. Los estudios de Vladimir Propp (1895-1970), autor fundacional y fundamental en el estudio de los cuentos, en su opúsculo *Las transformaciones de los cuentos maravillosos*, ofrece un catálogo de recursos que las producen⁴. La mayoría de los cambios están motivados por la interacción de fantasía y realidad a lo largo de distintas épocas⁵. En los cuentos canónicos de los Grimm puede seguirse este proceso: *La Bella durmiente*, por ejemplo, deriva de una versión, del *Pentamerón* de Giambattista Basile (1634), titulada *Sol, Luna y Talía*: Un rey viola a Talía, quien alumbró luego a una niña y un niño, Luna y Sol. Charles Perrault reescribe la historia en 1697 y elimina elementos como la violación; sustituye además al rey por un príncipe, etc. (Pérez 2013: 177-178). Cambios parecidos pueden apreciarse en el cuento de *Caperucita*⁶ y en otros muchos. Las frondosas ramas de las variaciones de forma hunden sus «raíces» en otros relatos –o simplemente motivos– más antiguos, procedentes a veces de ritos o expresiones religiosas⁷.

Ante la lectura de los cuentos de los Grimm el lector se encuentra a menudo ante un prejuicio consagrado: la creencia de que esta colección constituye un corpus ya cerrado y exento de las transformaciones que, de forma y contenido, haya podido efectuarse a lo largo de la tradición oral. Se ha creído que los *Cuentos*

2 Por ejemplo, en la obra de Ovidio. En este sentido, es significativa la tendencia revisionista actual sobre el título de la obra de Kafka *Die Verwandlung*, traducido ahora como *La Transformación*.

3 *Transformations. The Fantasy of the wicked Stepmother* = pp. 66-73 de la traducción española (1995).

4 Son estos: la reducción, ampliación, deformación, inversión, intensificación y debilitamiento, sustitución interna, sustitución confesional, realista, arcaica, literaria y modificaciones del texto. Cf. Propp (1977: 153-178).

5 Propp, *ibid.* p. 161

6 Cf. Orenstein (2003): páginas 25-42 que se refieren a Perrault, y 45-62 a los Hermanos Grimm.

7 Algunos motivos, funciones y personajes de los cuentos tradicionales son comunes con algunos mitos antiguos, especialmente griegos. Cf. Kirk (1992: 25-31).

de la infancia y del hogar serían algo así como la notificación por escrito del final de una tradición. Pero esta idea se encuentra sometida desde hace tiempo a revisión. Helena Cortés (2019), en su reciente edición y excelente traducción de la versión primera de los Grimm, la de 1812, compuesta por 86 cuentos, desmitifica este supuesto: Hasta la última y más conocida edición, la de 1857, los hermanos fueron abandonando paulatinamente el carácter oral de los cuentos y sustituyéndolo por variantes escritas más elaboradas⁸. Las narraciones fueron pasando así de un registro más popular a otro más literario. Los cambios que, fruto de sus intervenciones, tomaron cuerpo en el texto no fueron solo de carácter formal. No se trataba exclusivamente de una manera de pulir el estilo o clarificar la trama en su aspecto formal. Ya antes de los Grimm, varios informantes habían ido introduciendo, desde su condición 'burguesa', cambios también de contenido «ideológico». Fue de este modo como las narraciones fueron pasando de un auditorio adulto de procedencia rural, a un auditorio preferentemente infantil de extracción burguesa. A este fin no faltaron ajustes, cambios y censuras, la mayoría de tipo sexual (por ejemplo, Rapunzel, en la primera edición del cuento tiene relaciones sexuales con el príncipe, por lo que queda embarazada, hecho que desaparece en la última versión). En cuentos como *Blancanieves* o *Hansel y Gretel* se sustituye la figura de la madre por la de la madrastra a fin de mantener la idealización de la figura materna a toda costa. También añadieron señales del paso, ya consumado, de un mundo pagano a una esfera cristiana.

En su *Morfología del Cuento*, Vladimir Propp encabeza, a modo de epígrafe, algunos de sus capítulos con extractos de obras de Goethe que animan al estudio de la variedad morfológica de las plantas para encontrar su forma

8 En la edición crítica y rigurosa que sigue Cortés, y a través de notas aclaratorias al pie de su traducción, pueden seguirse las distintas intervenciones de los sucesivos informantes y recopiladores.

primordial y arquetípica (*Urpflanze*)⁹. En el capítulo octavo pueden leerse esta reflexión: «El estudio de las formas es el estudio de las transformaciones» (*Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre*). De la misma manera Propp declara que la profundización en las formas (así como en su origen, relaciones, evolución y transformaciones) es el modelo científico apropiado para el estudio metódico de los cuentos. Los parecidos de muchos cuentos, según el autor ruso, remiten a un mismo tronco «mediante transformaciones y metamorfosis, que hacen remontarnos a una determinada causa (Propp: 1981). Quizá sea apropiado, y sin duda más bello, transcribir algunos versos del poema con que empieza el maestro alemán (2020: 35) su libro *Metamorfosis de las plantas* para entender este espíritu:

*Te confunde, amada mía, la mezcla infinita
del sinfín de flores que este jardín puebla;
(...) similares sus formas, ninguna a otra
asemeja,
aludiendo así todas en coro a una ley secreta,
a un enigma sagrado. ¡Oh, mi querida
amada,
si dichoso ahora mismo darte la clave pudiera!*

Siguiendo este método, el padre del formalismo ruso se adentró en la observación de las formas y variantes de los cuentos, centrándose principalmente en el punto de vista de la «composición», y primando, dentro de esta, la noción de «función». El estudio de la composición y estructura de los cuentos se convirtió así en el camino elegido para encontrar una verdadera identidad a pesar de la diversidad. De esta manera, el método formalista del Folclore acabó coincidiendo con el del naturalista, porque ambos –dice Propp– se ocupan de los «géneros y de las especies, de fenómenos idénticos en su esencia» (Propp: 1977:154)

9 Las citas de Goethe, no especificadas en la traducción española de la obra de Propp, están recogidas en *Paralipomena II*; Cf. Steiner (2001: 75 n. 33).

A partir del reconocimiento de Propp de que las funciones y motivos de los cuentos están sujetos a «leyes de transformación» surgen enseguida algunos problemas y preguntas: Por ejemplo, en un motivo como: «El rey envía a Iván a buscar a la princesa. Iván parte», y otro como: «La hermana envía a su hermano a buscar un remedio. El hermano parte», ambos comparten una misma función a pesar de sus elementos cambiantes¹⁰. Pero entre un motivo como: «La madre echa de casa a sus hijos» y otro como «La madrastra echa de casa a sus hijos», a pesar de la posible identidad funcional, si apuntamos al contenido ¿no se manifiesta una marcada diferencia psicológica y/o cultural?

Para Claude Levi-Strauss (1908-2009) los mitos representan un modo de operar de la mente humana, que se halla estructurada de una manera determinada. Siguiendo estos principios, tanto el insigne etnólogo como algunos de los seguidores de la escuela estructuralista llegaron a considerar que, a pesar de los cambios de forma que se operan en los mitos y los cuentos, estos siguen manteniendo su identidad, porque lo que les dota de significado es su «estructura de fondo». Esta estructura se basa esencialmente en un sistema binario de oposiciones y relaciones mutuas. Según estos supuestos, cada detalle del mito tiene su significado, y el conjunto de sus elementos resulta una especie de *Ars combinatoria*, una especie de diálogo del mito o del cuento consigo mismo. Desde este punto de vista, «el juego de combinaciones y de transformaciones, puede explicar la multiplicidad de los mitos y su riqueza fabuladora» (García Gual 1998: 275). El mito, según la doctrina estructuralista, consiste en el conjunto de todas sus variantes. Levi-Strauss afirma que, a pesar de sus respectivas diferencias formales, el cuento y el mito siguen siendo los mismos mientras sean sentidos como tal, como si se tratara de una unidad estructural pancrónica. El autor parece soslayar la relevancia de la sucesión diacrónica de elementos, de la sucesión histórica.

10 Propp cifra las funciones de los cuentos en 31; los temas en 150 y el tipo de personajes en 7.

Todo esto nos lleva de nuevo al problema de la diversidad, tanto del mito como del cuento, desde el punto de vista del contenido. Entre los autores que, aun reconociendo muchos aspectos positivos del estructuralismo, han criticado algunos de sus postulados ostenta gran prestigio el filólogo clásico, historiador de la Cultura y gran conocedor de la transmisión tradicional de tipo oral, G.S. Kirk, quien, tras una crítica clarificadora, concluye que en los mitos «el contenido tiene un importante papel, diga lo que diga Levi-Strauss, y [que] muchos aspectos del mito vienen determinados por las simples reglas de la narración y del drama, que no son necesariamente las de un *esprit*¹¹ supuestamente polarizador» (Kirk 1985: 92). El profesor de Cambridge piensa, en definitiva, que las variantes formales de un mito o de un cuento pueden transformar a estos en algo esencialmente distinto.

Los llamados cuentos de hadas (maravillosos en Propp) suelen catalogarse bajo el epígrafe genérico de Folclore, en tanto que, bajo la etiqueta de Literatura, suelen suscribirse los poemas de autor. Ambos son «creaciones poéticas», dice Propp¹². Pero la Literatura exhibe características propias: En la Literatura consta, siempre y sin falta, un autor personal (que sea conocido, desconocido o disfrazado es otro problema). El caso del Folclore es más complejo: ¿Quién es aquí el autor o autores? No es uno solo, sino un colectivo. Y desconocido. De esta manera –concluye Propp (1982:148-149)– el Folclore se acerca, más que a la Literatura, al Lenguaje, «que no ha sido inventado por nadie y no tiene ni autor ni autores». Pero, además de la cuestión del origen, entre Literatura y Folclore pueden constatare otras diferencias, como el hecho de que la primera se manifieste de modo escrito, en tanto que el segundo, de modo oral. Los dos po-

11 Es decir, *la propia estructura de la mente humana, que en todo el mundo [supone] es la misma* (Kirk, 1985: 58).

12 Redundantemente, si por poética entendemos creación, *poiesis*. Cf. Sánchez (1996: 127-128).

los entre los que se mueve el cuento folclórico –narrador y oyente– posibilitan la transformación del texto, como ya hemos apuntado, en un proceso que suele tener una larga duración. El texto escrito (ya sea manuscrito u obra impresa) es aquí el mediador entre autor y lector. La obra literaria, por el contrario, una vez compuesta no vuelve –en teoría– a cambiar. Pero distintas manos pueden actuar sobre las versiones escritas introduciendo cambios de forma, contenido y temas, y modificando, aumentando o mutilando la trama. Una parte de estos cambios es lo que hoy llamamos recreaciones y adaptaciones.

Ahora bien, si la obra escrita no cambia, sin embargo, sí puede hacerlo el lector, que, incardinado en su tiempo e ideología, se convierte así en intérprete. Esto nos lleva, en lo que se refiere al concepto de transformación a otra esfera: la de la hermenéutica: «No hay hechos textuales sino interpretaciones» es una proclama conocida de esta filosofía. Un lector puede convertirse en un «sujeto interpretativo». Y si lleva el juego de la interpretación a una expresión artística propia, puede convertirse además en un «agente creativo». Tras el paso previo de la lectura de un texto pueden posibilitarse más adelante transformaciones que operen sobre la lectura comprensiva de los cuentos y que supongan una vuelta de tuerca con respecto a las transformaciones «naturales»: De esta manera, los caminos que separan Literatura y Folclore acaban acercándose. Tras este proceso, el efecto y significado final del texto recibido resultará muy distinto. Y lo más importante: el lector-recreador resultará, en cierto modo, también *transformado*.

La obra

Para Anne Sexton, *Transformations* constituía una obra «muy irónica y cruel; sádica y divertida»¹³; y, en efecto, en sus poemas aún,

13 Cf. Middlebrook (1991: 336-337). En efecto, el libro fue definido por ella como una especie de carcajada muy oscura. Cf. Carta a Anne Clarke, 17 nov. 1970, p. 470; o «breves, divertidos y terroríficos, Cf. Carta a K. Vonnegut, 17-XI-1970, p. 473.

de manera ambivalente, humor y terror. La factura de sus versos fue definida por ella misma como efectista y moderna¹⁴. A través de su correspondencia epistolar podemos seguir el proceso de gestación de su obra¹⁵: Desde un principio mantuvo una alta valoración de su trabajo¹⁶, así como la convicción de que, a través de rodeos, sus poemas hablaban, además de los cuentos, de ella misma, de su propia intimidad:

*Creo que al final han acabado siendo algo tan personal como mis poemas más íntimos, en un idioma diferente, con un ritmo distinto, pero que, curiosamente, y a pesar de que suenan a cuentos, provienen del mismo lugar profundo*¹⁷.

Como puede apreciarse, la autora reconoce implícitamente que se trata también de poesía confesional, eso sí, por otros medios. Será ahora, mediante el desarrollo de la lectura y reescritura de los cuentos en sus poemas, como hallará la manera pudorosa y elegante de sincerarse confesionalmente.

Con estos versos corona Anne Sexton el primer poema de su libro:

*Abre este libro de cuentos extraños
que transforma a los hermanos Grimm.
¿Los transforma?
Como si un clip extendido
pudiese ser una escultura.
(Y puede).*

14 Meyer (2015: 470). Ostriker (1982a :84) añade «desentimentalizadora».

15 Por ejemplo, la publicación parcial por entregas en distintas revistas como *Play Boy* o *Cosmopolitan* o su rechazo en *New Yorker*. Cf. Carta a Brooks, 22-VIII-1970, p. 464, o su pulso con su editorial habitual que estaba desconcertada por la originalidad de la obra; Cf. Carta a C. S. Degener, 22- IX-1970, pp. 464-465. Finalmente fue aceptado por la editorial Houghton Mifflin.

16 Cf. Carta a Paul Brooks, 14-X-1970: p. 468

17 Carta a K. Vonnegut, 17-XI-1970, p. 473. Cf. Carta a S. Kunitz, 23-XII-1970, p. 478.

Lleva por título *La llave de oro* y enlaza con el último cuento de igual título de la última versión de los Grimm. Pretendía la autora con ello trazar una composición anular: Según el relato tradicional, un niño encuentra entre la nieve una llave, y después un cofre con su cerradura. La llave puede abrir sus secretos. *Transformations* es para Sexton la llave de oro que permite profundizar en secretas dimensiones. Es la clave certera que facilita el entendimiento del conjunto de los cuentos a través de sus poemas. Pero también puede abrir una especie de caja de Pandora de la que pueden liberarse secretos no muy halagüeños que se hallan encerrados en el inconsciente de todos. Además de las sugerencias que ofrece Sexton a lo largo de su obra, dentro del cofre –dicen el cuento y la autora– cada lector puede imaginar lo que este quiera encontrar; los cuentos tienen un final muy abierto, y sus interpretaciones son, por así decirlo, infinitas. Convertidos los cuentos en poemas, dan lugar, como por obra de magia, a un arte puro. La llave de oro se convierte así en una especie de clip, una escultura de la realidad cotidiana desubicada, aislada y exagerada como ocurre con algunos objetos poéticos¹⁸. Al tiempo, el clip sujeta imaginariamente toda la gavilla de poemas que siguen. Tras el poema inicial, cada uno de los siguientes (hasta 16) están compuestos por una especie de prólogo en el que la autora reflexiona sobre la psicología humana. Le sigue la exposición, generalmente rápida, del cuento (su esqueleto); por último, una especie de epílogo corona el poema. *Contar una historia o dos* es una declaración de intenciones: permite a la autora moverse, como veremos, en dos planos: dos espacios y dos tiempos: el de los cuentos y el de la vida contemporánea, ambos en permanente diálogo y fusión. De este modo el texto se sitúa en la encrucijada de las oposiciones viejo / nuevo; muerto / vivo y tradición / novedad, entre otras. El trasvase de

género literario en la obra de Sexton añadirá además ventajas muy útiles para la economía creativa.

Sexton y la perspectiva feminista

Es un hecho constatado el renovado interés que ha venido dándose en los últimos años por la recuperación irónica del pasado a través de los cuentos de hadas; pero a partir de los años 60 del siglo xx, se ha acentuado desde una perspectiva de denuncia feminista. Según algunos de sus supuestos, los cuentos de hadas serían los causantes y transmisores tradicionales de la fijación de estereotipos de tipo patriarcal, normalmente expresados en un «lenguaje maniqueo y petrificado» que han quedado mitificados en el imaginario colectivo (Pérez, 2013:174-175). Un modo de afrontar la revisión de los cuentos consistirá entonces en la profundización de la «problematización simbólica» (a veces de tipo psicoanalítico) por parte de quienes llevan a cabo su crítica por medio de rescrituras más o menos radicales, adaptaciones o recreaciones artísticas (Piña, 2001). En algunos casos –Sexton incluida– la reescritura ha sido definida como «deconstrucción post-estructuralista», en la idea de que, a diferencia de los rígidos patrones del estructuralismo, de los cuentos de hadas pueden nacer narrativas alternativas o contrarias a las comúnmente aceptadas. Para ello se reescriben tramas subversivas y se ponen en tela de juicio caracteres o aspectos morales que, tradicionalmente, habían sido expresados por medio de binomios jerárquicos en los cuentos. Mediante la deconstrucción, desmitificación o inversión de estas oposiciones se pretende establecer, a través del lenguaje, un cambio en la desequilibrada valencia jerárquica de contrarios. Gravita en estos autores la idea de que un texto se halla inacabado, lleno de huecos y, además, resulta contradictorio. Los poemas de Sexton intentan revelar aspectos ocultos y dimensiones oscuras de los cuentos.

Un caso evidente de denuncia es la que se ejerce sobre el rol, eminentemente pasivo, que

18 En *The Greenwood*, s.u. Sexton, Wannin (p. 854), piensa que hace referencia con esta imagen a las esculturas contemporáneas de Claes Oldember, el artista sueco que ejecuta magnas obras de objetos cotidianos siguiendo la estética del pop art.

en los cuentos se asigna a las mujeres¹⁹. Esta actitud se halla frecuentemente simbolizada en el estereotipo de la princesa de cuento (Pérez, 2013: 176-180). Frente a la pasividad asignada tradicionalmente a las mujeres, y como «salvación», suele concurrir, de manera complementaria, la participación activa del príncipe, posibilitador del «sometimiento al mandato amoroso-matrimonial» mediante acciones que proporcionan una «solución». Por otra parte, se ha denunciado también el establecimiento de una jerarquía de valores en los cuentos, tales como la juventud, la virginidad y la belleza, que suelen identificarse además con la bondad y un cierto romanticismo. Este hecho acaba produciendo un efecto de cosificación y marginación que se vuelve contra las mujeres. Por otra parte, la figura de un padre negativo, a veces celoso de sus hijas, o de un prometido o futuro marido, manifiestan el dominio que amenaza a hijas y esposas. Por ejemplo, en *La doncella sin manos* [T13], el rey que desposa a la protagonista no se alegra especialmente de que esta recupere las manos [que, por otra parte, su padre había hecho cortar], y en *Las doce princesas bailarinas* [T14], el afán del progenitor por someter a sus hijas continúa incluso después del desposorio de la mayor con quien había descubierto qué hacían las princesas por la noche.²⁰ Recurrir a

19 Cf. Pérez (2013: 179-180); Fukuda (2008:36). No suele, sin embargo, prestarse atención a veces a la versión primera de los cuentos. Por ejemplo, en la primera de *Caperucita* de los Grimm, no es un cazador, sino la abuela y la nieta, quienes acaban con el lobo.

20 El patrón patriarcal suele repetir el esquema de la «madre ausente» o la manifestación de odio y envidia de una madre (o madrastra) sobre las hijas más jóvenes. En los Grimm es sistemático, entre la primera y las últimas versiones de sus colecciones, el cambio de la figura materna por la de la madrastra. Este cambio no es baladí. Según Jung, la madre del cuento es, en muchos casos, el reflejo una madre «posesiva y asfixiante». En esta línea –la del conflicto edípico– insiste Bruno Bettelheim: La conducta de la madre se suele explicar por los celos ante la llegada de la niña y después muchachita. No olvidemos que la belleza es una categoría muy ligada a la edad. Desde esta perspectiva, en muchas adaptaciones, se ha intentado «poner de relieve y revertir» esta situación

los cuentos con una actitud feminista, entraña en cualquier caso una paradoja: Manifiesta el rechazo del género desde una perspectiva feminista, pero, al mismo tiempo, reivindica desde determinados aspectos, su revalorización.

Como recurso práctico en su crítica, Sexton se oculta bajo distintos sujetos poéticos u otorga mayor prioridad a alguno de los personajes estableciendo así un punto de vista original y novedoso. Se ha señalado reiteradamente en su caso el cambio del final feliz propio de los cuentos. Recordemos algunos: En *La serpiente mágica* [T3], los protagonistas al final

*[...] jugaron a las casitas, encantadores,
excepcionalmente bien.
Y, por supuesto,
se asentaron en una caja
y la pintaron de azul
y así pasaron sus días
viviendo felices para siempre.*

A continuación añade:

*[...] una especie de féretro, una especie de miedo azul.
¿No es así?*

Sobre el tema del final feliz volvemos más abajo.

Frente al tópico de que la mayoría de los cuentos representan el reflejo de una sociedad exclusivamente patriarcal resulta, sin embargo, muy saludable leer las precisiones que hace Helena Cortés: en los cuentos de los Grimm hay tantas heroínas femeninas como héroes masculinos, hecho que puede explicarse porque, en la época en que se confeccionaron las colecciones, los narradores e informantes eran casi exclusivamente mujeres (Cortés 2019: 15, n. 7). De todos los cuentos que recopilaron los hermanos, los de tipo patriarcal solo ocupan una quinta parte²¹. Por otra parte, a pesar del ini-

desde una «mirada irónica, al sesgo y deconstructiva».

21 Aproximadamente el 20 por ciento de los

cio como «víctimas sumisas», las protagonistas femeninas en algunos cuentos acaban desarrollando una iniciativa e independencia propias. Por último, el final feliz ha de entenderse en muchos casos, no como mero reflejo de una sociedad patriarcal donde el matrimonio es un don que se asigna desde fuera, sino en clave simbólica, como mero sinónimo de un final feliz en el que tras la miseria –en un mundo en que sobrevivir era muy duro– se alcanza finalmente la fortuna, expresado plásticamente con la imagen de un bello príncipe²².

En *Transformations*, la crítica del «modelo patriarcal» ocupa una parte importante de la obra, pero solo una parte. No es la de Sexton una ideología feminista sin fisuras. Algunos aspectos de su obra han sido incluso sometidos a crítica²³. Nuestra autora presenta también un elenco de figuras femeninas de carácter negativo: en algunos casos hace recaer en las propias mujeres la responsabilidad de la alienación que sufren: Cenicienta [T9], por ejemplo, acaba asumiendo el rol de su madrastra «hablando de vez en cuando con su espejo, / como hacen las mujeres». Por el contrario, hay también un reflejo de personajes masculinos íntegros, como el protagonista de *La serpiente blanca* [T3], que acaba encontrando su lugar en el mundo en contra de la dominación que sobre él intentan ejercer algunas mujeres crueles (Fayid, 2015: 36). Negativa en otros aspectos resulta también la princesa de *El príncipe rana* [T15] no dispuesta a cumplir la palabra dada, o la protagonista de *El Enano saltarín* [T6], que accede engaño-

samente a otorgar a éste su primer hijo por considerarlo un «hombrecillo estúpido», etc. En *Padrino muerte* [T6]²⁴, el héroe se porta como un caballero intentando engañar a la muerte para salvar la vida de la princesa de la que se ha enamorado, un acto de heroísmo que acaba pagando con su propia vida; y, en fin, Juan de Hierro [T8], un hombre agradecido, leal y amistoso, encuentra en el amor su salvación.

Los temas de los poemas de Sexton son variados: hablan, con interpelación al lector, de la locura, la invalidez, el dolor, el suicidio, la vejez; están presentes los marginados, deficientes, deformados y mutilados (contraponiéndolos a aquellos que la sociedad suele aceptar como «normales»)²⁵; habla de gente común a la que sólo un golpe de suerte en la vida puede salvar y hacer partícipe del Sueño americano, o de los que, por ambición, intentan engañar a sus prójimos. La empatía de la autora hacia muchos personajes se extiende a los que quieren huir en la noche en busca de libertad y bienestar (como los amnésicos, los insomnes, los que trabajan de guardia por la noche junto a la muerte, los poetas borrachos, etc.). Recurre, en definitiva, a los cuentos porque ofrecen un *background* tradicional de experiencias humanas a través de la profundización consciente e inconsciente de sus símbolos. Sexton transforma los cuentos en un instrumento de conocimiento propio, algo así –recuerda Meyer (2015: 162) citando a Kafka– como «el hacha que puede servir para romper el mar helado que habita dentro de nosotros». La llave de oro de la que están dotados los cuentos pueden abrir la imaginación y el inconsciente, y ayudar entonces a descubrir «muchas de las cosas que somos y que preferimos ocultar tirando lejos del cofre la llave que abre y deja ver esos secretos».

200 canónicos; eso sí, proporcionalmente han sido los más repetidos. Especial relevancia ostenta la tríada *Blancanieves*, *Cenicienta* y *la Bella durmiente*, fenómeno del que W. Disney no es inocente. Cf. Pérez (2013:176-177).

22 También, y de manera complementaria, hay personajes masculinos que acaban casándose con princesas como símbolo de haber superado sus penurias gracias a su voluntad, esfuerzo e ingenio (Cortés, 2019:15).

23 Por ejemplo, Fukuda habla de *hesitancy*, y Fayad de *Indecisive feminist* (esp. pp. 36-39)

24 En alemán, *Madrina muerte*. Pero Sexton se refiere a la muerte como *Mister tyranny*.

25 Cf. prólogo a *Juan de Hierro*. Y así habla de bebés con talidomina, niños de pie deforme, jorobados, etc., seres, por otra parte, en cierta medida elegidos y especiales.

Poesía

Según el método hermenéutico que deriva de H-G. Gadamer, para el cabal entendimiento de un texto en la búsqueda de la verdad, lo primero que ha de hacerse es dejar que el texto interroge al lector, y que este, en un permanente diálogo, interroge al texto para apreciar «lo extraño y lo otro» que anida en él. Recordemos los versos del primer poema de *Transformations*:

*Atención,
queridos,
voy a presentaros a un chico.
Tiene dieciséis años y quiere respuestas.
Él es cada uno de nosotros.
Quiero decir, tú,
Quiero decir, yo.*

A los 16 años Linda Sexton seguía dialogando con los cuentos de los hermanos Grimm, dejándose interpelar por los textos en busca de respuestas. Algún tipo de pre-juicio o idea previa sobre estos cuentos debía anidar en su madre cuando se los regaló a su hija, y después, cuando reparó en la atención que esta les prestaba. Fue entonces cuando Anne Sexton decidió iniciar su relectura en busca también de respuestas. Si bien nuestra autora conservó en sus poemas la trama esencial de los cuentos, introdujo sutiles cambios de forma, adjetivos sorprendidos o símiles ilustrativos e irónicos a modo de comentarios al texto. Fue esta la manera en transformó los cuentos tradicionales en algo muy distinto. Puede decirse que con este método se operó una *fusión de horizontes* entre el pasado y el presente²⁶. ¿Qué quiere decir esto? J. Grondin (2007: 25) explica:

[Según Gadamer] «cuando buscamos comprender alguna cosa (digamos *otro horizonte*) siempre comprendemos, al menos en parte, a partir de nuestro propio horizonte, pero sin que siempre seamos expresamente conscientes de ello. Así, la comprensión ejecuta una *fusión* de

horizontes, el del intérprete y el de su objeto (...) la comprensión presente de un texto o de un autor del pasado toma la forma de una *fusión* entre el presente y el pasado. El horizonte del pasado se *fusionaría*, entonces, con el presente.

En una fusión, las tradiciones «se metamorfosean para dar lugar a otra cosa». En el acto de comprender, por ello, se opera una *transformación* (ibid. p. 28). Este es el sentido del concepto 'transformación' en la obra de Sexton.

Todo este proceso está presentado de manera indisociable con la forma artística que Sexton escoge, la poesía: Entre los cuentos (ya sean folclóricos o de autor) y la poesía, entendida como género literario, solo hay, según el poeta y teórico Carlos Bousoño, una diferencia cuantitativa, porque en el cuento puede darse un considerable grado de poesía. ¿Qué justifica, entonces, su distinta denominación? En primer lugar, –responde Bousoño (II, 1985: 253)–, que en un poema «los ingredientes líricos y puramente subjetivos tienen *más importancia* que en los otros géneros, donde, al revés, lo que predomina es lo narrativo y la objetivación de un mundo». Es evidente la pretensión del cuento: que la realidad hable por sí misma. El narrador, por ello, se convierte solo en un medio para revelar la «verdad objetiva». Un narrador heterodiegético, el propio de los cuentos populares, suele permanecer fuera del relato; pretende que no haya un intermediario entre la realidad de lo que se cuenta y el oyente. Por el contrario, en la poesía este hecho no se produce *con la misma frecuencia*: Aquí, el protagonista poético *suele* coincidir con el narrador, y éste (aunque de un modo ilusorio)²⁷ con el autor. La poesía, por ello, comprende un proceso no de objetivación, sino de individualización. Es más, la primera condición del lenguaje poético es que la contemplación de lo que se siente se dé de un modo particular e individualizado

26 Gadamer (1996: 375-377).

27 Según Bousoño (I, 1976:20), lo que la poesía comunica no es un contenido anímico real, sino su *contemplación*; no lo que se siente, sino «la contemplación de lo que se siente».

(Bousoño I, 1976: 20-21). En todas las estancias en que se estructuran los poemas del libro de Sexton el discurso está impregnado de subjetividad (Cf. Meyer 2015: 165). Ahora bien, el sujeto poético puede resultar engañoso: En primer lugar, porque en la autoría del poema se produce un desdoblamiento: El sujeto poético es el que habla en el poema, y puede coincidir en mayor o menor grado con el autor real, el de «carne y hueso». Se trata, en cualquier caso, de un personaje humano, porque, aunque quien hable en el poema no sea el poeta, sí lo es «la imagen de un ser humano, que naturalmente existe en un mundo imaginariamente humano también» (Bousoño I, 1976: 32). Pero, además del sujeto poético y del autor real, hay un tercer personaje en discordia, aquel que Bousoño llama el «autor» (así, con comillas): Se refiere a la imagen que el oyente-lector se configura del autor real tal y como lo imagina. De este «autor», Anne Sexton a través del sujeto poético, ofrece tanto pistas verdaderas como falsas en un proceso continuo de revelación-ocultación de sus vivencias y sentimientos. De este modo disimula o revela confesiones personales, reales o no, en un permanente juego de espejos.

Al principio de su libro de poemas, dirigiéndose a un auditorio al que implica y del que espera una identificación con ella, dice Sexton:

*La narradora es, en este caso,
una bruja de mediana edad, yo...
preparada para contaros una historia o
dos.*

El concepto «bruja», del que habla el sujeto poético, es ambiguo y polisémico: puede conservar la acepción más corriente del término, algo así como «mujer mala», «maléfica», «conocedora de malas artes», etc. (así se halla en los cuentos, en clara oposición con su antónimo «hada»), pero también, actualmente, puede connotar aspectos no esencialmente negativos (e incluso reivindicativos) cuando se aplican a algunas mujeres (Meyer, 2015:165). En efecto, «bruja» puede considerarse desde dos caras según supuestos ideológicos contrarios: Por una parte, puede referirse a la denostación que el

poder masculino ha acabado asignando a algunas mujeres que no se someten a la autoridad o no siguen las pautas tradicionalmente establecidas de esposa, cuidadora y madre. Se pretende con ello, evidentemente, tras un largo proceso histórico, crear un estigma. Pero, desde su reverso, puede reivindicar, deconstructivamente, el otro polo de la oposición jerárquica: el de la rebelión de una mujer (brillante, activa, entusiasta y sabia)²⁸ contra la autoridad que pretende oprimirla, convirtiendo así su significado en un contrapunto de la consideración patriarcal represora. De este último valor parece querer apropiarse Sexton²⁹. Hay, sin embargo, una tercera posibilidad mucho menos frecuente, aquella que puede aplicarse a un poeta (más o menos marginado) cuando busca poder y autoridad mediante las palabras. Desde esta hipótesis, la autodenominada bruja Sexton invocaría un poder mágico y sobrenatural, según algunos críticos³⁰: descubrir, como una bruja de las palabras, lo que se oculta tras la serie de personajes y figuras que aparecen en los cuentos. No olvidemos, en este sentido, el famoso verso de su poema *Arte negro* tan cercano a la magia: «Un hombre que escribe....de muebles usados hace un árbol».

El yo poético en *Transformations* puede esconderse también bajo otras máscaras: En *La serpiente blanca* [T3], tras hacer referencia a «Madame Sexton» relacionándola con el «poder que le otorgan los pájaros» que hablan «como marionetas», dice: «Y entonces supe que la voz / de los espíritus había entrado en mí / –tan intensa como un aura epiléptica». En *El enano saltarín* [T4] se esconde bajo el personaje de un duende o doble tradicional germano (*Doppelgänger*), un enemigo interior que se

28 La palabra *witch* en inglés, deriva de la raíz *weis, relacionada con la idea de «sabiduría».

29 Sexton solía empezar sus recitales hablando de ella como «una bruja poseída», con su poema *Her Kind*.

30 *To be a creative poet is to possess a kind of power, magical or supernatural over words*; (Al Wattar 2013: 132).

convierte en el amo de los sueños, un ser que habita en algunas personas, [entre las que la autora no se excluye]. El yo poético se identifica también con el lobo de *Caperucita* [T12], un ser que inspira confianza, pero que en realidad es un «fingidor» (*deceiver*)³¹ forzado a fingir y esconder sus sentimientos. Respecto a todo esto vienen a cuento algunos versos de la *Autopsiografía* de Fernando Pessoa:

*El poeta es un fingidor,
finge tan completamente
que hasta finge que es dolor
el dolor que de veras siente*³².

Hay sin duda en la obra de Sexton un juego permanente entre el «yo poético», el «autor real» y el «autor».

Volvamos ahora a la cuestión de los géneros literarios. Dice también Bousoño (Bousoño I, 1985: 253-242): en un poema «*esperamos que la intensidad lírica, iniciada ya en el comienzo de la pieza, no desfallezca en ningún momento de su desarrollo*». El cuento, por el contrario, puede permitirse mayores distensiones. En las tres estancias de que consta cada poema de Sexton, puede apreciarse la expresividad e intensidad a la que somete al lenguaje, desviando su forma del habitual mediante recursos poéticos y cambios de registro, que es en lo que consiste el lenguaje poético. Hay, claro está, figuras retóricas tradicionales, como la metonimia: «La paloma blanca trajo a todos sus amigos; / todas las cálidas alas de la patria vinieron» [T9]; hipérbolos: «Sus lágrimas se extendieron a su alrededor como un foso» [T13] o «la reina lloró dos cubos de agua marina» [T4]; y, ¡cómo no! metáforas más o menos racionales o irracionales: Los monos esos «duendes de vientre/color

vino»; o las palabras que dirige la hija del rey a la pelota que ha perdido [T15]:

*[...] mi luna, mi ternero de mantequilla,
mi liebre hindú
[...] ese cabello de Krishna,
esa amapola ciega, esa esfera inocente,
esa matriz de santa...*

De manera parecida, las manos de plata de *La Doncella sin manos* [T13] conservadas para el recuerdo son

*[...] una especie de corazón morado,
un talismán
una estrella amarilla.*

Algunas metáforas recuerdan imágenes surrealistas: Por ejemplo, «las mimosas estallan / como balas» cuando oyen a la rana [T15]; Blancanieves es tan blanca «como una espina de pescado», etc.

Pero la figura que predomina de una manera absoluta en el libro es el símil. Su número se acerca a los 200, la mayoría expresamente señalados con un «como». Algunas de las comparaciones establecidas son comunes y, por así decir, «atemporales»: «La princesa estaba madura como una mandarina» [T6]; el príncipe «se escondió como un camaleón entre los árboles» [T7], etc; otros muestran una cara muy realista o desgarrada: «La doncella alzó sus muñones / inútiles como las patas de un perro» [T13]; las hermanastras de Cenicienta eran bellas, pero «con corazones como garrotes» [T9], etc.; otros son originales y sorprendidos, como el que compara el hecho de abrir la barriga del lobo en *Caperucita* con «una especie de cesárea» [T12], de donde la niña sale «como una amapola», mientras que él, lleno de piedras, acaba pesando «tanto como un cementerio» [T12].

A veces, las similitudes florecen no exentas de lirismo: Blancanieves yace en el suelo «como una margarita arrancada» [T2]; hay vestidos «preciosos como besos» [T10]. El pelo de Rapunzel cae a tierra «como un arco iris» [T7]; Juan de Hierro no es «más peligroso que un co-

31 *A Wolf that should not be trusted*. También en su poema *The black art*, dice que un escritor es esencialmente un tramposo (*A writer is essentially a crook*).

32 Y sigue: «Y en el dolor que han leído, / a leer sus lectores vienen, / no los dos que él ha tenido [primero sentirlo; después escribirlo] / sino sólo el que no tienen» [es decir, el que los lectores asignan al «autor»]. Bousoño (I, 1976: 29-30).

librí» [T8]; Una niña es inocente «como un copo de nieve» [T3], y otra, «tan hermosa como una uva» [T4]; una manzana es «tan dulce y crujiente como la luna» [T3]. La doncella sin manos llora «tan dulce como agua de loto» [T13] y Cenicienta encaja su pie en el zapato «como una carta de amor en su sobre» [T9], etc. De manera contraria, la autora extrae de los cuentos también símiles vulgares o desagradables con una función «iconoclasta» (Pérez: 2013: 186) o desacralizadora: Un enano es «tan feo como una verruga»... un bebé «como una alcachofa» [T14]; una vaca no vale más que una «mosca muerta» [T5]; un cuervo yace «arrugado como un trapo húmedo»; los labios de la mujer del molinero son rojos «como pimientos» [T5]; una niña es normal como «un viejo con una barriga grande»; un secreto se halla a salvo «como una mosca en la letrina» [T5] y las decapitaciones de pretendientes o enemigos se comparan con pelotas de baloncesto [T] o coles cortadas [T8]. Cuando la hija del rey de *Padrino muerte* [T6] cae enferma, se nos dice que «el día era gris como los cuarteles del Führer», etc. Otros símiles tienen un cariz humorístico: Un rey es tan sabio «como un diccionario»; una princesa sonríe «como leche tibia», y un vino tibio es «como una muestra de orina» [T5]; Hay faisanes «como arzobispos» [T3] y algunos personajes son tan callados «como un billete de un dólar» o tan silenciosos «como una regla».

Sin embargo, el enriquecimiento a través de los símiles de especial relevancia son aquellos que se refieren a imágenes propias del mundo contemporáneo. Mediante este recurso consigue el paso de los cuentos tradicionales a un ámbito familiar y cotidiano³³. Y de manera contraria, logra convertir situaciones cotidianas modernas en algo maravilloso, en algo impregnado de sugerencias ficticias o de sabor tradicional. Pero además, el presente se convierte – así lo propugna la filosofía hermenéutica – en un buen intérprete del pasado: El espejo que

33 Cf. Pérez (2013:183): «En sus manos, el cuento deja de ser enseñanza exhortativa para convertirse en incómodo reflejo cercano».

consulta la madre de Blancanieves, por ejemplo, es «algo así como el pronóstico del tiempo»; la «manzana con la que se consigue la mano de una princesa es «tersa como un impermeable» [T3]; los enanos, «sabios y barbudos», parecen «pequeños zares»; Blancanieves, tras su desmayo, se llena de vida «como una gaseosa» [T2]; dos ojos juntos son «como peniques», o «como un lápiz y un estuche» [T10]. Otros símiles, en fin, son impactantes o descarnados, como el de «un pez en el anzuelo / bailando la danza de la muerte» [T11]; la pelota que llega a la jaula de Juan de Hierro de un modo tan repentino «como una piedra en el riñón» [T8].

Algunos símiles contienen alusiones más o menos explícitas de tipo sexual: Blancanieves, en una velada alusión fálica, con sus ojos abiertos, decía «buenos días mama», pero cerrados recibía «la embestida del unicornio» [T2], como también lo es la raíz que a la Bella Durmiente le ofrece su padre [T17]. A los enanos del cuento de *Blancanieves* se les llama «esos pequeños perritos calientes» [T2]³⁴; el príncipe deslumbra a Rapunzel «con su palo danzante» [T7], y la amante adúltera del molinero en *El campesino* [T5]. exclama:

*Soy tiza blanca
de mediana edad
así que vísteme con harapos,
desgástame,
agótame,
lámeme hasta dejarme limpia,
tan limpia como una almendra.*

A veces el paralelismo con la moderna sociedad norteamericana se ejerce a través de personajes más o menos famosos o lugares e instituciones conocidas. Por medio de este recurso, que apunta a la memoria colectiva, se establecen imágenes y tiempos paralelos que de-construyen en gran medida el imaginario romántico heredado al tiempo que ofrecen claves hermenéuticas: Las hormigas de *La serpiente blanca* [T3] chupan la sangre de unos caballos «como

34 Así lo señala expresamente Bettelheim (1995: 217) del libro de Sexton.

whisky»; otras portan cereales «como carteros» [T3]; un rey ayuna «mucho mejor que Mahatma Gandhi» [T13] y otro, cuando se sobresalta, recuerda «*El grito de Munch*» [T17]; Un hombre puede llegar a ser tan insistente «como un testigo de Jehová» [T4] y Cenicienta llora «como una cantante de Góspel» [T9]; La melodía del Músico maravilloso eran «palabras tan penetrantes como la locura, / que excitaban tanto a alcaldes / como a taxistas» [T11]; La capa de Caperucita es «tan roja como la bandera de Suiza», y el lobo, «vestido con volantes», sugiere «una especie de travestismo» [T12] (Caperucita, sin embargo, cree que es «menos peligroso que un tranvía o un mendigo» [T12]); Gretel mete a la bruja en el horno «tan rápidamente como Houdini» [T16] y el Enano saltarín habla «bajito como un audífono, / con la voz asexual de Truman» [T4]; Tras el irónico final feliz de una pareja recién casada, se compara a los esposos con «los gemelos Bobbsey³⁵, y se habla del jugador de béisbol Joe DiMaggio, el marido de Marilyn Monroe, un cuento en sí mismo; un alboroto se compara con un concurso de Miss America y un diamante centellea «como Campanilla» [T7]. Hay alusiones a la Boond Street, famosa calle de Londres, a Brooklyn, a Fort Knox, la Reserva Federal de Oro de los EE.UU, a la Orquesta Sinfónica de Boston o las bailarinas de Roseland. Algunas alusiones muestran un aspecto tremendo como las que se refieren a Eichmann [T11] o a la «Solución Final» [T16]³⁶.

Una diferencia tradicionalmente establecida entre la metáfora y el símil reside en el carácter preminentemente más lógico de éste. Las palabras que se comparan no acaban perdiendo su significación propia. La metáfora afecta a la sensibilidad a través de la imaginación, pero «la similitud se dirige a la imaginación a través del intelecto» (Le Gern 1985: 66). La estructura del

35 Populares personajes del mundo infantil con final feliz.

36 Aquí disentimos de la traducción de M. Ramos, quien traduce *The final solution* por «la única solución» en un contexto donde los padres están dispuestos a abandonar a sus hijos en el bosque para que mueran.

símil posibilita por ello a los poemas de Sexton, como venimos diciendo, un sesgo interpretativo o explicativo. La reiteración de aspectos del mundo contemporáneo a lo largo del poemario acaba estableciendo una realidad viva paralela. Nos vemos tentados a recordar el principio de los cuentos tradicionales mallorquines las «rondallas»: *Això era i no era*. Así también, ocurre mediante la sucesión de símiles entre el mundo de los cuentos y el contemporáneo. Sexton crea una tensión dinámica entre lo real y lo ficticio.

Otro efecto poético consiste en algunas señales –signos de indicio– más o menos velados a lo largo del poema, que llevan al final a un cambio de sentido radical con respecto a la creencia de lo que se había estado contando hasta entonces y que consigue volver del revés (Bousoño I, 1976: 168-169). Se trata de un doble juego de engaño-desengaño en el que el sujeto poético va marcando el camino con pequeños indicios, no para encontrar la rectitud (como ocurre con las piedras en *Hansel y Gretel*), sino para producir la equivocación como efecto poético sorpresivo. Así empieza diciendo Sexton en *Blancanieves*:

*Una virgen es una muñeca agradable—
[...]
sus ojos de muñeca cerrados para siempre;
brazos y piernas de porcelana;
labios como vino du Rhône.*

Sin embargo, a pesar de su belleza, no deja de ser una «tonta conejita» (*dumb bunny*) se nos dice más adelante. La casa de los enanitos es «tan graciosa como una casita de luna de miel» [T2], etc. Pero al final de una cadena de isótopos, el platillo de la balanza de las comparaciones acaba inclinándose, por así decir, del lado figurado sobre el real. Por ejemplo, cuando se dice que «Blancanieves permaneció en el palacio, / abriendo y cerrando sus ojos azul esmalte», la muñeca no ejemplifica ahora la belleza, sino la nueva condición real de la protagonista, una muñeca, un objeto. De manera parecida, Cenicienta y el príncipe:

[...] vivieron, dicen, felices para siempre,
como dos muñecos en la vitrina de un museo
nunca molestados por los pañales o el polvo
nunca discutiendo por el tiempo de la coc-
ción de un huevo,
nunca contando la misma historia dos veces,
nunca teniendo barriga en la madurez,
sus encantadoras sonrisas pegadas eterna-
mente³⁷.

El «nunca» aquí reiterado contrasta irónica-
mente con el tradicional *happily ever after*.

Catarsis

Tanto mitos como cuentos –se ha señalado a menudo– ejemplifican una fantasía con el fin de satisfacer un deseo; en los cuentos, los de gente más corriente, en los mitos de personajes más aristocráticos (Kirk 1985:51). Desde un punto de vista psicoanalítico, Bruno Bettelheim también ha explicado la dimensión catártica (es decir, «purificadora»), que se opera en los cuentos al revivirse en estos el paso de algo brutal y traumático a una dimensión que, una vez superada la prueba, resulta una fuente de felicidad. Aristóteles describe en su *Poética* (49b 24ss.) la tragedia como «la imitación (*mimesis*) de una acción» e incluye el ‘temor’ y la ‘compasión’, como condiciones *sine qua non* para que se opere la catarsis o purificación. Esta es posible gracias a la distancia que puede establecerse con la ficción mimética (Cf. Sánchez 1966: 147). Por su parte, –sigue Bettelheim– el niño consigue la liberación de sus miedos tras su identificación con los personajes del cuento, porque, al acabar bien, se transforma en un medio de liberación. Por ejemplo, en el *Príncipe Rana* [T15], la experiencia traumática que vive la princesa protagonista acaba cuando se casa con el príncipe, es decir, cuando se opera el proceso de maduración que lleva a la felicidad. El lector del cuento (en este caso especialmente un adolescente) tras su identificación (compasión) con la

protagonista purga sus temores e inquietudes gracias a su final feliz.

Muchos mitos sitúan la acción en un mundo primigenio, en el de los orígenes, en una dimensión que posibilita revivir espacios y tiempos sagrados. A diferencia de los mitos, que tienen lugar *in illo tempore*, en el tiempo primigenio sagrado y auténtico que en cierta medida se revive con el mito, como explica reiteradamente Mircea Eliade, los cuentos suelen venir encabezados por la fórmula *Es war einmal*, «Érase una vez», y aunque evoquen «escenarios de iniciación» (Ostriker 1982: 12) suelen generar consecuencias distintas. El cuento se sitúa en un lugar y tiempo determinados (aunque indefinidos), no en la época de la creación ni en la de los hombres primigenios, la mítica Edad de Oro (Kirk 1985: 52-53). La distancia temporal de lo que pasó «una vez» en un tiempo más o menos remoto e irreversible, acaba convirtiéndose en un factor esencial para la catarsis, porque los temores son presentados con una distancia suficiente para mitigar el terror y el horror y poder ser vistos «desde fuera». (Cf. Carrasco-Conde 2020). Lo trágico puede ser «sobrecogedor», pero no es horrible para quien puede contemplarlo a distancia³⁸.

Los poemas de Sexton, debido a su reescritura desde un presente que reinterpreta un pasado (o de un pasado que sigue fundido con el presente) impide este distanciamiento liberador. La amenaza no viene de un pasado que pueda conjurarse, sino de un presente temido. Así lo dice Kurt Vonnegut en la Introducción a la obra: «Domestica mi temor, pero revela el temor dentro del mundo». No hay distancia suficiente para que pueda operarse la catarsis. Más bien al contrario: puede abrir inquietudes y hacer revivir traumas en el lector.

En la obra de Sexton solo puede haber catarsis, por parte de la propia autora, en un sen-

37 Cf. *La doncella sin manos*: «... se casaron / y vivieron juntos en un terrón de azúcar» [T13] etc.; Cf. Pérez (2013: 182-183).

38 Este sentimiento es parecido al de lo sublime en la estética kantiana: el goce estriba en que el sujeto se encuentra a salvo del acontecimiento que inspira temor. Cf. Sánchez (1996:147)

tido psicoanalítico restringido: el que ella obtiene del efecto de sacar a la luz los traumas propios³⁹. De hecho, la autora empezó a escribir por consejo de su terapeuta. En sus poemas pueden rastrearse huellas de su propia terapia psicoanalítica, como la alusión a la doctora (quizá un alter ego de la figura materna) o al sueño de la *Bella durmiente* [T17] entendido como una especie de sesión de psicoanálisis que revive y explica un trauma (real o imaginado) del pasado, en concreto, un incesto que sufrió en su infancia por parte de su padre. Tras el período catatónico del sueño, la protagonista del cuento señala su miedo a revivir las pesadillas que le devuelven las imágenes de su padre acechándola «como un tiburón». No hay en su obra un presente triunfador sobre un pasado. Sexton acaba ofreciendo al lector «transformar el cuento en algo imprevisible que no reflejará tanto los deseos y aspiraciones del ser humano como aquellos escondites de la personalidad que desea mantener ocultos» (Pérez 2013: 191). Todo puede derivar entonces en un impulso frívolo o destructivo. En efecto, sus poemas pueden percibirse como humor (más o menos negro) o como temor, cualidades ambas que, desde el principio, la propia autora intuía como los dos componentes esenciales de su obra. Los poemas de Sexton, según un principio hermenéutico, no tratan de entender lo que el texto había dicho, sino de entender –y que entendamos– lo que realmente el texto está diciendo.

39 Sobre el simbolismo de carácter sexual de la rana en referencia a Sexton, Cf. Bettelheim, (1995: 298-299, en nota).

Índice de poemas de *Transformations*

Señalamos en nota a pie el título correspondiente del cuento en alemán e inglés seguido del número de catálogo académico de los *Kinder-und Hausmärchen* de los Hermanos Grimm (tras la abreviatura KHM); a continuación reseñamos las del catálogo *The Types of the international Folktales. A Classification and Bibliography*, de A. Aarne, S. Thomson y H-J. Uther, 2004 (tras la abreviatura ATU). Al final añadimos, ocasionalmente, títulos alternativos que se han dado a los cuentos en la tradición española.

- T1.- La llave de oro⁴⁰.
- T2.- Blancanieves y los siete enanitos⁴¹.
- T3.- La serpiente blanca⁴².
- T4.- El enano saltarín⁴³.
- T5.- El campesino⁴⁴.
- T6.- Padrino muerte⁴⁵.
- T7.- Rapunzel⁴⁶.
- T8.- Juan de Hierro⁴⁷.

40 Der goldene Schlüssel. The gold key. KHM 200; ATU 2260.

41 Schneewittchen. Snow White and the seven dwarfs; KHM 053; ATU 709.

42 Die weisse Schlange. The White snake. KHM 17; ATU 673/554.

43 Rumpelstiltskin. Idem. KHM 55; ATU 500. En español, Zanquilocojuelo.

44 44 Das Bürle; The Little peasant. KHM 61; ATU 1535; 1358 A y C; 1297. En español, El destripaterrones.

45 Godfather Death. KHM 44; ATU 332. En español La muerte madrina, por ser femenino en alemán.

46 Rapunzel. KHM 12; ATU 310; En español, Rapónchigo.

47 Eisenhans; Iron Hans. KHM 136; ATU 502; 314 A

- T9.- Cenicienta⁴⁸
 T10.- Un ojo, dos ojos, tres ojos⁴⁹.
 T11.- El músico maravilloso⁵⁰.
 T12.- Caperucita roja⁵¹.
 T13.- La doncella sin manos⁵².
 T14.- Las doce princesas bailarinas⁵³.
 T15.- El príncipe rana⁵⁴.
 T16.- Hansel y Gretel⁵⁵.
 T17.- Rosa silvestre (La bella durmiente)⁵⁶.

-
- 48 Aschenputtel; Cindarella; KHM 21; ATU 510A
- 49 Einäuglein, Zweiäuglein und Dreiäuglein; One-eye, two-eyes, three-eyes. KHM 130; ATU 511. En español con diminutivo.
- 50 Der wunderliche Spielmann; The wonderful Musician; KHM 8; ATU 38; 51. El músico prodigioso.
- 51 Rotkäppchen; Red Riding Hood; KHM 26; ATU 333
- 52 (Das) Mädchen ohne Hände; The Maiden without Hands; KHM 31; ATU 706 y 930. (La) Muchacha sin manos
- 53 Die zertanzten Schuhe; The Twelve Dancing Princesses. KHM 133; ATU 306.
- 54 Der Froschkönig oder ein erne Heinrich; The frog prince; KHM 1; ATU 440. El rey sapo o El fiel Enrique. Enrique de hierro.
- 55 Hänsel und Gretel; Id. KHM 15; ATU327-A.
- 56 Dornrösche. KHM 50; ATU 410. Briar rose sleeping beauty. La rosita de espinas o rosa silvestre, más conocido como La bella durmiente.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*, vol 1-3 ed. Donald Haase, 2008
- AL-WATTAR, Shaymaa Zuhair, «The Witch as Self-representation in the Poetry of Anne Sexton, Sylvia Plath, and Eavan Boland», *Adab Al-Rafidayn*, vol. 68, 2013.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. S. Furió, Barcelona 1995, ed Crítica.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Madrid Vol. I, 1976; Vol. II, 1985; Ed. Gredos.
- CARRASCO-CONDE, Ana: «Clase Fundamentos filosóficos de los hermanos Grimm (Tema 8: *Naturphilosophie* y Romanticismo negro» para la asignatura «Fundamentos filosóficos para el estudio de la lengua y la literatura en alemán», UCM, disponible en YouTube.
- CORTÉS, H. *Los cuentos de los hermanos Grimm tal como nunca fueron contados*. Primera edición de 1812. Edición y traducción de Helena Cortés Gabaudán. SL. 2019, ed. La Oficina.
- FAYIDH MOHAMMED, Nadia. «The Indecisive Feminist: Study of Anne Sexton's Revisionist Fairy Tales. *Advances in Language and Literary Studies* 6.1 (2015), pp. 31-40.
- FUKUDA, Shiho, «The hesitancy of a «Middle-aged Witch»: Anne Sexton's *Transformations*», *Revista de estudios Norteamericanos* 13 (2008) 31-47.
- GADAMER, H.G. *Verdad y Método*, trad. A. Agud, Salamanca 1977.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Madrid 1998, Ed. Alianza.
- GOETHE, J. W., *Las metamorfosis de las plantas*. Trad. de I. Hernández Girona 2020, ed. Atalanta.
- GRONDIN, Jean, «La fusión de horizontes ¿La versión gadameriana de la *Adaequatio rei et intellectus*? en *Gadamer y las Humanidades*, vol I, *Ontología, Lenguaje y Estética*, UNAM, Mexico (2007) 23-42.
- KIRK, G.S. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, trad. T. de Lozoya, Barcelona 1985, Ediciones Paidós.
- La naturaleza de los mitos griegos*, trad. B. Mira y P. Carranza, Barcelona 1992, ed. Labor.
- MEYER, Sara, «"This Book of Odd Tales": Revisiting Grimm's Fairytales through the Confessional Mode in Sexton's *Transformations*», en *Childhood: A Journal for the Study and Reserch of Children's Culture* vol 1. (2015), pp. 157-175.
- ORENSTEIN, Catherine, *Caperucita al desnudo*, trad. L. Noriega, Barcelona 2003, Ed. Ares y Mares.

PIÑA, Cristina, «El cuento de hadas matriz narrativa privilegiada en la postmodernidad: reescrituras transgresoras». *Actas del Segundo Simposio Internacional del CEN Centro de Estudios de Narratología 'nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa*. Bs. As., CD-ROM, 2001.

LE GERN, Michel, *La metáfora y la metonimia*, trad. A. de Gálvez-Cañero, Madrid 1985, ed. Cátedra.

OSTRIKER, Alicia, «The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist. Mythmaking», *Sign* vol . 8.1 (1982a), pp. 68-90.

-----, «That Story: Anne Sexton and Her Transformations», *The American Poetry Review* (1982), pp. 11-15.

PÉREZ GIL, María del Mar, «El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del mito: de la literatura a las artes visuales». *Amaltea* 5 (2013) 173-197.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, trad. L. Ortiz, Madrid 1977, con *Las transformaciones de los cuentos maravillosos*, pp. 153-178. Ed. Fundamentos.

-----, *Las raíces históricas del cuento*, trad. J. Martín, Madrid 1980, ed. Fundamentos.

-----, *Edipo a la luz del folklore*, trad. C. Caro, Madrid 1982, ed. Fundamentos.

SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel, «Catarsis en la Poética de Aristóteles», *ASHF* 13 (1996) pp. 127-147.

SEXTON, Anne, *Poesía completa*, (edición bilingüe), trad. J.L. Reina Palazón, Madrid 2012, ed. Linteo Poesía.

SEXTON, Anne, *Transformaciones* (edición bilingüe), trad. María Ramos, Madrid 2021, ed. Nórdica.

SEXTON, Anne, *Un autorretrato en cartas*. Trad. A. Catalán; B. Clark; J.D. González-Iglesias y A. Rebolledo. Prefacio Linda Grey Sexton. Orense, 2015, de. Linceo.

SHIPPEY, Tom, «Rewriting the Core: Transformations of the Fairy-tale in Contemporary Writing», en *A Companion to the Fairy-Tale*, ed. A. Chaudhri, H. Ellis, 2003, Cambridge pp. 249-73.

STEINER, Peter, *El formalismo ruso. Una metapoética.*, trad.V. Carmona, Madrid 2001, ed. Akal.

WOOD MIDDLEBROOK, Diane, *Anne Sexton: una biografía*, Barcelona 1998 Ed. Circe.

LA DEVOCIÓN POR EL SEÑOR DE LA BUENA MUERTE EN VILLA REDUCCIÓN (CORDOBA) Y SUS RESIGNIFICACIONES EPOCALES

Marcos Ariel Faletti¹

En el folklore en general, y en las expresiones sudamericanas en particular, se guarda especial atención a la muerte a través de diversas representaciones y prácticas. Desde los rituales y exequias que auguran el tránsito del alma a un lugar sagrado para quienes han fallecido, las prácticas conmemorativas que se reiteran cíclicamente dando lugar a diferentes celebraciones, la canonización popular de quienes mueren en condiciones singulares o los señalamientos de sitios específicos en donde se ha dado muerte trágica a personas, entre otras formas. Ciertas prácticas tradicionales han quedado en el olvido o han sido restringidas por considerarse perturbadoras del orden y de la salud pública; aunque muchas otras se han transformado y resignificado posibilitando la continuidad del folklore bajo otras condiciones socio-históricas.

Este trabajo recupera el proceso de transformación y resignificación de sentidos en torno a las tradiciones locales como eje fundamental. Su objetivo general es analizar aspectos históricos, prácticas simbólicas y contenidos imaginarios en torno a la devoción por el Señor de la Buena Muerte en Villa Reducción (Córdoba, Argentina). En lo que concierne a lo específico del enfoque, se hace hincapié en la resignificación imaginaria de la idea de la *buena muerte* que subyace en la nominación de la devoción.

¹ Doctor en Filosofía y Letras con mención en Antropología (Universidad de Buenos Aires), Licenciado en Folklore (Universidad Nacional de las Artes). Docente del Departamento de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de Río Cuarto y de la Licenciatura en Psicología de la Universidad de Mendoza.

El imaginario popular da forma permanente a tal idea en función de aspectos biográficos y condiciones históricas dinámicas.

La comprensión de esta expresión religiosa nodal del sur de la provincia de Córdoba merece la consideración de aspectos históricos, prácticos y simbólicos que se enlazan entre sí. La labor etnográfica realizada desde el 2008, iniciada en el marco de la Beca Doctoral de CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), y el uso de fuentes documentales y trabajos precedentes sobre historia regional, posibilita el cruce de las narrativas que se presentan en este trabajo.

Trazos históricos de la devoción

La localidad de Villa Reducción, situada en el Departamento Juárez Célman, al sur de la provincia de Córdoba, en Argentina, es escenario de una de las más populares festividades religiosas. Se trata de la devoción por el Señor de la Buena Muerte, un Cristo crucificado entronizado en la antigua capilla de dicha localidad en tiempos coloniales que adquirió protagonismo en las contiendas entre indígenas, blancos y criollos. Los orígenes de la localidad de Villa Reducción se remontan a tres hitos fundacionales según el relato de Costa (1991): la primigenia reducción de indios pampas en el paraje denominado por aquel entonces como el Espinillo, sobre la margen sur del Río Cuarto (Córdoba, Argentina), a cargo de la Compañía de Jesús, cuya vida en tiempos de la colonia española fue efímera (1691-Fines del Siglo XVII); el posterior restablecimiento de la reducción de indios pampas bajo el nombre San Francisco de Asís,

a cargo de los Padres Franciscanos del Convento de la ciudad de Córdoba (1751-1783); y la fundación en 1795-1796 de un emplazamiento cívico-militar por parte del Comandante Francisco Domingo Zarco, sobre la base de la antigua reducción, bajo la denominación de Jesús María o Jesús María del Río Cuarto en alusión a las imágenes que presidirían la antigua capilla y la vida cristiana de la población. Sin embargo ninguna de estas denominaciones prosperó declinando ambas ante el uso del nominativo *Reducción*. Considerando estos tres hitos históricos vale subrayar la acción estratégica de la Iglesia Católica en la región, la cual intervino como mecanismo de control y disciplinamiento de los indígenas mediante su «reducción» en comunidades y su consecuente evangelización. La acción fue encomendada inicialmente a la Compañía de Jesús la cual fundaba comunidades convirtiendo a los indígenas al catolicismo, anclándolos en un territorio definido, asegurando con ello el control y la permanencia del emplazamiento adhiriendo a los preceptos de la doctrina católica.

En la zona sur del territorio cordobés, sobre las márgenes del Río Cuarto, desde 1637 se enviaron misiones volantes o correrías que tenían como objetivo práctico la administración de sacramentos de confesión y comunión a los indígenas a través capillas portátiles que se llevaban en carretas. En 1691 se fijó el establecimiento definitivo de una reducción en el denominado «Paraje del Espinillo», actual emplazamiento de la localidad de Reducción. Mediante la misma se fijó a los indígenas a un espacio localizado y bajo la alianza de la orden religiosa con el poder político, no solo se evangelizó a los indígenas sino que se les inculcó la vida comunitaria y la agricultura. Sin embargo esta empresa en la región estuvo condicionada por los conflictos entre los indígenas catequizados y no catequizados, lo cual derivó en múltiples enfrentamientos que no permitieron el progreso esperado por los religiosos, produciéndose la disolución de la primera reducción en 1692.

Hacia 1745 los Jesuitas aceptaron nuevamente el ofrecimiento de emprender la tarea misionera en la región «del Espinillo» aunque dos años más tarde declinaron. Fueron entonces los Franciscanos del Convento de Córdoba quienes, a partir de 1751 retomaron la misión y la sostuvieron por casi tres décadas. Las condiciones desfavorables del terreno, la falta de provisión de agua y la desprotección frente al avance de los indígenas no catequizados fueron algunas de las causas que llevaron a la disolución de la misma y al retiro de los religiosos. Quedaron afincados allí algunos indígenas reducidos y lugareños —*españoles, pardos, mulatos europeos y esclavos*— totalizando alrededor de 90 habitantes hacia el 1788.

La instauración del fortín en 1795-1796, a cargo de Zarco, y la consecuente fundación cívico-militar del pueblo de Villa Reducción fueron acompañadas del emplazamiento de la capilla y la dotación de la imagen del *Santo Cristo* secundado por la imagen de Nuestra Señora de los Dolores. El devenir histórico en esta nueva etapa no fue menos discontinuo que en las precedentes. Tras la relocalización del pueblo desde la margen sur a la margen norte del Río Cuarto, a fin de erigirse en posta del camino real para la provisión de víveres y animales de renuevo, se dieron vaivenes migratorios que hacia el 1825 la despoblaron y dieron fin a la reducción indígena. Sin embargo el poblamiento criollo permaneció e hizo frente al hostigamiento en esta zona de frontera. La confrontación con los aborígenes, sobre todo en la región que comprendía Córdoba, Entre Ríos y Buenos Aires hasta el río Salado, se vio aumentada día a día por el acrecentamiento de las partidas de españoles en busca de ganado cimarrón y por el establecimiento de estancias que lentamente iban extendiéndose hacia el Sur. El llamado «problema del indio» se instalaba como parte de la situación política, militar y geográfica en el centro de una dilatada región al sur de la Línea de Frontera, para las provincias de Córdoba, San Luis y la casi inexplorada Pampa. Las tensiones, conflictos y resistencias indígenas limitaban las condiciones de vida en la región. Los



Imagen 1: Reproducción de «El Malón» –óleo- (1845). Autor: Johann Moritz Rugendas (1802-1858)

malones se convirtieron en el factor causal de la merma y empobrecimiento de la localidad.

Los indios se llegan a caballo hasta las estancias, sin aviso alguno en lo profundo de la noche [...] y roban el ganado. Éste es el objetivo principal de sus excursiones de pillaje; aunque atacan y matan a los gauchos dondequiera que los encuentren. [...] A las mujeres jóvenes y a los niños que encuentran, se los llevan de vuelta sobre sus caballos para hacerlos sus esclavos (Campbell Scarlett citado en Garrido 2005:12).

La buena muerte como defensa ante el ataque de los indígenas

En ese contexto de permanentes tensiones entre los indígenas y el avance de españoles y criollos en pos de la ocupación territorial, se

sitúan los relatos épicos en los que la imagen del Cristo hace sus apariciones sosegando los malones y protegiendo a los pobladores que aún permanecían afincados en el paraje de Reducción. Según el relato religioso la imagen del Santo Cristo, provista por el Capitán Zarco para su entronización en la antigua capilla, habría sido objeto de una naciente devoción a principios del siglo XIX.

A partir de 1813 comienza a despojarse Reducción. Las guerras de la independencia diezmaron la población y debilitaron el ganado y las caballadas. Cuando comienzan las guerras civiles, no quedan defensas contra los indios. Los ranqueles son cada vez más numerosos y su poder no encuentra obstáculos. Los pobladores viven atemorizados y muchos huyen. La iglesia construida por Zarco está en ruinas. En estas circunstancias

comienza a nacer la tradición del poder del Cristo o Señor de la Buena Muerte de Reducción. Cuando el pueblo no tiene armas para rechazar el malón confía en la protección del Cristo. Y es fama que los indios no pueden saquear el pueblo, gracias a la protección divina (HR 1974:4).

La denominación de la buena muerte, e inclusive los sucesos legendarios, serían atribuciones dadas a la imagen del Cristo en función de las condiciones locales de vida y los sucesos acaecidos, según consta en la misma fuente:

En 1854 se hacen cargo del curato de Río Cuarto los misioneros franciscanos de Propaganda Fide, y comienzan la ardua tarea de construir iglesias, catequizar y bautizar. Acompañan a los soldados en sus excursiones tierra adentro, se preocupan por el indio y por su conversión al cristianismo. A ellos les toca atender la iglesia del Santo Cristo de Reducción, que a partir de entonces empieza a llamarse: «El Señor de la Buena Muerte». Fray Quírico Porreca compone y edita una novena consagrada a su fiesta. En 1878 colocan la piedra fundamental de un nuevo templo. Es entonces cuando cobra cuerpo definitivo la devoción popular y la tradición mantenida de boca en boca, sobre el Santo Cristo (HR 1974:6).

Respecto al sentido de la denominación de la buena muerte vale decir que Fray Quírico Porreca es quien ofrece los fundamentos, y acaso sería el mentor de la misma.

La Villa de Reducción no escapó al asedio del indio, pero gozó de la protección del Santo Cristo y así, tanto quienes la habitaban como los que transitaban por el Camino real, aterrorizados por el inminente peligro de sufrir algún ataque, eligieron el Santo Cristo como su Protector y para «salvarse de la muerte horrenda le dieron el nombre de EL SEÑOR o CRISTO DE LA BUENA MUERTE», denominación con la que se lo conoce ac-

tualmente. (Material de Difusión de Villa Reducción).

Sin embargo vale destacar la preocupación ya instalada en la sociedad desde la época colonial sobre la muerte repentina sin asistencia espiritual, sacramentos y redacción final del testamento (Martínez de Sánchez 2008). En las condiciones particulares de significación dadas en este caso la buena muerte se define, por contrasentido a la muerte violenta e inesperada en manos de los indígenas.

Las apariciones y acciones protectoras de la imagen recogidas de la tradición oral decimonónica por los religiosos son las siguientes:

Los malones repetidos pasaban con frecuencia cerca de Reducción y algunos llegaban a las cercanías de Villa María. En varias oportunidades intentaron arrasar al pueblo donde estaba la Imagen del Santo Cristo, pero nunca lo lograron. Circunstancias imprevistas los hacían desistir. Según la tradición popular, el Señor de la Buena Muerte, en algunas oportunidades se les apareció y los aterrorizó. Esta escena está perpetuada en una pintura en las paredes del actual Santuario y atestiguada por documentos de varios misioneros franciscanos que la escucharon de sus protagonistas. Incluso los indios, después de su derrota, tuvieron gran respeto por la Imagen y fueron muy devotos (HR 1974:6).

Las notas inéditas de Fray Quírico Porreca referenciadas en los documentos de difusión del culto ofrecen mayores detalles sobre el tipo de apariciones de la imagen.

Según Fray Quírico Porreca, tras haber decidido los indios incendiar y matar los habitantes de la Reducción, por considerarla un obstáculo para sus invasiones, sabiendo que no había soldados para detenerlos, se acercaron con esa finalidad al pueblo y viendo «(...) salir de él un gran número de soldados mandados por un

jefe de hermosa figura montado en un elegante y gigantesco caballo blanco, empuñando una blanca lanza a cuya vista los indios, despavoridos, abandonaron la empresa y volvieron a sus tolderías...» Lo que le fue narrado por muchos cautivos que lo habían escuchado de boca de los propios indios, siendo corroborado luego por estos mismos. Mas adelante, Porreca se pregunta: «¿Ese jefe no habrá sido el Señor de la Buena Muerte?» y se responde «No me cabe la menor duda. (Material de Difusión de Villa Reducción, pp. 5).

Monseñor Juan Bautista Fassi en su trabajo *Reducción y su Santuario* presenta una versión similar de los hechos.

Pero los indios no se dieron por vencidos (...) un día que los pocos hombres habían salido a una boleada de avestruces, cayó de improviso un malón de indios con el propósito de llevarlo todo a sangre y fuego y estaban a punto de

conseguir su intento, cuando apareció el Santo Cristo despidiendo rayos de luz que puso en fuga a todos los asaltantes. Desde ese día los hijos del Carrizal no se atrevieron mas a acercarse a nuestra Villa (Fassi citado en Material de Difusión de Villa Reducción, pp. 5).

El mural pintado a principios del siglo xx por Carlos Camilloni (1882-1950), en el coro del templo sobre el altar, sintetiza ese relato:

Pintura del templo que representa la tradición popular de la Aparición del Santo Cristo a los indios que intentaban destruir la villa en sus malones» (HR 1974:4).

El trabajo etnográfico permitió indagar las continuidades, resignificaciones y cambios respecto al relato documentado. Los testimonios tomados al azar de primera mano remiten al relato de las apariciones del cristo ante los malones indígenas, haciendo hincapié en su carácter protector, siendo este suceso el fundamento



Imagen 2: Mural del Santuario del Señor de la Buena Muerte (Villa Reducción, Córdoba – Argentina).
Autor: Carlos Camilloni (1885-1950)

para que surja la devoción y se extienda más allá de los límites locales.

Dice que se aparecía a los indios para proteger el pueblo y así la iglesia no fue atacada y de ahí que la gente empezó a creer en que era milagroso (Registro de Campo –María, 27 años; 2-5-2008).

La localidad es definida como un refugio en un contexto histórico marcado por la presencia del indígena en tensión con los pobladores.

La imagen del cristo defendía a la gente que vivía acá en la época en que toda esta zona era ocupada por indios. Mi mamá me contó que decía que el señor se aparecía cuando ellos venían y entonces se iban por eso la gente se refugiaba acá para salvarse (Registro de Campo - Luisa, 61 años; 3-5-2009).

Se destaca la hostilidad del indígena respecto a la ocupación del lugar y sus intenciones de destruir el templo como representación de la resistencia a la instauración de la fe Católica.

Es una imagen milagrosa que desde que la trajeron protegió al pueblo ahuyentando a los malones que atacaban al pueblo queriendo llevarse cautivas a las mujeres y destruir la iglesia. Primero la gente que pasaba se protegía acá, y después empezaron a venir a hacer promesas como ahora (Registro de Campo - Miguel, 47 años; 1-5-2011).

En todos los casos el desenlace se produce por la huida del indígena ante la aparición de la imagen del Cristo. No se ofrecen mayores detalles sobre la forma que tomaron tales apariciones, ni se menciona la posterior conversión y devoción de los indígenas. Se alude al conocimiento de tales sucesos por tradición oral y no se mencionan fuentes documentales.

La buena muerte como defensa ante la adversidad económica

Superada la resistencia de los pobladores de Reducción a los embates con los indígenas, y en consonancia con el avance sistemático del Estado, las instituciones y la privatización de las tierras en la región hacia fines del siglo XIX, comenzó una etapa más pacífica en la cual el relato es resignificado, en términos de acción protectora de la imagen para la continuidad y desarrollo local.

Los indios han sido derrotados en la guerra del desierto, las tierras se repartieron entre los vencedores y comienzan a ser pobladas por inmigrantes. Italianos, españoles, eslavos, llegan como humildes peones o arrendatarios a enfrentar la aventura de cultivar la pampa. La tarea es dura, el tiempo no acompaña, los patrones y dueños son implacables y los nuevos pobladores encuentran en la imagen del Santo Cristo, la confianza y esperanza que los alienta a seguir luchando. Cada año para las fiestas de Reducción se encuentran los inmigrantes recién llegados, los antiguos pobladores y los descendientes de indios refugiados en las orillas de las poblaciones. Allí lloran su angustia y buscan la esperanza que nace de la confianza en Dios y en la protección de la imagen milagrosa (HR 1974:6).

La imagen del cristo se convierte así en patrono de las cosechas y de los trabajadores rurales que encuentran en esta devoción la protección para poder tener una buena cosecha, lo cual augura una buena vida y por consecuencia la providencia necesaria para una buena muerte. La lucha ya no es contra el indígena como factor limitante sino contra la incertidumbre de las condiciones ambientales y las tensiones entre los terratenientes y los trabajadores de la tierra; todos factores que podrían condicionar el desarrollo local llevando a la muerte bajo condiciones indignas.

Bajo este tiempo de resignificación del culto en torno a las condiciones sociales de aquel entonces, se erige la festividad como espacio de encuentro de los pobladores de la región.

El material fotográfico documenta la existencia de procesiones al Señor de la Buena Muerte junto a las imágenes de La Dolorosa —o nuestra Señora de los Dolores— y San Juan, hacia la segunda década del siglo xx. A partir de 1932, con la creación de la parroquia de Reducción y el nombramiento de Monseñor Juan Bautista Fassi se formalizó la organización de las fiestas patronales a través de la creación de comisiones en las que participaron lugareños e instituciones locales.

Ciertos testimonios orales dan cuenta de la resignificación del relato ajustándolo a particularidades biográficas de los entrevistados y a una perspectiva más general desde el punto de vista histórico.

La historia del señor es la de ser milagroso porque permitió que este pueblo esté acá y que toda la gente pueda venir y volver. Yo vengo hace ocho años seguidos desde que mi papá tuvo un accidente y se curó. Le cumplo siempre porque él nos protege para que estemos bien de salud y salir adelante (Registro de Campo - Omar, 42 años; 1-5-2008).

Sé que cumple todo lo que le pedís porque lo viví en mi familia, y por eso

la gente cree tanto. Desde chico hago la procesión y es una bendición que lo tengamos acá porque nos protege y si el pueblo sigue adelante es porque lo tenemos de guardián al santo (Registro de Campo - Jorge, 58 años; 1-5-2010).

En todos los casos se consideró la presencia de la imagen como un factor favorable que posibilitó la existencia y continuidad de la localidad, así como la obtención de favores y protección personal. Las vicisitudes económicas acaecidas en las últimas décadas del siglo xx en Argentina ofrecieron material suficiente para que desde las narrativas religiosas y políticas se invoque a la imagen del Señor de la Buena Muerte como protector del desarrollo local ante las situaciones que amenazaban la prosperidad del sector agrícola y ganadero.

Más recientemente dos hechos singulares siguieron alimentando la idea de la «buena muerte» en torno a la devoción. Uno de ellos es el caso de Teresa Ramelia, de 95 años de edad oriunda de Laboulaye (Cba.) que pidió ser llevada en ocasión de la fiesta patronal, el 3 de Mayo de 2010, porque no sabía si podría volver al año siguiente dada su edad. Ese día murió en el santuario, a los pies de la imagen, luego de sufrir un paro cardiorrespiratorio. En referencia a este

ORACION

Oh Clementísimo Señor de la Buena Muerte, Soberano protector de los que en Vos confían, ya que, elegiste este Santuario de Reducción para obrar, tantos favores y prodigios, concédenos la gracia, de que todos los que a Vos acuden; te conozcan, amen y sirvan, como mereces ser conocido, amado y servido. Llena nuestro corazón de tu divino amor y haz que, imitando tus virtudes, merezcamos un día gozar eternamente de tu Reino.
Amén.

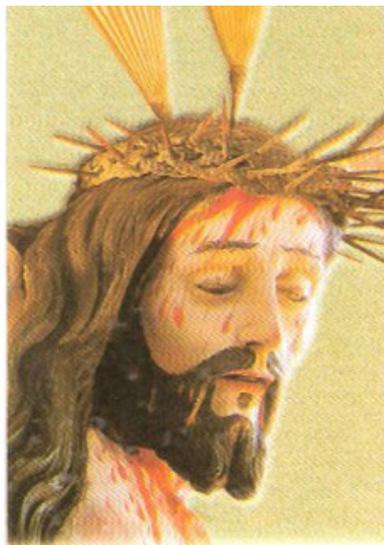


Imagen del
Señor de la Buena Muerte
Reducción

Imagen 3: Estampa de Oración del Señor de la Buena Muerte de Reducción difundida en la fiesta

caso un diario publicó «Era lo que ella deseaba y fue a pedir, una buena muerte» (Día a Día, 4 de Julio de 2010). Otro caso, de mayor impacto emocional en la comunidad de creyentes, fue la muerte del Padre Víctor Pugnatta, párroco de Reducción y continuador de la obra de atención del santuario y difusión de la devoción iniciada por sus predecesores. Como lo expresa el matutino antes mencionado:

Lo misterioso resultó que unas horas después de que este religioso celebrara la misa del 1° de mayo de 2006 junto a miles de peregrinos como nunca antes había tenido hasta ese año la historia del santuario, el párroco murió (Día a Día, 4 de Julio de 2010).

La organización de la fiesta del Señor de la Buena Muerte

La festividad religiosa se lleva a cabo el 1, 2 y 3 de Mayo de cada año en la localidad de Villa Reducción. El tiempo celebratorio inicia previamente con la novena al Señor de la Buena Muerte que se desarrolla 9 días antes de la fiesta central del 3 de Mayo. Una vez iniciada la festividad, la peregrinación al Cristo de Reducción constituye una de las prácticas más representativas, en función del carácter multitudinario y del sentido sacrificial, devocional, renovador y promesante que le atribuyen quienes participan. La agrupación de peregrinos mas numerosa es la que parte desde Río Cuarto, ciudad que dista a 50 Km. de Villa Reducción, aunque con el mismo sentido lo hacen otros peregrinos desde localidades cercanas. En Reducción los esperan las misas diarias que se ofician en el templo o en la plaza del pueblo, la procesión de antorchas, el vía crucis y la procesión con la imagen del Cristo que completa la secuencia de ritos instaurada por la Iglesia. La administración de sacramentos –*confesión y eucaristía*- y el despliegue de otras prácticas religiosas asociadas –*oraciones, encendido de velas, entrega de ofrendas y exvotos, realización de promesas, bendición de objetos y mascotas*- completan la

descripción de los ritos en torno a la devoción. Tales prácticas cargan de sentido al espacio público –*Plaza, Avenida del Vía Crucis, Ermita y Cruz chica*- configurando un circuito que tiene como enclave fundamental el santuario que atesora la imagen del Señor de la Buena Muerte. El templo, construido sobre las bases de la antigua capilla, constituye el núcleo de esta hierópolis que, desde principios del siglo XXI, ha popularizado su denominación de *Tierra Santa*.

La concurrencia histórica a la festividad se cifra entre 60.000 y 120.000 visitantes según los medios de comunicación de la región, mas allá de los cambios y la reciente reactivación provocados por la Pandemia. La acogida de tal multitud, en una localidad que cuenta con poco mas de 2000 habitantes, activa sinergias entre diferentes esferas estatales –*local, provincial, nacional*-, religiosas –*parroquial, diocesana*- y sectores privados –*transportistas, comerciantes*-. Tal logística es clave para poder llevar a cabo la festividad, instaurar la feria de comerciantes y gestionar la circulación de grandes masas de visitantes. La festividad constituye así un espacio de encuentro de diversos actores, retóricas, sentidos y prácticas que responden a intereses diversos y no exclusivamente devocionales. Así se sostiene la permanente activación de un evento que permite la mostración de aspectos icónicos y prácticas religiosas en las que se articula pasado, presente y futuro. En ese *continuum* se perpetúa el relato, y con ello se construye una realidad en la que lo religioso es indispensable para garantizar ciertas condiciones de existencia.

La sinergia entre la gestión municipal y la Iglesia Católica, en sus diferentes estamentos, es la piedra basal en la organización y promoción de la festividad. Si bien el patrimonio religioso que aporta la Iglesia Católica es insoslayable, el estado municipal aporta recursos materiales y humanos. Para ello se vale de la vinculación con instituciones y con otras esferas gubernamentales provinciales y nacionales, promoviendo la difusión de la fiesta y mejorando las condiciones para la acogida y permanencia de los visitantes.



Imagen 4: Acceso principal a la Villa de Reducción (Córdoba)

Esta díaada consolida la territorialidad católica en la región.

La intención de que arriben visitantes a Villa Reducción durante todo el año es sostenida mutuamente por el estado municipal y la Iglesia, y es reforzada comunicacionalmente a través del sitio en internet del municipio, el cual hace hincapié en visitar la «Tierra Santa» todo el año. La Iglesia ha forjado un calendario de eventos religiosos a lo largo del año, entre los que se destacan los retiros espirituales y encuentros de jóvenes, de una envergadura significativamente menor al de la fiesta. Se sostiene de ese modo un movimiento discontinuo de visitantes, siempre ligados al desarrollo de eventos religiosos en los que se vive una experiencia cualitativamente diferente a la del turismo de masas.

La difusión de la festividad a través de medios gráficos y audiovisuales zonales, especialmente de Río Cuarto, se intensifica los días previos a la festividad en los cuales se anticipan los preparativos y se comunica el programa de

actividades religiosas. Además, se hace hincapié en cuestiones logísticas desplegadas por el municipio a fin de garantizar las condiciones de seguridad, higiene y confort en las que se llevará a cabo la misma. Se observa una paulatina transformación de la localidad en términos urbanísticos, especialmente en lo que respecta a los espacios centrales de circulación de visitantes durante la festividad. Por el contrario, la articulación de los preparativos festivos con los intereses comerciales, como el desarrollo de circuitos culturales con fines turísticos, no representa un avance significativo al menos durante el período en el que se llevó a cabo el trabajo de campo. El acuerdo comercial clave se establece con las empresas de transporte, especialmente de la ciudad de Río Cuarto, a fin de promover la traslación de los visitantes a través de servicios permanentes que unen la ciudad de Río Cuarto y Reducción. Esto es de capital importancia en tanto posibilita el flujo turístico. Se activa el quehacer comercial informal, fundamentalmente vinculado a la provisión de alimentos y al desarrollo de emprendimientos

gastronómicos familiares que actúan durante la festividad para satisfacer la demanda desbordante de los visitantes. Se amplían los horarios de atención de los comercios locales preexistentes, y temporalmente se activa una feria de puestos donde predomina el comercio de productos manufacturados en manos de puesteros extralocales que los adquieren en compras mayoristas en grandes centros urbanos como Buenos Aires y Córdoba. En este último caso la municipalidad interviene gestionando, administrando y proveyendo las autorizaciones temporales para la instalación de los puestos en sectores urbanos destinados para tales fines. Lo mismo ocurre con los puestos de comidas rápidas que mayormente quedan en manos de

comerciantes extralocales, pese a la incipiente y limitada participación de cooperadoras escolares que ofrecen productos alimenticios caseros para recaudar fondos.

Sería ingenuo pensar que las estrategias planificadas del estado municipal y de la Iglesia determinan el movimiento masivo de visitantes, especialmente en lo que respecta a aquellos que asisten por su devoción al santo. Evidentemente la experiencia subjetiva trasciende toda logística produciendo un lazo social y espiritual que se renueva anualmente. La apropiación del relato popular que otorga santidad a la imagen, su resignificación en función de los avatares biográficos singulares, su retransmisión en el seno familiar como parte del universo simbóli-



Imagen 5: Devotos frente a la imagen del Señor de la Buena Muerte en el Santuario de Villa Reducción (Córdoba)

co que se desea proyectar en las generaciones venideras y su anclaje en el sistema de creencias religiosas imperantes, otorga un sentido significativo a la existencia y a la cotidianidad de los creyentes. Esta interpretación se susten-

ta en la emocionalidad con la que los devotos participan de la festividad mas allá de las condiciones estructurales y organizativas en las que se lleve a cabo la misma. Volver a Reducción anualmente se torna un imperativo en sus vidas,

un modo de renovar su adhesión al sistema de creencias que los estructura y que les otorga certezas ante la inquietante incertidumbre de la existencia. Este puntal imaginario cobra un sentido trascendente y protagónico frente al aprovechamiento racional –económico, político, institucional- de otros actores. Sin embargo todas las apropiaciones posibles se conjugan, se articulan, se tensionan pero también se alimentan una a otra, configurando este singular epifenómeno cuya vital pervivencia responde a múltiples intereses y necesidades humanas.

La pandemia por COVID y su participación en el sentido de la buena muerte

La situación mundialmente conocida en torno al COVID provocó la discontinuidad de la festividad en los términos descriptos inaugurando una nueva página en la gestión de la celebración: su organización virtual. Tal cual lo anunciaron las autoridades municipales de Villa Reducción y el rector del santuario, la celebración se desarrolló de manera virtual durante los últimos años para evitar la aglomeración, siendo presencial solo para los devotos de la localidad. Con la recuperación de ciertas condiciones sanitarias adecuadas para la realización habitual de la festividad, el 2022 permitió recuperar la tradicional organización que contó con una participación superior a los 70.000 concurrentes, según se informó a través de un medio de comunicación provincial.

Desde su virtualización hasta el retorno de la celebración en su modalidad habitual, la salud ha sido un contenido clave en torno a las narrativas y las motivaciones de los devotos. La *buena muerte* se asoció a la idea de sobrevivir a la pandemia y superar las adversidades sociales y económicas efecto del aislamiento. Cadenas de oración, peticiones de devotos, sermones, se convirtieron en textos nutridos de asociaciones entre la imagen del Cristo, la salud, la pandemia y la buena muerte.

La pandemia nos ha dejado secuelas anímicas graves en familias que han perdido a sus seres queridos y están aquellos que lograron superarlas, por lo que se espera para nuestra fiesta una presencia masiva de fieles que vendrán a rogar por los que se fueron y aquellos que vienen a agradecer por la vida», expresó el rector del Santuario de la Buena Muerte presbítero Daniel Gallardo. (El Portal Regional, 28-4-2022).

Las condiciones actuales posibilitan que se recupere parte del sentido inicial de la devoción en el que se enlaza la imagen del Señor de la Buena Muerte como protector ante el fallecimiento inesperado a causa de un factor externo; así como protector de la subsistencia de la comunidad ante la incertidumbre provocada por la extensión del virus y la vulnerabilidad del sistema de salud local.

Consideraciones finales

Sintetizando algunas cuestiones, en cruce con los aportes de diferentes autores, hallamos en el relato de las apariciones del Cristo en Villa Reducción la matriz equiparable, tanto en su forma como en su contexto histórico, a la de otros relatos de apariciones acaecidas en las luchas entre españoles e indígenas en el noroeste argentino en el siglo XIX (Granada 1959). Del mismo modo se hallan otros relatos precedentes, como el caso de las luchas entre moros y cristianos en la península ibérica en el siglo XIII, que reseñan episodios bélicos similares donde la aparición o señales del Señor permiten el triunfo de quienes representan al cristianismo contra los *infieles* (De Ribadeneyra 2000). Con ello aludimos a la repetición de un relato donde la matriz central está conformada por la idea del conflicto entre el bien y el mal, y la resolución del mismo mediante la intervención de un poder sobrenatural que se encarna bajo la figura de una entidad que luego deviene héroe, mito, devoción y festividad.

En los testimonios recogidos en el trabajo etnográfico y los derivados del análisis documental se expresan continuidades respecto a la acción protectora de la imagen del Cristo en situaciones desfavorables. La idea de la «buena muerte» asociada al «problema del indio», propia de las tensiones de la región en el siglo XIX, vira hacia la idea de la «buena muerte» como correlato del buen vivir en torno al desarrollo agropecuario regional y local en el siglo XX. Las vicisitudes económicas y ambientales desfavorables para el desarrollo de la región se tornan factores claves para la resignificación de las narrativas en torno al culto por el Señor de la Buena Muerte, siendo patrono local y de los campesinos que se encomiendan a su protección. Mas tardíamente, hacia finales del siglo XX serán las crisis económicas nacionales las que impactarán en los relatos y harán de la festividad un espacio en el que se apele al santo para poder superar tales adversidades. El siglo XXI aporta la Pandemia y con ella el enlace de la «buena muerte» asociada al «problema del COVID».

La permanente resignificación de la idea de «buena muerte» en torno al Cristo de Villa Reducción revitaliza el culto otorgándole sentido en torno a los acontecimientos actuales. El contexto se hace texto en las narraciones de los devotos y de ese modo se mantiene vigente la creencia en torno al santo y a su poder protector. Desde este aspecto cobra sentido el abordaje de la dimensión histórica en el estudio antropológico, en tanto ofrece los significados que legitiman, sostienen y alimentan un modo de construir la cotidianidad y operar sobre ella a través del imaginario religioso.

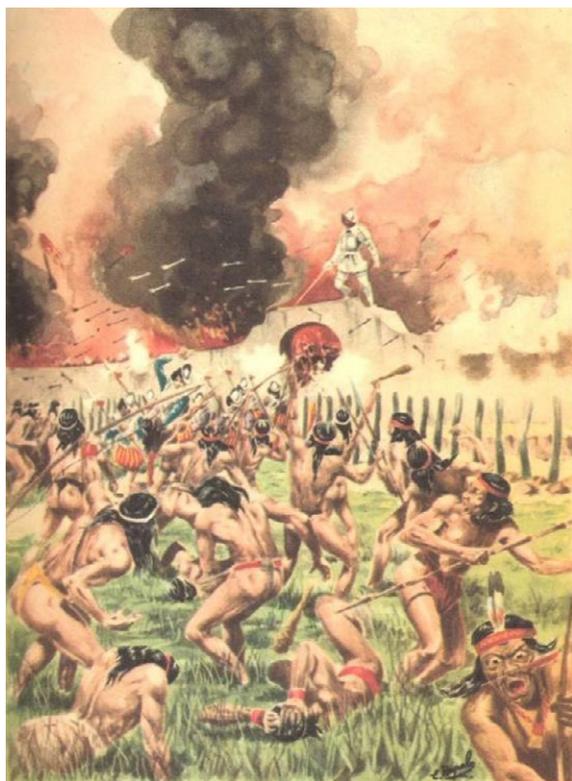


Imagen 6: Aparición divina en Buena Esperanza ante el avance de los indígenas extraída de «Supersticiones del Río de la Plata» de Daniel Granada

BIBLIOGRAFIA

ARBIOL, A. (1729), *Visita de enfermos y ejercicio santo de ayudar a bien morir*, Zaragoza, s/d.

COSTA, M. (1991) *Las reducciones del Espinillo. Reseña histórica de la localidad de Reducción en la Provincia de Córdoba*. ICALA, Río Cuarto.

DE RIBADENEYRA, P. (2000) *Vida de Santos; Antología del Flos Sanctorum*. Océano, Madrid

FARÍAS, I. I. (1993) *El Padre Marcos Donati y los franciscanos italianos de la Misión del Río Cuarto*. s/d.

FASSI, J. B. (1925-1950) *El Heraldo de Reducción; Órgano del Santuario del Señor de la Buena Muerte*. Publicación Anual. Ejemplares 1 al 25. Establecimientos Gráficos Suc. A. Biffignandi; Córdoba, Argentina. Número 26: Talleres Gráficos Pedemonte Hnos. y Stotland. Cochabamba 677. Buenos Aires.

GARRIDO, M. (2005) *Julio Argentino Roca. Biografía visual 1843-1914*. Museo Roca, Buenos Aires.

GAUDIANO, P. (1995) Los franciscanos de Río IV y la evangelización de los indios ranqueles en *Teología, Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina*. Tomo XXXII, Nro. 65, Pp. 77-110.

GRANADA, D. (1959) *Supersticiones del Río de la Plata*. Kraft, Buenos Aires.

HERALDO DE REDUCCIÓN (1974), Santuario del Señor de la Buena Muerte, Reducción.

LEGUIZAMÓN, M. (1966) *Junto al fogón y otros relatos*, Eudeba, Buenos Aires.

MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, A. M. (2008) En el cuerpo y en el alma: el socorro a los enfermos en *VI Congreso Argentino de Americanistas*. Tomo I, Pp. 113-137.

OSORIO, L. N. (2007) *Las reducciones guaraníicas como utopías en América*. ICALA, Río Cuarto.

YEDRO, M. (2010) Descripción del Heraldo de Reducción: Las revistas del Padre Juan Bautista Fassi en *Sociedades de paisajes áridos y semi-áridos; Revista científica del laboratorio de arqueología y etnohistoria de la Facultad de Ciencias Humanas*. Año II, Volumen III, Diciembre. Pp. 131-147.

BIBLIOTECAS

Biblioteca del Museo Histórico Regional, Río Cuarto (Cba.)

Biblioteca del Seminario Mayor Jesus Buen Pastor, Río Cuarto (Cba.)

Biblioteca Popular Mariano Moreno, Río Cuarto (Cba.)

ARCHIVOS

Archivo de la Curia y Obispado de Río Cuarto

Archivo Histórico del Convento San Francisco Solano, Río Cuarto (Cba.)

Archivo Histórico Municipal, Río Cuarto (Cba.)

Hemeroteca del Museo Histórico Regional, Río Cuarto (Cba.)

Hemeroteca del Diario Puntal, Río Cuarto (Cba.)

DIARIOS DIGITALES

www.elportalregional.com.ar

CANTARES AMOROSOS DE ADEJE, EN LA ISLA DE TENERIFE

Andrés Monroy Caballero

Resumen

La recolección de cantares amorosos canarios en la localidad de Adeje, municipio de la isla de Tenerife en las Islas Canarias, a través de la transcripción que realizó su nieto Miguel Pérez Carballo, reflejan la temática del amor correspondido y del enamoramiento desde perspectivas muy diversas, verbalizadas a través de la naturaleza, el monte, el mar, los atributos físicos de la amada o del amado, la dicotomía entre noche y día, la religión, la comida, entre otras. En total, 97 cantares que incluyen coplas, cuartetas, redondillas, quintillas y seguidillas, todos ellos modelos propios de la literatura tradicional a través de la tendencia a la asonancia y el sempiterno octosílabo. Toda una representación de lo que supuso la canción de tradición oral en el municipio de Adeje antes de 1930.

PALABRAS CLAVE: cantares, tradición, oralidad, Canarias.

Abstract

The collection of Canarian love songs in the town of Adeje, a municipality on the island of Tenerife in the Canary Islands, through the transcription made by his grandson Miguel Pérez Carballo, reflect the theme of requited love and falling in love from very different perspectives. verbalized through nature, the mountains, the sea, the physical attributes of the beloved, the dichotomy between night and day, religion, food, among others. In total, 97 songs that include coplas, quatrains, redondillas, quintillas and seguidillas, all of them typical models of

traditional literature through the tendency to assonance and the everlasting octosyllable. A complete representation of what the song of oral tradition meant in the municipality of Adeje before 1930.

KEYWORDS: songs, tradition, orality, Canary Islands.

1. Introducción

La literatura de tradición oral canaria procede de la cultura medieval del sur de Europa, principalmente de la Península Ibérica, ya que fueron especialmente los andaluces, castellanos y portugueses los conquistadores y colonizadores del archipiélago canario. La propia colonización, en sus sucesivas etapas de siglos de duración, fue la que configuró la especial tradición que vive en las islas, y es la que nos ha legado el patrimonio oral que ha llegado hasta la época actual.

Estos cantares, recopilados por Miguel Pérez Carballo de la voz de su abuela Concepción Alemán Alayón (Adeje, 1888-1977) –más conocida como Concha Alemán–, en un bloc de cuartillas manuscrito a sus catorce años, uno de esos famosos «cartapacios» como llamaban los canarios a las libretas donde apuntaban los textos tradicionales para poder recordarlos mejor. Esta libreta fue transcrita recientemente a ordenador por el mismo Miguel, tal y como la recibí para su estudio y publicación. Sobre Concha Alemán, nos cuenta su nieto que se casó en 1923 con el albañil Agustín Carballo Castellano, del que tuvo tres hijos, entre ellos Conchita, la madre de Miguel.

Concha Alemán, la abuela, no tuvo una vida del todo fácil. La fecha de 1930 fue crucial para ella, puesto que fallece su padre y eso la sume en un riguroso luto que le impidió cantar en público. Junto al óbito de su padre, se une en 1945 el de su hijo Agustín por tuberculosis. Por ese motivo, y con el fin de mitigar la tristeza que estos hechos le causaron, los cantos los hacía casi en silencio, para que no la oyeran cantar mientras limpiaba la casa o hacía la comida, así es como lo recuerda su nieto Miguel. Además, vivió toda su vida en Adeje, sumida en el luto y en el encierro que ello suponía, siendo las únicas salidas las de la venta cercana o para trabajar en su huerta. Ya muy mayor, visitaba La Orotava cuando la familia de Miguel Pérez Carballo se trasladó allí a vivir, pero en visitas muy intermitentes.

Concha Alemán apenas sabía leer y escribir, es por ello que los cantares los atesoró en su gran capacidad memorística. Y luego, gracias al bloc de Miguel, estas composiciones fueron transcritas a mano y posteriormente, convertidas al formato digital por el propio nieto, quien nos dice que:

Tenía 14 años cuando recopilé sus tarareos –no los recitaba– con pluma, escrito bajo la luz de un quinqué, en algunos anocheceres de 1959, porque de muchacho me pasaba todos los veranos en su casa del mar que estaba a un tiro de piedra de los callaos de la Playa de La Enramada de La Caleta de Adeje. Me quedaba con mis abuelos, antes de que llegaran mis padres y hermanos. Me sentía muy querido no solo por la abuela, sino por el abuelo.

A continuación mostramos una foto de la abuela con su hija y su nieta, la madre y la hermana de Miguel, tomada en torno a la década de los 50 en alguna fiesta de La Orotava:



2. Cantares de enamoramiento y de amor correspondido

Gracias a Concha Alemán hemos podido rescatar un total de aproximadamente 350 cantares, aprendidos presumiblemente antes de 1930, cuando aún llevaba una vida más relajada sin que los diferentes lutos que tuvo que vivir le impidieran salir a la calle y cantar con normalidad. De estos 350 cantares, en este trabajo investigador se van a estudiar 97 composiciones, en concreto: 44 coplas, 26 cuartetos, 22 redondillas, 4 seguidillas y una quintilla con tendencia a la asonancia y con el habitual octosílabo propios de la tradición popular¹, a excepción, claro está, de los heptasílabos y pentasílabos de las cuatro seguidillas.

Estas composiciones son casi todas ellas inéditas; salvo las que mencionan que el texto haya sido recogido con anterioridad, que son escasas. Para ello, hemos comprobado que no

¹ En raras ocasiones aparece el eneasílabo o el heptasílabo.

están anotadas en las obras: *La copla: folías, isas, malagueñas y seguidillas* (1946) de Sebastián Padrón Acosta, *Poesía tradicional canaria* (1968) de José Pérez Vidal, *El folklore de la isla de El Hierro* (1981) de Manuel J. Lorenzo Perra, *Lírica tradicional canaria* (1990) de Maximiano Trapero, *Caleidoscopio de coplas palmeras* (1993) de Felipe Santiago Fernández Castillo, *La música tradicional canaria, hoy* (1998) de Talio Noda, *Coplas y canciones* (1999) de Juan Brito Martín, que son las principales publicaciones que recogen coplas en Canarias.

Establecer una clasificación temática sobre estas composiciones es una labor harto complicada, pero las hemos clasificado en cantares amorosos, de desamor, de penas y funestos, humorísticos, filosóficos, religiosos y circunstanciales. En este artículo, trataremos en concreto el apartado de los cantares amorosos de enamoramiento y de amor correspondido, que a su vez hemos dividido en los siguientes apartados:

2.1. La mención a la naturaleza, especialmente las flores, las plantas y las aves

La expresión erótica de las flores, plantas y aves tanto de la literatura medieval española como de su contextualización en la lírica tradicional canaria ya ha sido estudiada ampliamente en mi artículo «*Por verte, Virgen Sagrada, hizo el sol una parada: la simbología erótica de los estribillos romancescos canarios*» (Monroy 2005, 11-46). Nos remitimos a él para quien quiera ampliar los conocimientos sobre este tema, ya que aquí nos limitaremos a comentar el influjo medieval en cada uno de los elementos de la naturaleza que mencionamos a continuación.

La flor es uno de los motivos eróticos más antiguos, que encontramos recogido en textos de cualquier tradición literaria, tanto letrada como no letrada. Por un lado, por la belleza visual que nos transmite; y por otro, por el componente aromático que exhala la flor, como dice la siguiente redondilla:

*En la ventana te vi
adornada de mil flores,
eran tantos tus olores
que a tus plantas me rendí.*

Y dentro de las flores, la reina es la rosa. La rosa encarna la belleza suma, pero también lo efímero, la juventud, el rubor de la joven y la seducción tanto en la literatura culta como en la tradicional, sobre todo si es roja, como refleja la seguidilla que sigue:

*Como vienes del campo
vienes hermosa,
vienes encarnadita
como una rosa².*

O funciona como simple juego de palabras entre el nombre de la flor y el de la amada, en donde el enamorado incita a la joven a que le permita acompañarla en su búsqueda del agua, posiblemente a una fuente cercana, el lugar propicio para el encuentro amoroso por antonomasia en la literatura de tipo tradicional:

*Rosa si fueres por agua
y no encuentras compañera
si quieres que yo te acompañe
rosa de la primavera.*

El clavel tiene la misma interpretación que la rosa, sobre todo si posee matices rojizos, como reflejo del rubor de la muchacha, como dice la copla en forma de confrontación entre ambas flores:

*Las rosas y los claveles
se dieron en una batalla
y los claveles ganaron
porque brillan en tu cara.*

También la imagen del clavel alude al hurto del alma por parte de la amada, con la mención de la localidad de la que procede la misma y el deseo del amante de ver a su amada:

*En Santa Cruz tengo mi alma
que me la llevó un clavel,
no me mates Dios del cielo
hasta no volverlo a ver.*

2 Seguidilla recogida ya en Trapero (1990, 164).

La blancura de la azucena representa el candor, la pureza y la virginidad, como podemos comprobar en la seguidilla en la que la amada reprende al enamorado por llamarla blanca cuando es de piel morena:

*Para que me dijiste:
blanca azucena.
Si la azucena es blanca,
yo soy morena.*

La relación que se establece entre flor y amada es directa, tal y como aparece en la siguiente redondilla, en donde se pasa del rosáceo de la azucena, en gradación descendente del color, hasta el blanco del azahar:

*Yo te quisiera comparar:
con la azucena preciosa,
con la dalia primorosa,
con el pulido azahar.*

Otra flor representativa de lo expuesto es la violeta, cuya floración se produce en primavera, cuando el tiempo mejora, no hace ni frío ni calor. Justo la estación más propicia para el amor:

*No veo la hora que venga
el tiempo de las violetas
para ponerle un ramo
a mi amante en la chaqueta.*

Igualmente, junto con las rosas, los claveles, las azucenas, las violetas, las dacias y los azahares, tenemos la flor de la adelfa, que también tiene un tono rosáceo, en la clara comparación entre mujer-flor que mencionamos anteriormente:

*Con la flor de la delfa
te he comparado,
porque es verde
y no come de ella el ganado.*

La conexión entre flores y pájaros, en la naturaleza, es directa, creando un *locus amoenus* propicio para el amor. De ahí que, dentro de este paisaje arcádico, edénico, que reflejan los cantares relacionados con la naturaleza, se presenten redondillas como esta:

*Cuando te levantas, cantas
y riegas las azucenas,
al oír tu voz tan buena
hasta los pájaros cantan.*

Entre las aves destacan las golondrinas, que aparecen en primavera, la estación del amor, cuando mejora el clima, siguiendo el tiempo agrario cíclico de las estaciones. De ahí su remisión al posible encuentro amoroso que recoge el siguiente cantar:

*Quisiera ser golondrina
y posar en tu ventana
para oírte tu resuello
cuando duermes en tu cama.*

Al igual que la golondrina, la calandria y el jilguero son aves que remiten al amor, por su bello canto y por su presencia notable en la primavera. La comparación amada-ave es notoria en esta cuarteta, en correlación directa entre las partes de la casa de la amada y el amor que siente el amado por su cercanía, remitiendo al tópico de la cárcel de amor:

*Despierta calandria hermosa
que en tu puerta está un jilguero,
en tu ventana, una rosa
en tu pecho, un prisionero.*

La contextualización canaria del motivo del ave como representación de la amada y como propiciador del enamoramiento, se representa en la siguiente cuarteta a través del ave canaria más popular que es el canario:

*El canario cuando canta
parte primero el alpiste,
y tú me partes el alma
con las cosas que me diste.*

Otra redondilla que gira en torno al motivo del ave, del viento y del amor, es la que sigue:

*Que lejos se está de aquí
el que alivia mi tormento,
que no hay pájaro ni viento
que me diga yo lo vi.*

Incluso la naturaleza está vinculada a motivos bíblicos como la manzana prohibida en el Paraíso primigenio de Adán y Eva, a través de las siguientes preguntas retóricas reiteradas:

*¿Qué tienes que tristes estás?
¿Qué penitas te congojan?
¿Quieres que te traiga hojas
del manzanero de Adán?*

Vinculado a las flores y a la naturaleza, está el tema del jardín, como lugar de encuentro amoroso:

*Jardinero tú que entraste
en el jardín sin temor
y de la flor que gozaste
dime cuál es la mejor.*

Finalmente, muy relacionado con la naturaleza, está la presencia de la lluvia en el campo, lo que nos muestra una estampa muy hermosa, como ocurre en los dos siguientes cantares:

*Que bonito es ver llover
cuando el campo lo necesita,
que hasta las flores marchitas
vuelven a enverdecer.*

*Que bonito es ver llover
sobre la palma real,
da la una y da las dos
y yo sin poderte hablar.*

La comparación de la lluvia con las lágrimas del amante aparece en la copla:

*Que serenado está el campo
que parece que ha llovido,
son lágrimas de mi amante
que anda por aquí perdido.*

2.2. La cumbre o monte alto, como lugar de encuentro amoroso y centro de atención de muchos de los cantares

El monte o la cumbre es uno de los símbolos más recurrentes de la lírica tradicional canaria, que remite al lugar del encuentro amoroso y en donde los amantes se encuentran para consu-

mar su amor, sea este platónico o físico. El color verde intensifica este matiz de encuentro amoroso en la cuarteta que sigue:

*Al monte de las Mercedes
fui por leña una vez,
y como la encontré verde,
yo sin leña bajé.*

En el monte se encuentra la fuente de la que mana el agua que permite a las lavanderas limpiar la ropa, siendo también los lavaderos el lugar del encuentro amoroso entre los amantes, sobre un alto morro:

*Allá arriba en aquel morro
hay una pilita de oro,
donde lavan las muchachas
los pañuelos de los novios.*

La cumbre también puede verse como un obstáculo o dificultad que hay que sortear para poder culminar en el amor, a veces causado por la madre:

*Amor mío tú no dudes
de romper montes y valles,
que yo también romperé
montes y dificultades.*

*Aunque tu madre te ponga
en las altas montañas
para yo quererte a ti
nunca me faltarán mañas.*

La relación entre la cumbre, la flor, el hielo y el rostro de la amada, como símbolos de lo erótico, lo vemos claramente reflejado en la copla siguiente:

*En la cumbre no hay claveles
porque los marchita el hielo,
en tu cara si los hay
porque los permite el cielo³.*

3 Con ligeras modificaciones ya había sido publicado en Padrón (1946, 46, n° 55).

2.3. El motivo del mar, omnipresente en la literatura canaria

Las islas, ubicadas en el océano Atlántico, están rodeadas de mar por todos sus puntos cardinales, de ahí la importancia de este tema como contextualización de la lírica hispánica en el ámbito del archipiélago, que muy bien puede ser a través de la presencia del barco como elemento aglutinador del amor:

*Allá fuera viene un barco,
más atrás vienen dos,
en el más chiquito viene
la luz de mi corazón.*

El mar, por tanto, es un tema capital en la literatura culta y popular, y dentro de la tradición, también es un elemento propiciador del amor, símbolo que también remite al lugar del encuentro amoroso:

*Si quieres que yo te quiera,
manda a enladrillar el mar
con ladrillos de oro fino
para poder caminar.*

La descripción de la orografía que rodea al entorno marino, sea este natural o artificial, también se hace presente en estas composiciones: mar, peña y puente que desplazan la mirada del mar hacia la enamorada, con el poder del amor mostrado a través de la imagen de «detener el sol»:

*En el mar, una peña;
y sobre la peña un puente;
sobre el puente, una niña
que le dice al sol, detente.*

Así como la mención de la arena, enlazada con los hermosos ojos de la amada:

*En lo que el mar se mecía
brillaba el sol en la arena
y lo que resplandecía
eran tus ojos, morena.*

El abismo marino supone el lugar de imposible acceso para el ser humano, pero también el reto del enamorado que quiere plantar una

flor en lo más profundo del océano, flor como símbolo del amor:

*En lo más hondo del mar
tengo de plantar un lirio:
mira si será martirio
verte y no poderte hablar.*

Otra dificultad extrema de llegar al fondo del mar, es la de traer el presente de peces vivos como regalo que se le hace a la amada:

*Quieres que me bote al mar
por ser la parte más honda
y coja los peces vivos
y en las manos te los ponga.*

Pero el mar también puede suponer un obstáculo en la consecución del amor, siendo la imagen del suspiro del enamorado que no puede cruzar el mar y llegar a Gran Canaria la metáfora de la imposibilidad que tiene para acceder a la amada, a causa de que no pueden cruzar el mar que los separa:

*Los suspiros de mi pecho
no pueden ir a Canaria,
porque está el mar por el medio
y se pueden ir al agua.*

El tema de la pesca está muy presente, junto al del mar, en estos cantares, enlazados con los de las piedras preciosas. Así, los anzuelos son de plata y las liñas de oro, en clara comparación entre el enamoramiento causado por la belleza de las jóvenes con el arte de la pesca, según cuenta la seguidilla:

*En el mar de levante
pescan las niñas:
los anzuelos, de plata;
de oro, las liñas.*

En un lugar como Canarias, lugar de paso obligado hacia América y que estuvo plagado de piratas y corsarios, no es raro encontrar algún cantar que hable de ellos. Además, no es un mar cualquiera, sino el «mar del amor»; y no se produce el robo habitual de los corsarios, sino lo que se roba es el corazón del enamorado, plasmado en una persona muy concreta,

Concha, que es el nombre de la transmisora de los textos. Por lo que no es extraño que algún joven le dedicara una copla a Concha Alemán o a alguien con igual nombre:

*Por ti, Concha de mi vida,
navego en el mar de amor;
no sea que algún pirata
me robe tu corazón.*

Finalmente, lo exótico y lejano del Oriente es la fuente de inspiración de la cuarteta siguiente, en la que se habla de perlas y corales:

*Yo fui al Oriente por perlas,
no encontré sino corales,
dame niña tu pulsera
para divertir tus males.*

2.4. Los atributos físicos de la amada, o del amado, como motivo principal del cantar

Junto a los cantares que hablan de la naturaleza, las flores y las aves; otros de los temas más reiterados dentro de los cantares de enamoramiento y de amor correspondido es el de los atributos de la amada, y en el menor de los casos, del amado. Empezando la descripción desde la parte superior, el pelo es el primer elemento que podríamos citar en esta mención a los atributos de la amada, como el siguiente que enlaza su pelo con la fuente y el canario, el ave canaria por excelencia:

*Por los rizos de tu frente
baja un pájaro canario,
a beber agua en tus labios
creyendo que era una fuente⁴.*

Las dos siguientes composiciones pueden hablar tanto del color del pelo como del de la piel, que también es otro elemento importante en la descripción que se le hace a la amada. En el primer caso, el color moreno está relacionado con la bella cara de la amada; y en el segundo, con la hermosura de los claveles:

*Morena, tú no te agravies
porque te llamen morena:
que tienes tu cara llena
de gracias particulares⁵.*

*Morena tiene que ser
la tierra para claveles
y la mujer para el hombre,
morenita que si quieres.*

Pero el elemento más reiterado en la descripción de la amada es el de los ojos. Esta parte del cuerpo es la más alabada, a través de los ojos se refleja la mirada y también la actitud de la amada ante el amor con su enamorado. La importancia del color de los ojos se aprecia en la siguiente cuarteta:

*Si quieres cambiar, cambiemos,
haremos un cambalache:
yo te doy mis ojos negros
por los tuyos de azabache.*

El color preferido es el negro, sobre el verde, el marrón o el azul, quizás porque resulten más atractivos en la cultura mediterránea, la de mayor influencia en la canaria:

*Ojos azules y negros
que pelean en porfía
los azules son hermosos
y los negros más todavía.*

La belleza que destilan los ojos de la joven hace que el enamorado no pueda dejar de mirarlos, de ahí la gran atracción que siente, cual un imán, como expresa la redondilla:

*No sé si por simpatía
si porque tienes imán,
tras de ti mis ojos van
como estrellas que los guían.*

El gran magnetismo que aportan los ojos viene debido a que son las miradas y la belleza de estos dos elementos los que propician el enamoramiento, acabe este bien o mal, como lo ejemplifica la siguiente redondilla:

4 Anotado en Padrón (1946, 40, n° 26) y Trapero (1990, 78).

5 Ya recogido en Lorenzo (1981, 137).

*Cada mirada que lanzas
me hieres el corazón,
y tú eres la ilusión
que marchita mi esperanza.*

De ahí que los ojos sean el elemento fundamental a evitar si no quieres enamorarte, expresado de forma anafórica a través del deseo de la joven de esquivar los ojos del enamorado en la cuarteta:

*Que te han hecho mis ojitos,
que te han hecho y que te harán,
que te han hecho mis ojitos
que no los quieres mirar.*

También, cuando un joven se prende de una muchacha, el deseo de verla y la imagen mental de sus ojos le impiden dormir:

*A mis ojos los arrullos
no se quieren dormir,
a la puerta van y vienen
a ver si te ven venir.*

Incluso la correlación histórica tiene su cabida en la siguiente copla, a partir de la comparación entre los deseos de la reina Isabel sobre Francia y el del joven sobre la amada, materializado a través de los ojos:

*La reina santa Isabel⁶
puso sus ojos en Francia,
y yo los he puesto en ti
porque me has caído en gracia.*

El beso, y su consumación a través de la boca, es otro elemento de capital importancia en el amor: la boca propicia el beso, y este es la culminación máxima del amor en su aspecto platónico, expresado por medio de la antítesis de «querer»:

*Quiero yo y no quisiera,
que son dos cosas contrarias,
quisiera pedirte un beso
y que no me lo negarás.*

⁶ Otra mención a santa Isabel aparece en la lírica tradicional y recogida por Traperó en los versos «Arre borriquito... cantando las pascuas de santa Isabel» (1990, 175).

Por ello, la boca es comparada con el cielo, como la expresión máxima del amor correspondido cuando se besa a la amada o al amado:

*En el cielo de tu boca
una maravilla vi,
me quedé maravillada
de ver maravilla en ti.*

Además, la boca es la que permite expresar con palabras el amor entre los enamorados:

*El sí de tu boca espero;
de tu cabello, una mata,
que quiero saber si tratas
de amor firme y verdadero.*

Entre los órganos del cuerpo, el más significativo en relación al amor es el corazón, de ahí que encontremos muchos cantares que aluden a este órgano humano. El corazón es el lugar donde reside el amor y las penas que este sentimiento produce:

*Acuérdate que llorando
lágrimas del corazón,
me dijiste suspirando
que tu regalo era yo.*

El corazón es como un cerebro que reconoce el amor correspondido:

*Feliz el mortal que alcanza
vivir en tu corazón,
porque es grata la ilusión
de amarte sin esperanzas.*

El matrimonio puede suponer un obstáculo que impide la consecución del amor, como se puede comprobar en la siguiente copla:

*Casadita, casadita,
casadita de tu amor,
que si no fueras casada
te daba mi corazón.*

Metafóricamente, el corazón puede aparecer en la mochila del amado como símbolo de que se ha conquistado a la joven, expresado el cantar a través de la voz femenina:

*Soldadito de verano
¿qué llevas en la mochila?
Un pantalón encarnado
y el corazón de una niña.*

La redondilla y la copla que siguen parecen estar directamente relacionadas a través de la repetición de las palabras «vuela papel», tema muy propio de la literatura de pliegos de cordel y de la literatura popular a partir del siglo XVIII: el de la carta que el amado o la amada le dedica a su pareja.

*Vuela papel sin temor
y dile a mi feliz dueño
que anoche en el dulce sueño
lo tuve en mi corazón.*

*Vuela papel venturoso
que a mano de un ángel vas,
no digas que yo te envió
sino que tú solo vas.*

La pequeña estatura de la amada también aporta atractivo para el enamorado, recordando el elogio a la mujer chica del *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita o el apotegma «Lo bueno, si breve, dos veces bueno» de Baltasar Gracián, de su *Oráculo manual y arte de la prudencia*. Ejemplo de ello lo tenemos en los cantares siguientes:

*Pequeñita, pequeñita,
más pequeñita nací,
más pequeñita empecé
a tener amor en tí.*

*Todas las cosas pequeñas
las miro con atención,
porque es pequeña la prenda
que adora mi corazón.*

Otra parte del cuerpo muy cantada es la del rostro de la amada, que es donde más se aprecia la belleza y donde también se muestra su timidez y vergüenza:

*No me mires pa la cara
que yo colores no tengo,
mírame pa las palabras
que soy niña y las mantengo.*

Finalmente, la mano es algo muy importante en el amor, sobre todo por su significación de *entregar la mano* con el sentido de «aceptar en matrimonio». En este caso, reflejado en el retrato de la amada pintado en la palma de la mano:

*En la palma de la mano
te quisiera retratar,
para cuando no te vea
abrir la mano y mirar⁷.*

Y lo más representativo del amor es el anillo de compromiso o de matrimonio, consecución final del amor correspondido, como menciona la copla siguiente:

*Debajo de tu ventana
tengo un anillo escondido,
no lo digas a nadie
que yo me caso contigo⁸.*

2.5. La dicotomía entre noche y día, la presencia de los astros y otras cuestiones relacionadas con la meteorología

La materialización del amor a través de la descripción de la noche, con su oscuridad, y del día, con la luminosidad que lo caracteriza, es otro de los motivos más reiterados en estos cantares amorosos. Es por ello que la mención de la luna, del sol, de los astros y de los fenómenos atmosféricos sea muy recurrente. Por ejemplo, en la línea del poema *Noche oscura del alma* de San Juan de la Cruz tenemos esta copla que habla de una noche también oscura en la que se revive un amor:

*Noche oscura y temerosa,
noche de apacible calma,
noche que respira el alma
de una pasión amorosa.*

Otra noche oscura, aunque no tanto como para crear sombras en la noche, es la que se na-

7 También en Lorenzo (1981, 140) y en Trapero (1990, 80).

8 Con diferentes palabras, pero muy parecido, se encuentra anotado en Brito (1999, 37).

rra a continuación, con la dicotomía noche/día presente en la antítesis dormir/despertar:

*¡Cuántas veces, noche ombría,
pisé tu sombra callada,
pensando en ti me dormía
la aurora me despertaba!*

Igualmente oscura es la noche que sirve de escenario a otro cantar amoroso, el de la cuarteta sobre el deseo del amante de que la madre de la amada acepte su noviazgo, igual a una conocida composición tradicional canaria⁹:

*¡Oh, qué noche tan oscura!
¡Oh, qué oscuridad de calle!
¡Oh, que niña tan bonita
si me la diera su madre!*

Dentro de la noche, resalta los cantares dedicados a la luna como elemento propiciatorio del encuentro amoroso, a través de la reiterada comparación del rostro de la amada con la luna, la naranja y el lucero de la mañana, como ocurre en la cuarteta siguiente contextualizada en una de las ciudades más emblemáticas de Canarias, San Cristóbal de La Laguna:

*Asómate a la ventana,
cara de redonda luna¹⁰,
naranjita campechana,
lucero de La Laguna¹¹.*

9 En concreto, nos referimos a la composición que comienza:

*Andrés, Andrés,
repásame el motor,
que se me sale el agua,
por el carburador.
[...]*

y que sigue:

*¡Ay, qué noche tan oscura!
¡Ay, qué oscuridad tan grande!
¡Ay, qué niña tan bonita
si me la diera su madre!
[...]*

10 Los dos primeros versos aparecen en otra copla recogida por Lorenzo (1981, 214).

11 Aparece en Padrón (1946, 37, n° 10).

La reflexión amorosa se manifiesta también con la referencia de una luna personificada y a la que se le interroga para saber a quién ama verdaderamente la amada, como una confidente del amor:

*Luna pálida y bendita,
de tan pura creación,
dime quién por mi palpita
de mi amada el corazón.*

Igualmente personificadas aparecen las estrellas, a las que se les proporciona el atributo humano de la sensatez o la locura, y donde se comparan los lunares de la amada con las dos estrellas principales del firmamento:

*Las estrellitas del cielo
no pueden estar cabales
porque tu cara mi niña
tiene las dos principales.*

El sol es otro de los astros más mencionados en este tipo de lírica tradicional canaria, en la antítesis de sol y sombra, en un juego de palabras muy logrado:

*Sale el sol, edifica sombra,
sombra que el sol edifica:
¿cómo ha de salir el sol
siendo tu sombra tan rica?*

Junto a la luna y al sol, el cielo es otro elemento reiterativo en los cantares canarios, al que se asimila con la dificultad de alcanzar a la amada, como se representa en los dos ejemplos siguientes:

*¡Ay, cielo, que no te alcanzo,
baja y te podré coger
a ver si puedo tener
en ti cielo algún descanso!*

*Al despedirme de ti,
me despido del cielo;
al despedirme de ti,
al despedirme, me muero¹².*

12 Con cierto parecido a la recogida en Trapero (1990, 94).

Asimismo, el lucero representa la llegada de la luz del nuevo día, es decir, la del amor y de la claridad en los pasos que requiere el hecho amoroso siguiendo el modelo de las alboradas medievales. En este caso, el lucero es la amada, y el enamorado le pide que le revele con la luz del día naciente los pasos que debe dar para llegar a lograr su amor:

*Lucero de la mañana
préstame tu claridad
para seguirle los pasos
a mi amor que se me va.*

La brisa no puede faltar en este tipo de poemas, en donde el amante pretende ser la brisa para pasar por todos los lugares donde habita la amada, incluso tocar algo tan vedado como las sábanas de la cama, en clara alusión indirecta al amor físico:

*Quien fuera bruma de brisa
y entrara por la ventana,
y te ayudara a tender
las sábanas de tu cama.*

2.6. La presencia de la religión

Curiosamente, los cantares amorosos de tipo religioso son muy pocos, tan sólo encontramos la presencia del Monte Calvario, la Gloria y la mención a la Consagración en el primero y la de un Ángel en el segundo, cantar ya anotado anteriormente:

*Ámame, yo te amaré
con un amor solitario,
en el pecho haré un calvario
y en él te consagraré.*

*Vuela papel venturoso,
que a mano de un ángel vas,
no digas que yo te envió
sino que tú solo vas.*

Igualmente, estas coplas pueden hacer mención del lugar a donde acuden las personas tras la muerte si han tenido una vida ejemplar y al que todos quieren ir: el Paraíso, el Cielo o la Gloria, como recoge la quintilla:

*Tú eres para mí la vida,
tú eres para mí la Gloria,
tú eres la mujer querida,
siempre escrita
en mi memoria.*

Esta ausencia de motivos religiosos en las coplas de asunto amoroso viene debido al respeto y la gran fe que el creyente siente por su religión, de ahí que se evite mencionar elementos sagrados en las coplas cotidianas:

*Ven acá mujer de Dios
que te voy a convencer:
ningún hombre puede ser
tan cabal como un reloj.*

2.7. El alimento como ejemplo

La comida, siguiendo el paralelismo de que lo apetitoso es equivalente al deseo amoroso, aparece reflejado en muchos cantares. En forma de caramelo, como en la copla:

*Todas las Marías son
dulces como caramelo,
y yo como más goloso
por una María, muero¹³.*

La fruta, también elegida por su dulzor, es elemento de comparación con el amor que se siente:

*Miguelito, Miguelito,
pimpollo de naranjero,
y si la naranja es dulce
Miguelito yo te quiero.*

E, incluso, una de las comidas más tradicionales de la cocina española, canaria y de América hispana puede ser relacionada directamente con el amor como es el puchero:

*Advierte que son las coles
las que dan gusto al puchero,
advierte que son tus ojos
los que me traen sin sosiego.*

13 En Padrón (1946, 48, n° 66).

2.8. Otros cantares

Estas composiciones amorosas pueden tratar de temas muy diversos, como el de la supervivencia al ser amado tras el fallecimiento de la amada y su actuar en ese caso:

*Amor si tú te murieras
y yo con vida quedare,
al sepulcro te llevara
y mil caricias te hiciera.*

El amor puede verse igualmente como una madeja que en su progresivo ovillado se desarrolla el amor, en una clara metáfora entre el telar, objeto real; y el amor, objeto simbólico:

*Poco a poco se derrama
la madeja del amor;
poco a poco, con cuidado,
la voy devanando yo.*

El sueño puede ser un obstáculo que impida el amor, ya que si la amada está dormida no puede corresponder al amante, a lo que este sugiere que bese la almohada como representación simbólica de su persona:

*Despierta si estás dormida
y si recostada estás,
dale un beso a la almohada
y di que a mí me lo das.*

La antítesis de la vida y la muerte, del arduo y pesado vivir cotidiano como un camino hacia el fin, tan propio de santa Teresa de Jesús¹⁴ en el ámbito divino y, anteriormente, en la poesía del Cancionero del final del Medioevo, aparece plasmada de forma muy lograda a través de la anáfora y el quiasmo:

*Para qué quiero yo vida,
para qué vida yo quiero,
para qué quiero yo vida
si teniendo vida muero.*

O puede ser que el amor hacia la amada le esté mermando la vida, como cuenta la cuarteta:

14 Es conocidísima la letrilla «Vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero porque no muero».

*Donde estoy te estoy mirando
y tú dónde estás me miras,
con tu amor me vas matando
quitándome vas la vida.*

El amor aparece personificado en la copla siguiente, con el apelativo humano de ingenio, y en ese ingenio o juego está la amada perdida de amor por el amado:

*En el ingenio de amor
está una loca perdida,
ella dice que esta loca
por el amor de su vida.*

También el amor puede equipararse a otro gran sentimiento que todo ser tiene: el amor de una madre, que es el mayor amor que pueda tener:

*El cariño de una madre
y el amor de una mujer
es el cariño más grande
que en el mundo puede haber¹⁵.*

La equivalencia del amor con una bella pintura, siguiendo el tópico de *ut pictura poesis*, también aparece representada en la redondilla:

*Yo te quiero más a ti
que a ninguna criatura
porque eres una pintura
bellísima para mí.*

Es habitual la mención del primer amor como el más perfecto y verdadero:

*No hay amor como el primero¹⁶,
aunque el último más valga,
porque el amante primero
abre los ojos del alma¹⁷.*

La herida de amor es otro tópico muy reiterado en este tipo de composiciones:

15 Ya anotado por Lorenzo (1981, 214).

16 El primer verso es idéntico a la cuarteta recogida en Fernández (1993, 47).

17 Recogido por Trapero (1990, 118).

*No hay amor como el presente,
porque aquel ya pasó,
fue herida que se curó
que de sana no se siente.*

La mención a lugares reales, como los chorros que existieron en la Casa Fuerte de Adeje, adonde iban las mujeres a coger el agua de una fuente que allí había, se mencionan en la seguidilla:

*De mi casa a los chorros
son mis paseos
al casarme contigo
son mis deseos.*

A modo de porfía o debate poético entre hombre y mujer, con notas humorísticas propias de este tipo de retos poéticos, parecen que han sido creados los siguientes cantares¹⁸:

*Feliz me puedes hacer,
si es que me sabes amar,
no me ames tanto mujer
porque me vas a matar.*

*Es tanto lo que te quiero
y lo que te quiero es tanto,
que duermo por ti en suelo
y de cabecera un canto.*

*En tu puerta estamos cuatro,
todos cuatro te queremos,
sale tú y escoge uno
y los demás nos iremos¹⁹.*

*Tienes una mala mañana
y te la voy a reñir,
que te quitas de la puerta
conforme me ves venir.*

*Si me quito de la puerta
vida mía no es por ti,
sino por tus compañeros
que algo te podrán decir.*

*Mis compañeros bien saben
que yo adoro en tu persona,
el decirme que te quiero
es ponerme una corona.*

*Si me quieres a mi sola,
seré una firme muralla,
pero si quieres a otra
seré un cañón de metralla.*

*Si me quieres a mi sola
seré una muralla firme,
pero si quieres a otra
seré un rayo al despedirme.*

Otros cantares de amor son los siguientes:

*El que quiere facilita
un imposible mayor,
tiene una cosa el amor
que todos los miedos quita.*

*Una c que es letra hermosa
se me ha subido al sentido,
una c que es primorosa,
que es tu nombre y apellidos.*

3. Conclusiones

A lo largo del presente artículo se ha ido analizando los cantares de enamoramiento y de amor correspondido de Arona, localidad y municipio del sur de Tenerife, a partir del estudio de la naturaleza, en especial las flores (rosa, clavel, azucena, dalia, azahar, violeta, adelta), las plantas (a través de una naturaleza en la línea del tópicico del *locus amoenus*) y las aves (golondrina, calandria, canario), como imagen paralela del enamoramiento y de los requiebros del amor; igualmente, la cumbre o monte alto reflejan el lugar del encuentro amoroso de los amantes; el mar, tema capital en la literatura canaria culta y popular, es muy utilizado en este tipo de cantares a través de los elementos marítimos más característicos (barco, peña, arena, fondo del mar, peces, anzuelos, liñas, navegación, perlas, corales, etc.); como también los atributos de la amada (pelo, frente, labios, color de piel, rostro, ojos, corazón, boca, beso, tamaño, palma de la

18 El orden del debate lo desconocemos, pero vemos claramente que son intervenciones en forma de reto o porfía a través de respuestas a cantares anteriores.

19 Muy similar a la recogida por Traperó (1990, 82) y a la anotada por Fernández (1993, 48).

mano, anillo), y en menor medida, del amado; junto a estos motivos reiterativos, encontramos también el de la dicotomía entre noche y día, con la mención de los astros y los fenómenos atmosféricos (noche, aurora, luna, estrellas, sol, sombra, cielo, lucero, bruma, brisa).

En cambio, la presencia de cantares de temática religiosa es minoritaria (Calvario, consagración, ángel, Dios, Gloria), como lo es también la presencia del campo semántico de la alimentación como imagen del deseo amoroso (dulces, caramelo, goloso, naranja, coles, puchero), ya que la amada es para el amado como un dulce en el paladar. Otros cantares tratan temas muy diversos: la supervivencia del amado tras la muerte de la amada, el amor como una madeja que se desovilla, el sueño como obstáculo del encuentro amoroso, la antítesis vida y muerte a la manera de santa Teresa de Jesús, la personificación del amor, la comparación con el amor materno, con una hermosa pintura siguiendo el tópico de *ut pictura poesis*, la mención del primer amor o la herida de amor, entre otros.

En conclusión, estos cantares de enamoramiento y de amor correspondido tocan muchos de los temas fundamentales de la literatura de tipo tradicional hispánica (la reflexión del amor a través de los diferentes elementos de la naturaleza, del lugar del encuentro amoroso en el monte o cumbre, los atributos de la amada, los temas religiosos, etc.), como también de la cultura canaria (el mar, el canario como ave representativa y simbólica de Canarias, la comida tradicional canaria, la música canaria, etc.); todo ello con la finalidad última de la expresión del amor en un contexto muy particular y a través de una visión que el devenir de los tiempos ha convertido ya en un arcaísmo cultural en las Islas Canarias.

Andrés Monroy Caballero
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

BIBLIOGRAFÍA

BRITO MARTÍN, Juan. *Coplas y canciones*. Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1999.

CRUZ, san Juan de la. *Cántico espiritual y poesía completa*, Prólogo, edición y notas de Paola Elia y María Jesús Mancho. Estudio preliminar de Domingo Ynduráin. Barcelona: Crítica, 2002.

FERNÁNDEZ CASTILLO, Felipe Santiago. *Caleidoscopio de coplas palmeras*. Tenerife: Cabildo Insular de La Palma y Centro de la Cultura Popular Canaria, 1993.

GRACIÁN, Baltasar. *Obras completas*, Edición, introducción y notas de Santos Alonso. Madrid: Cátedra, 2011.

LORENZO PERERA, Manuel J. *El folklore de la isla de El Hierro*, Con la colaboración de Rosa M^a Montesinos Sirera. Tenerife: Editorial Interinsular Canaria, S.A. y Excmo. Cabildo Insular de El Hierro, 1981.

MONROY CABALLERO, Andrés. «*Por verte, Virgen Sagrada, hizo el sol una parada: la simbología erótica de los estribillos romancescos canarios*», *Revista de Poética Medieval*, n^o 14 (2005), Universidad de Alcalá de Henares: 11-46.

NODA GÓMEZ, Talio. *La música tradicional canaria, hoy*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones de la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, 1998.

PADRÓN ACOSTA, Sebastián. *La copla: folías, isas, malagueñas y seguidillas*. La Orotava: Cuadernos de Folklore Drago, Musa Popular Canaria, 1946.

PÉREZ VIDAL, José. *Poesía tradicional canaria*. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1968.

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*, Introducción y notas de Nicasio Salvador, Texto, Jacques Joset. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

SANTA TERESA DE JESÚS. *Obras completas*, A cargo de los padres Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2012.

TRAPERO, Maximiano. *Lírica tradicional canaria*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Biblioteca Básica Canaria, 1990.

ORDENANZAS DEL VINO

Jesús Alonso Díez

Resumen

Las distintas *Ordenanzas del vino de Valladolid* reflejan la importancia que este producto tenía en la economía de la villa y la necesidad, por tanto, de controlar todo lo relativo a su comercialización, desde al menos el siglo xv hasta finales del xix. En estas ordenanzas se indican las puertas de acceso autorizadas para meter el vino en la ciudad; se señalan las funciones de los registradores del vino y la duración de su cargo; se limitan los permisos para comerciar con vino; se controla su cantidad, calidad y origen; y se establecen las distintas penas que habría que imponer en caso de contravenirlas.

PALABRAS CLAVE: Ordenanzas del vino, Ordenanzas del vino hechas en Valladolid, herederos del vino, registro del vino, penas del vino.

Con pan y vino se anda el camino

Este refrán, tan escuchado en otros tiempos, está prácticamente en desuso en este momento, aunque antaño fuese real como la vida misma. Si cerráramos los ojos y retrocediésemos cien años, podríamos ver a muchos trabajadores con la alforja al hombro, en la que llevarían las mínimas viandas para todo el día: seguramente un botijo de agua, y en el fardel, una cebolla, un trozo de pan y, con suerte, un pedazo de tocino rancio; en el mejor de los casos, una bota de vino, artículo de lujo que muchos no se podían permitir.

Dependiendo de las personas con quien se hable del tema, el vino siempre ha sido motivo

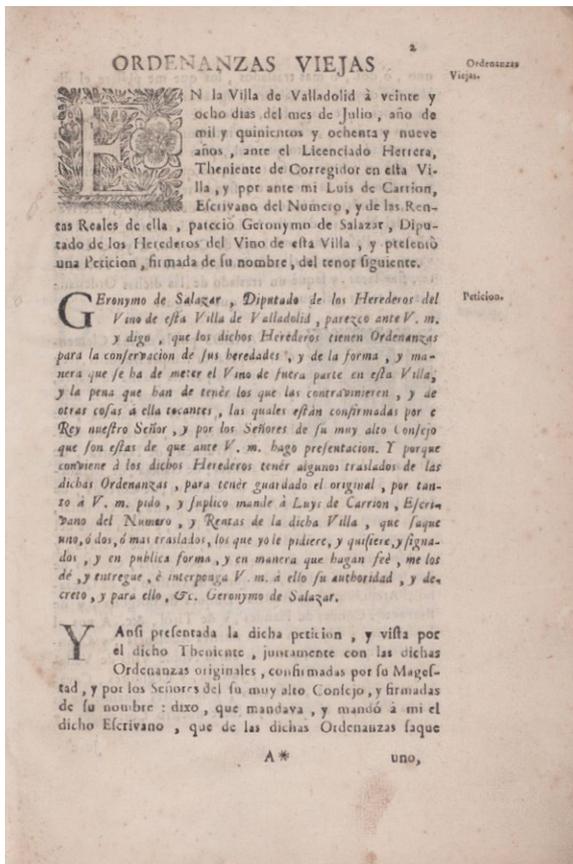
de alegrías y tristezas, de desgracias familiares, de celebraciones en las cantinas y de otros asuntos que no merece la pena comentar.

1. Ordenanzas del vino, hechas en Valladolid por el gremio de los herederos del vino

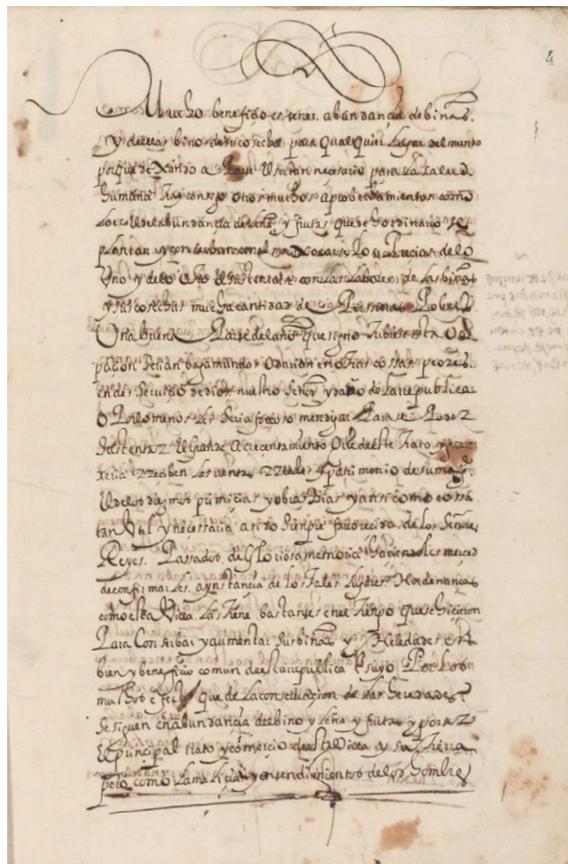
De la importancia de la producción y comercialización del vino en las tierras de Valladolid dan buena cuenta las distintas *Ordenanzas del vino*, firmadas por el rey y por el concejo, por las que los herederos del vino regulan la «conservación de sus heredades, y de la forma, y manera que se ha de meter el vino de fuera parte en esta villa, y la pena que han de tener los que las contravinieren, y de otras cosas a ella tocantes»¹.

Dicen las *Ordenanzas* que las viñas suponían riqueza; el vino se consideraba bueno para la salud humana y la leña (los manojos que los sarmetadores trenzaban) se vendía a los panaderos para calentar los hornos, o para las glorias de las casas, tan frecuentes en aquellos tiempos. Como el cultivo de las viñas daba mucho trabajo, en la primera parte de las *Ordenanzas* se dice «que mucha cantidad de personal pobre, de una buena parte del año que si no tuviese esta ocupación, serían vagabundos o darían en otras cosas peores en deservicio de Dios Nuestro Señor y daño de la república, o por lo

1 AMVA C 00011-002 Gerónimo de Salazar, Diputado de los Herederos del vino de esta Villa de Valladolid, parzco ante V.m.Y dico (sic).



Documento 1



Documento 2

menos les sería jocoso mendigar para se poder sustentarse»².

El año de 1760 consideraron que lo mejor sería recopilar todas las ordenanzas que se habían firmado hasta ese momento, clasificándolas en tres grupos: viejas, nuevas y novísimas, y realizar una edición a imprenta³. Primera página de las *Ordenanzas con que se ha de governar, y guardar la entrada del Vino, y venta del, en esta muy Noble, y leal Ciudad de Valladolid y Lugares de su tierra*. (AMVA, C-00011-002).

Además de agruparlas en tres bloques, periódicamente actualizaban alguna ordenanza, sobre todo aquellas que tenían que ver con el control de la entrada de vino y, como es lógico, con la recaudación.

2 AMVA C 000 13-02, hoja 4 renglones 9 a 14.

3 AMVA C 00011-002.



Documento 3

Las ordenanzas regulan todo lo relacionado con el vino, su producción y comercio, empezando por el control de la entrada del vino en Valladolid. Para meter vino de fuera de la villa y aldeas de su jurisdicción, solo podían introducirlo por las puertas autorizadas. Al principio solo se podía por dos; la del río (puente Mayor) también llamada puerta del río Mayor, y la de Santisteban (San Esteban), situada más o menos en lo que hoy es la plaza de la Cruz Verde, que estaba en la segunda muralla.

En dichas puertas, unos oficiales, escribanos del registro del gremio, nombrados por los diputados del gremio de los herederos del vino, ejercían el oficio por dos años; pero si no cumplían fielmente con su trabajo, los mencionados diputados tenían poder para sustituirlos por otros más rigurosos en el ejercicio de sus funciones.

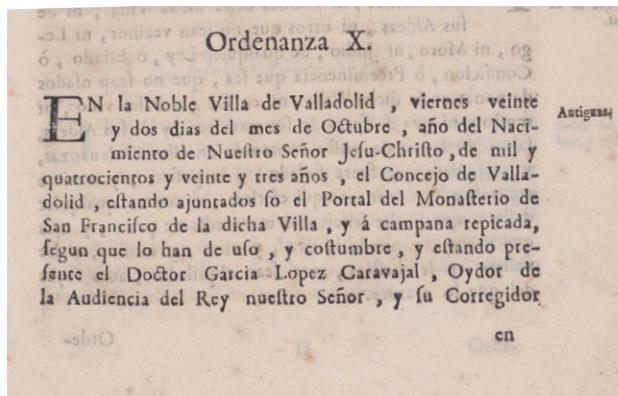
A este respecto, cabe señalar que las puertas de entrada donde se realizaba el control realmente funcionaban como fielatos, aunque estos no existieran al principio de las ordenanzas como tales, ya que llegaron un siglo después; pero está claro que el control de la entrada del vino tenía un sentido recaudatorio, aunque también controlaran el origen, la cantidad y la calidad.

2. Ordenanzas viejas

Las primeras y más antiguas que se conservan en el Archivo Municipal de Valladolid, (en adelante AMVA) datan de 1423⁴.

El día ocho de julio de 1589 deciden hacer copias de estas ordenanzas, y guardar las originales para que no se pierdan. Es el diputado de los herederos del vino, Gerónimo Salazar, quien se dirige a V.M comunicando la necesidad de guardar las originales y de que se «saque uno, o dos, o más traslados». Esto demuestra lo importantes que eran las ordenanzas del vino.

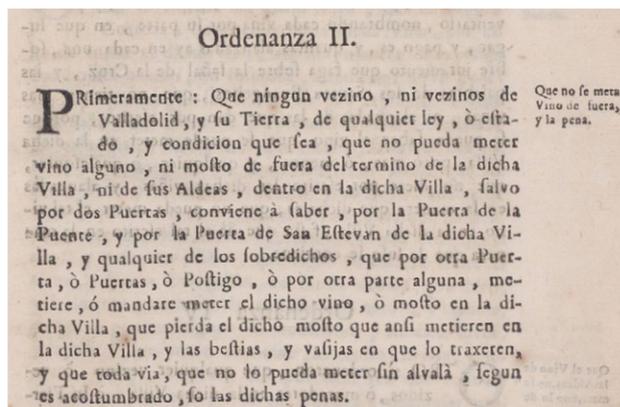
4 Documento 4 AMVA C 000 11-002. Ordenanza X.



Documento 4

Las ordenanzas viejas se componen de LXXI ordenanzas confeccionadas en distintos periodos de tiempo; reseñamos a continuación las más significativas.

En la ordenanza II⁵ se ve bien claro por qué puertas se podía introducir el vino que no fuera del término de la villa y sus aldeas. Como ya hemos comentado, en aquel momento solo se podía meter por dos puertas; la del puente Mayor, y la de San Esteban, y el que lo metiere por otra puerta o portillo, que pierda el mosto, el vino, las bestias y vasijas.



Documento 5

[...] que no pueda meter vino alguno, ni mosto de fuera del termino de la dicha Villa, ni de sus aldeas, dentro de la dicha Villa, salvo por las Puertas, conviene a sa-

5 AMVA C 000-11-002. La ordenanza II deja claro, quienes pueden y quienes no, introducir vino en la Villa.

ber, por la Puerta de la Puente, y por la Puerta de San Estevan de la dicha Villa.

Los señores diputados del gremio de los herederos del vino eran los encargados de nombrar a los escribanos del registro del vino, responsables de controlar la entrada del mismo por las puertas anteriormente mencionadas.

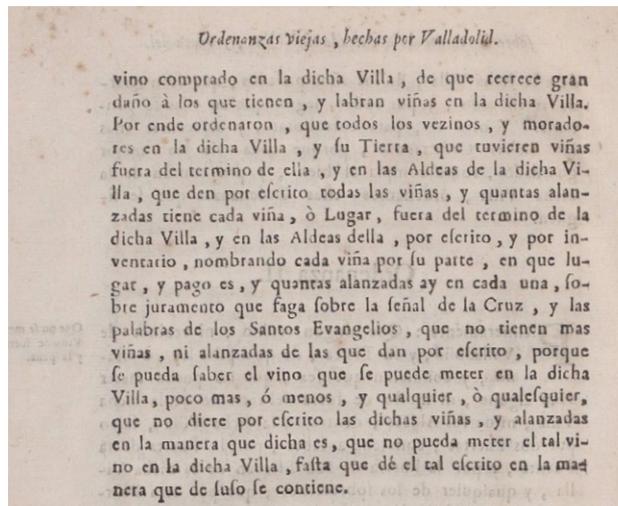
Por lo que se puede ver en la siguiente ordenanza, la puerta de Santisteban tenía más movimiento: por ella entraba más vino y, como consecuencia, más trabajo; por este motivo los escribanos percibían mayor salario.

Que ansimesmo asisten lo que cuenta como lo hacen los puestos por los diputados excepto lo que dure la vendimia y la mostería que lo ello durante ande estar juntos por la mucha prisa de la carretería pero han de tener libros a parte como dichos y por el trabajo, ocupación de las tales personas en el dicho miembro de los herederos, esta villa los señale de salario al que obien de asistir a la puerta de Santisteban veynte y quatro mil maravedis tal que a la puente del Rio Mayor que tiene menos trabajo diez y siete mil maravedís...

En una parte de la ordenanza se da a entender que, para que no haya trucos, se deben cambiar a los escribanos registradores de las puertas cada año, sin que puedan pasar menos de tres años hasta que puedan volver a ejercer ese trabajo.

En la ordenanza III se aprecian las malas prácticas de algunos trapisondas, que no teniendo suficientes viñas en la dicha villa, compraban mosto y vino a otros productores de fuera de esta jurisdicción y lo vendían como propio; lo que «recrece gran daño a los que tienen, y labran viñas en la dicha Villa»⁶.

⁶ AMVA C 000-11-002. En esta ordenanza (III) se puede apreciar que hay personas que con malas prácticas introducían el vino en Valladolid.



Documento 6

La ordenanza IV, vuelve a repetir más o menos lo mismo, en lo que a la introducción de vino de fuera de la villa se refiere, pero en este caso añaden algo nuevo: si incumplen esta ordenanza «no podrán meter en la dicha Villa, el vino, y mosto, ni uva que hubiere en las dichas viñas, por cinco años primeros siguientes».

En la ordenanza V mandan, que se pongan guardas en las dichas puertas por donde entre el vino, «en esta manera: que estén dos homes buenos, sin sospecha, a cada una de las puertas, y que tengan sus libros en que registren el vino que cada uno traxere (sic) de las dichas viñas...».

También aquí se ve la importancia que tenía el juramento ante signos religiosos, ya que para hacerlos más responsables de sus actos, mandaban a «los guardas y cada uno de ellos, que fagan juramento sobre la cruz, y santos evangelios».

La ordenanza VIII dice que,

[...] si por causa destas dichas ordenanzas, y por las penas en ellas contenidas, subiere el vino a grande precio, que sea danolo para la gente común desta dicha Villa, que la justicia y los dichos regidores, puedan poner tasa, a que precio se vendia el dicho vino, razonablemente

considerando el precio de como valiere en las comarcas de la dicha Villa, y provean cerca de ello: como entendieren que cumple al procomún de la dicha Villa.

La ordenanza IX sigue con el interés de la vigilancia y control de entrada en las puertas, e introducen pesquisidores cada año, para controlar e investigar a los que introducían vino de dudosa procedencia.

Otro si, ordenaron, que los guardias, y pesquisidores, y solicitadores, que son nombrados de cada año por la dicha justicia, y regidores de la dicha villa, o por la mayor parte dellos, así como se nombran, é ponen los otros oficiales de la dicha Villa.

La ordenanza X, año de 1423 comienza así:

En la noble Villa de Valladolid, viernes, veinte y dos días del mes de Octubre, año de nacimiento de Nuestro Señor Jesu-Christo, de mil quatrocientos y veinte y tres años, el concejo de Valladolid, estando ajuntados so el Portal del Monasterio de San Francisco de la dicha Villa, y a campana repicada, según lo que lo han de uso, y costumbre, y estando presente el Doctor García Lopez Carvajal, oydor de la audiencia del Rey nuestro señor en esta dicha villa, en presencia de mi Gonzalo Rodriguez Escribano público de Valladolid y de los hechos cuentas del dicho concejo y de los testigos de sus escritos, luego el dicho concejo, corregidor, y regidores pusieron en renta, en pública almoneda, por los pregoneros del dicho concejo, y por mí el dicho escribano las rentas de las penas del vino. Y mosto, y uva, desde el día de san Miguel del mes de septiembre postrimero que ahora paso deste dicho año, fasta el día de San Miguel del mes de septiembre, del año que viene del señor de mil y quatrocientos y veinte y quatro años.

La ordenanza XI, deja bien claro que «ningún vecino ni vecina», ni otros que no sean ni lego, ni moro, ni judío, de cualquier ley, o estado, o condición podrán meter vino, mosto, o uva, de fuera de sus términos, salvo en los casos que figuren en las ordenanzas.

El incumplimiento podría suponer una multa de seiscientos maravedís, y perder las uvas, el vino, el mosto, las vasijas, y las bestias, sean alquiladas o suyas.

Primeramente:

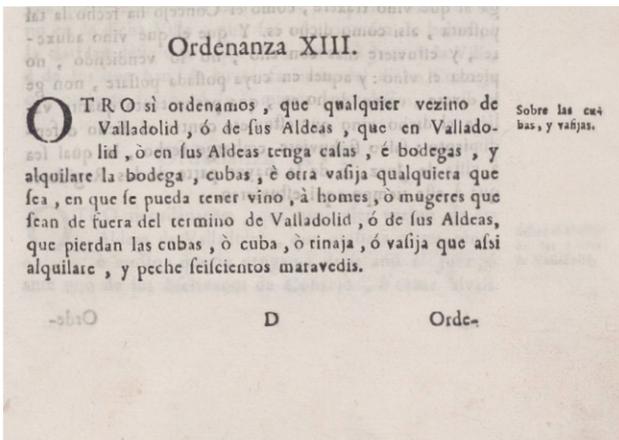
Ordenamos que, ninguno ni algunos vezinos ni vezinas desta dicha Villa, ni de sus aldeas, ni otros que no sean vecinos, ni Lego, ni Moro, ni Judío, de qualquier ley o estado, o condición, o preminencia que sea, que no sean osados de poner en la dicha Villa, ni en sus arrabales vino, ni mosto, ni uva de fuera de los términos, y de sus aldeas, salvo por la viña de suso contenida en estas Ordenanzas y cualquiera que fuere fallad, y lo pusiere, y metiere, contra las Ordenanzas aqui escritas, ó contra cualquier de ellas, que peche seiscientos maravedís de pena, y mas que peche, y pierda la uva, y vino, y mosto, y las vasijas, y las bestias, aora sean alquiladas, aora suyas, del que lo traxere (sic).

¡Ojo al dato! Fijaos si eran modernos, dice, ningún vecino ni vecina...

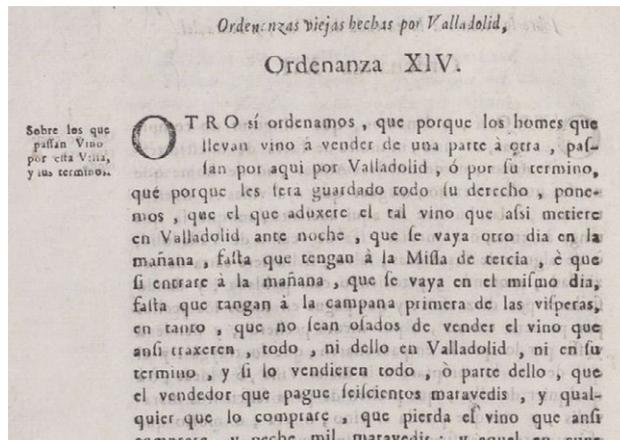
La ordenanza XIII no tiene desperdicio; establece que cualquier vecino de Valladolid y sus aldeas que tenga bodegas y cubas, y las alquile a hombres o mujeres que sean de fuera del término de Valladolid, pierda el vino, las cubas, etc⁷.

La ordenanza XIV dice que aquellos hombres que lleven su vino a vender de un lugar a otro,

7 AMVA-00011-002. Documento 7. Ordenanza XIII Aquellos hombres o mujeres que tengan cubas y las alquilen a personas de fuera, que pierdan las cubas tinajas o vasijas.



Documento 7



Documento 8

y para ello tengan que pasar por Valladolid, entren por la noche, que se vayan al otro día por la mañana, lo harán cuando toquen a la misa de tercia; y si llegare por la mañana, que se vaya en el mismo día antes del toque de primera de vísperas. Si vendiere el vino o parte de ello, que el vendedor pague seiscientos maravedís, y cualquiera que lo comprare, que pierda el vino comprado y pague mil maravedís⁸.

8 AMVA. Documento 8. Ordenanza XIV. Esta Ordenanza dice que los hombres o mujeres que que lleven vino a vender fuera de la ciudad, si llegan por la mañana se irán antes de la puesta del sol si llegan al atardecer, al día siguiente antes de la misa de tercia.

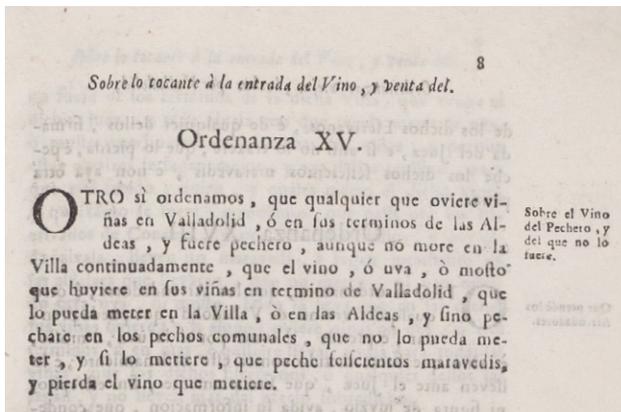
Sin ninguna duda, el vino sólo se podía meter en la villa entre la puesta y la salida del sol, y el que incumpliere la ordenanza podía quedarse sin el vino⁹.

Como se puede ver en la ordenanza XV, el vino era un bien recaudatorio: deja claro que el ciudadano que comerciara con vino, o tuviera viñas en sus términos o aldeas, y pechara (tributara) en la villa, aunque no viviera de continuo, podía meter el vino; pero si no tributaba, no po-

9 Fotomontaje 1. El vinatero. Jesús Alonso Díez. No se podía meter vino en la ciudad, entre la puesta y la salida del sol.



Fotomontaje 1. Jesús Alonso Díez. No se podía meter vino en la ciudad entre la puesta y la salida del sol



Documento 9

día meterlo y si lo metiere, pagaría seiscientos maravedís y además perdería el vino¹⁰.

Tenían tan controlado el vino que había en la ciudad, que cuando no hubiera más de cincuenta cubas, se concediera licencia para introducirlo, siempre teniendo en cuenta las ordenanzas y su contenido.

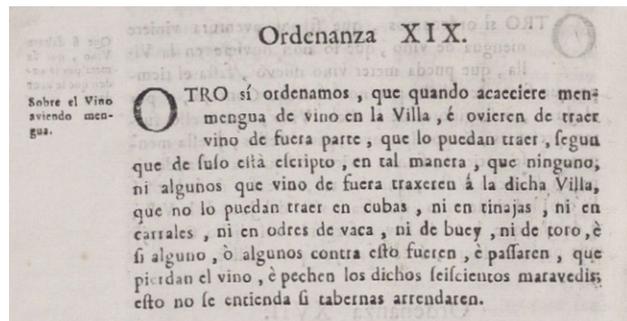
Y ten queporquanto Podía suceder por malas cosechas y temporales deyelo piedra eotros sucesos aber falta de Bino en daño destarrepubica corte queenella rresida yentes. Yvinienetes aella se gico hordenanca confirmada por Los. Señores rreyes católicos don fernando y doña ysa-bel en que se dispuso yHordeno quenoa-viendo cinquentacubas debino justicia y rregimiento destaciudad diesen licencia para meter bino de fueraparte destavilla ysujuridicion según aqueltiempo y lagrandeca del pueblo. AMVA C-00013-0025 pag. 29 hoja 15, a partir del renglón 18.

Aunque habitualmente mencionan la cuba como medio de almacenaje y transporte del vino, en la ordenanza XIX se relacionan casi todos los medios utilizados para almacenar y mover el vino de un lugar a otro, como las tinajas, carrales (cubas o toneles pequeños), odres de

10 AMVA C 00011-002. Documento 9. Ordenanza XV dice que si no paga impuestos en la villa no puede meter vino y si lo hace, que pague seiscientos maravedís y pierda el vino.

vaca, o de buey. Para hacerse una mejor idea veamos el contenido de la ordenanza¹¹.

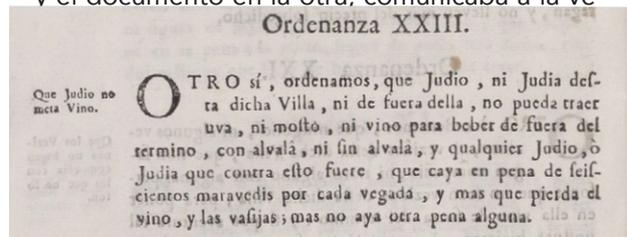
La ordenanza XXIII nos sitúa en aquella época en la que los judíos no estaban bien vistos; por este motivo no se les permitía traer vino a la villa ni para beber, «con alvalá o sin ella», (con cédula real o sin ella); el incumplimiento podría suponer la incautación del vino, y además



Documento 10

el pago de la multa más frecuente, seiscientos maravedís¹².

Como en aquella época no había los medios de comunicación actuales, para comunicar a los ciudadanos las noticias más importantes, se utilizaban los medios existentes, el pregonero, que por calles y plazas, trompetilla en una mano y el documento en la otra, comunicaba a la ve-



Documento 11

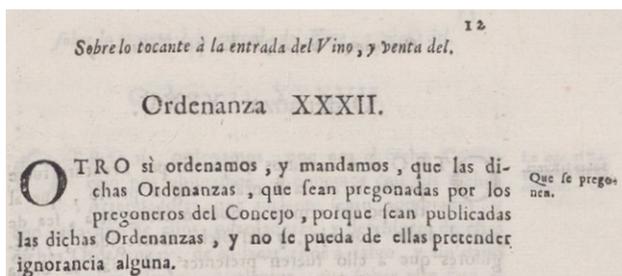
11 AMVA C 00011-002. Ordenanza XIX. Documento 10, ordenanza XIX, en esta ordenanza podemos ver los diferentes recipientes de almacenaje para el transporte del vino.

12 AMVA C 00011-002. Ordenanza XXIII. Documento 11, se puede observar el poco cariño que se les tenía a los judíos.

ciudad, en este caso, lo último en el negocio del vino.

*Otro si, ordenamos y mandamos, que las dichas Ordenanzas que sean pregonadas por los pregoneros del concejo, porque sean publicadas las dichas Ordenanzas, y no se pueda de ellas pretender ignorancia alguna*¹³.

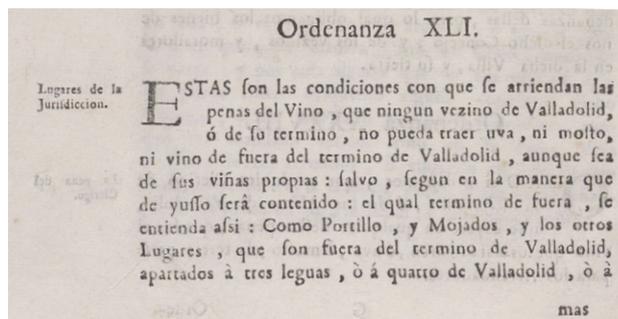
En la ordenanza XLI se vuelve a dejar claro, que ningún vecino de Valladolid podrá meter vino de fuera de su término, aunque sea de viñas propias. Consideraban que Portillo y Mojados y otros lugares que estuvieran a tres o cuatro leguas de Valladolid o más, no pertenecían



Documento 12

la alvalá a la puerta por donde entrare, á la guarda, ó Postigo, siendole demandado, y que aunque diga que lo tiene, que pierda la dicha uva con la vasija en que lo traxere : y que no aya otra pena en este día no lo mostrare, que caya en la pena de los seiscientos maravedís.

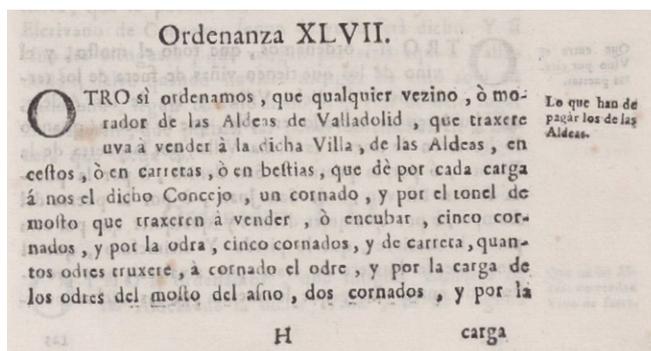
En la ordenanza XLVII se menciona una moneda de la cual no se había hablado hasta este momento, (el cornado). Era esta una moneda de cobre con una cuarta parte de plata, que tenía grabada una corona, y que circuló desde tiempos del rey Sancho IV de Castilla y de sus sucesores hasta los Reyes Católicos¹⁵.



Documento 13

a la misma; se consideraban de Valladolid, Zaratán, Arroyo, Fuensaldaña, Pedrosa y Pedrosilla, Cigales y Mucientes¹⁴:

Por cuanto los dichos términos, son de Valladolid, y se labran desde Valladolid, continuos á Valladolid, y á los dichos lugares de Fuensaldaña, y Mucientes, y Cigales, Pedrosa y Pedrosilla, y Arroyo, que lo que hubiere por si, ó á sus expensas, que lo pueda meter el vezino de Valladolid de sus viñas propias á renta de vezino de Valladolid, con una alvalá firmada de un Escrivano de Concejo, y del Corregidor; y si lo metiere, no mostrando



Documento 14

13 AMVA C 000 11-002. Ordenanza XXXII. Documento 12. Ordenan dar pregones para que los ciudadanos conozcan las ordenanzas.

14 AMVA C 00011-002. Ordenanza XLI. Documento 13. Aquí dan a conocer que pueblos no pertenecen a la jurisdicción de Valladolid.

15 AMVA C 00011-002. Ordenanza XLVII. Documento 14. En esta ordenanza aparece una moneda desconocida hasta este momento (El Cornado).



Fotomontaje 2. Jesús Alonso Díez. Prohibido el adobe de yeso, cal, carne, queso salado...

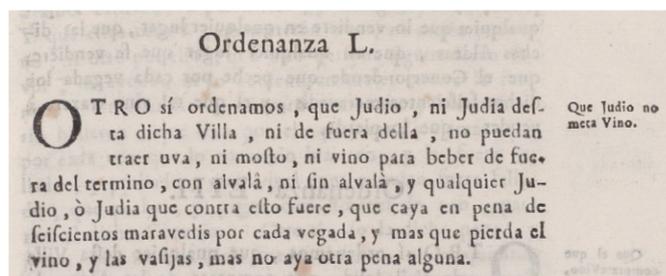
La siguiente ordenanza dice que quien contraviere las ordenanzas no podrá volver a ejercer ese trabajo.

Y TEN ordenaron y mandaron que ninguno de los dichos gerederos quede aqui adelante contraviere a las dichas hordenancas alomenos abiendo sido sentenciados por la dicha contravinieron no puedan en ninguna manera ser nonbrados paraeleccion y nonbrados y contadores ni puedan ser nonbrados por todos diputados ni consiliarios ni contadores porque desde agora questa gordenanza los priva de todo ello porque de todos los dichos herederos eiban con mal recato y traten de la guarda yconserbacion desta dicha hordenanza. AMVA C-00013-0025, hoja 13 pag. 26, a partir del noveno renglón.

La picaresca siempre ha sido un mal que arrastramos desde tiempos inmemorables. El problema no solo estaba en los que controlaban las puertas de entrada y el vino que se introducía; lo peor estaba en lo que echaban en el vino para disimular lo malo que era. Para clarificarlo echaban sangre de toro, yeso, cal y otras porquerías que es mejor no comentar; algunas de estas sustancias estaban prohibidas, según se indica en el capítulo 3º de las ordenanzas del vino.

Y por declaración echa por médicos famosos peritos en su arte xpiando se declara que el capitulo tercero de la dicha hordenanca que prohíbe el adobe de yeso que ningun otro se entienda de yeso de cal sal e carnes equeso salado y cosas semejantes perjudicando a la salud gumana¹⁶.

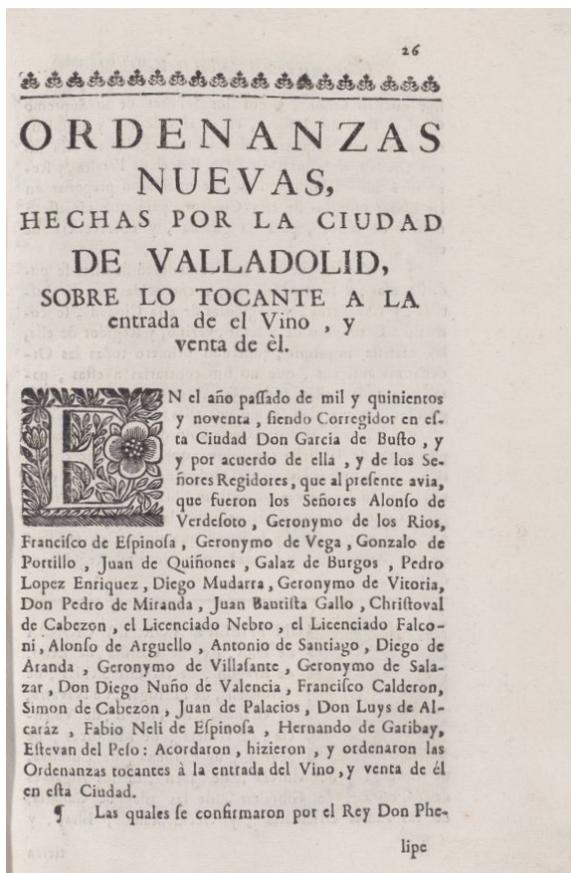
En la ordenanza XXIII veíamos que ni los moros, ni los judíos podían meter vino de fuera de la villa. En la ordenanza L, quincuagésima, volvemos a ver que dice, ni judío ni judía, con albalá o sin ella, podrá traer uva, ni mosto, ni vino para beber...¹⁷. «Albalá»: carta o célula real.



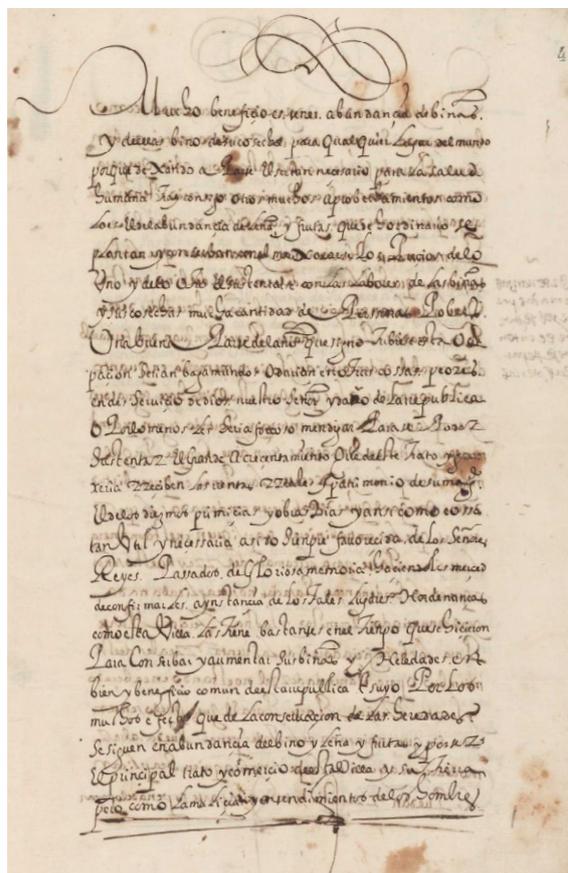
Documento 15

16 Fotomontaje 2. Jesús Alonso Díez.

17 AMVA C 00011-002. Ordenanza L, hoja16, pag. 30. Documento 15.



Documento 16



Documento 17

3. Ordenanzas nuevas¹⁸ C-00011-002

Las ordenanzas nuevas salieron a la luz en 1590, y salvo algunas reformas, añaden poco que no esté en las antiguas. Entre las novedades, cabe señalar que estas ordenanzas modificaron el control de entrada del vino, y de dos puertas pasaron a cinco; es posible que se dieran cuenta de que si solo se podía meter por dos, había más posibilidades de que lo hicieran por otras incontroladas. A partir de este momento, se podía meter el vino por las siguientes puertas: por la puerta del Puente (puente Mayor), puerta de San Benito, puerta de San Esteban, puerta de San Juan, o por la puerta del

Campo; señalando que el que no lo metiere por las dichas puertas que lo pierda.

En estas ordenanzas se resaltan las virtudes del cultivo del vino y de su consumo, señalando que el vino era necesario para la salud humana:

Mucho beneficio es tener abundancia de vinos y de ellas vino de su cosecha para cualquier lugar del mundo porque dejando aparte el ver tan necesario para la salud humana trae consigo otros muchos aprovechamientos como lo es el de la abundancia de leña y frutas que de Gordinario se plantan¹⁹.

18 AMVA C-00011-002.

19 AMVA C 00013-025-hoja3. Pag.5. Documento 17. Hoja 4 pag. 6 renglones del 1 al 6.



Fotos 1-2-3-4; foto1, Cepa vieja; fotos 2,3 y 4, cepa cargada de uva y mucha leña de la que habla la ordenanza (Padilla de Duero, D. O. Ribera del Duero. Jesús Alonso Díez)



En la foto 1 se puede ver una cepa con muchas vendimias encima, y en las siguientes (fotos 2, 3 y 4) cepas cargadas de racimos poco antes de vendimiar; en la foto 3, se ve que la cepa, además de cargada de racimos de uvas, también tiene mucha leña, tan importante en aquella época en la que el privilegiado que la tenía podía calentarse en invierno. Los mano-

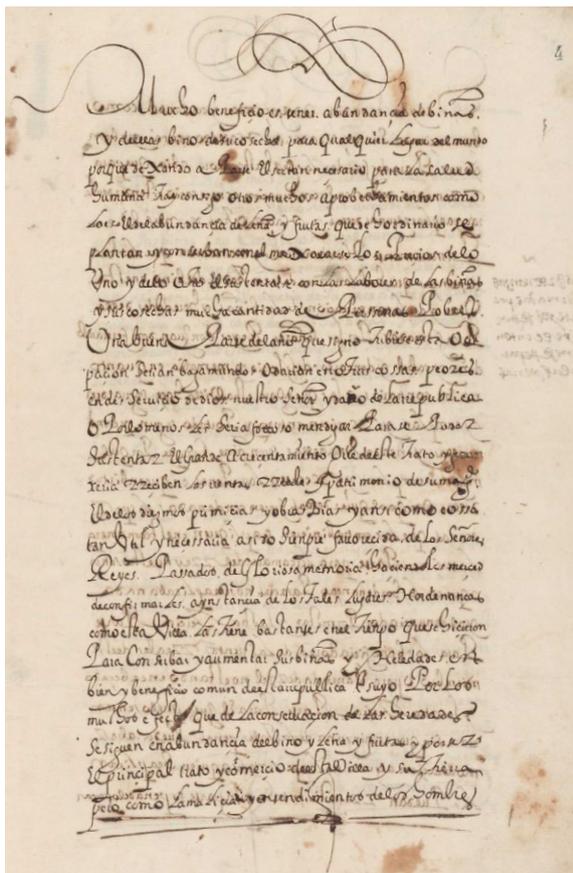
jos, que con los sarmientos trenzaban, servían para calentar los hornos de los panaderos, las glorias que había en algunas casas para calentarlas, etc.

Además de los beneficios señalados (frutos y leña), se indica también que proporcionaban trabajo a personal pobre una buena parte del año.



Fotos 6 y 7, Podador y sarmentador respectivamente, fotogramas del documental *Ordenanzas del Vino. Padilla de Duero*

[...] y conservando el mejorarse los precios del vino y de lo dicho el sustentarse con las labores de las viñas y sus cosechas, mucha cantidad de personal pobre, de una buena parte del año que si no tuviese esta ocupación, serían vagabundos o darían en otras cosas peores en deservicio de Dios Nuestro Señor y daño de la república, o por lo menos les sería jocosamente mendigar para poder sustentarse el grande acrecentamiento que de este trato y Grenjería [granjería, beneficio que se obtiene de algo] reciben las rentas reales y patrimonio de su Magestad el de los diezmos y primicias y obras pias y así como útil y necesarias ha sido siempre favorecida de los Señores Reyes.²⁰ Hoja 4 pag. 7 del renglón 1 al 17.

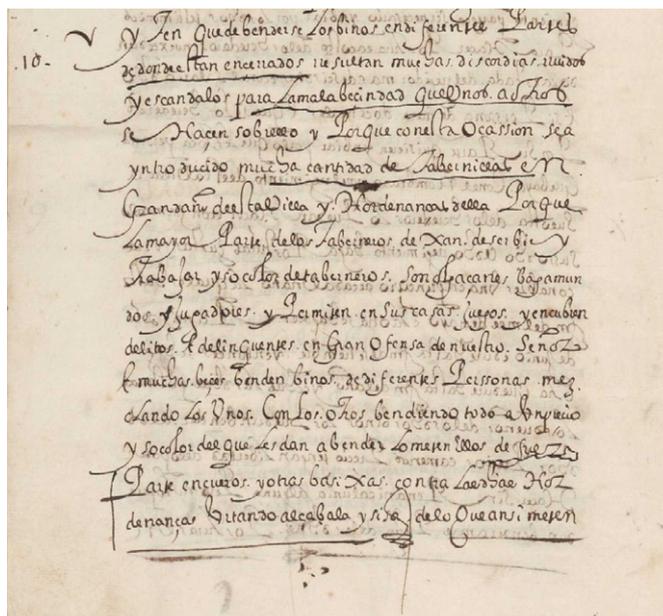


Documento 17

20 AMVA C 00013-025- hoja 3, pag. 5 Documento 17. Renglones del 1 al 17.

Como reflejo de las costumbres de la época reseñamos por otro lado la ordenanza XVII hace referencia a determinados locales en los que se observan

[...] discordias ruidos y escándalos para la mala vecindad que de unos a otros se hacen sobre ello y porque con esta ocasión se ha yntroducido mucha cantidad de tabernillas en gran daño de la Villa, porque la mayor parte de los taberneros son olgazanes, bagabundos y jugadores y permiten en sus casas juegos y encubren delitos y delinquentes en gran ofensa de Nuestro Sr. Y muchas veces venden vinos de diferentes personas mezclando los unos con los otros vendiendo todo a un precio y su color del que les dan a beber lo meten ellos de fuera parte en cueros y otras vasijas contra las dichas Hordenanzas urtando alcabala y sinsa de lo que así meten, y aun de mucha parte de lo que venden de terceras personas ordenanzas y mandaron que nadie pueda vender²¹.



Documento 18

21 AMVA C 00013-025- hoja 8, pag. 16. Documento 18.



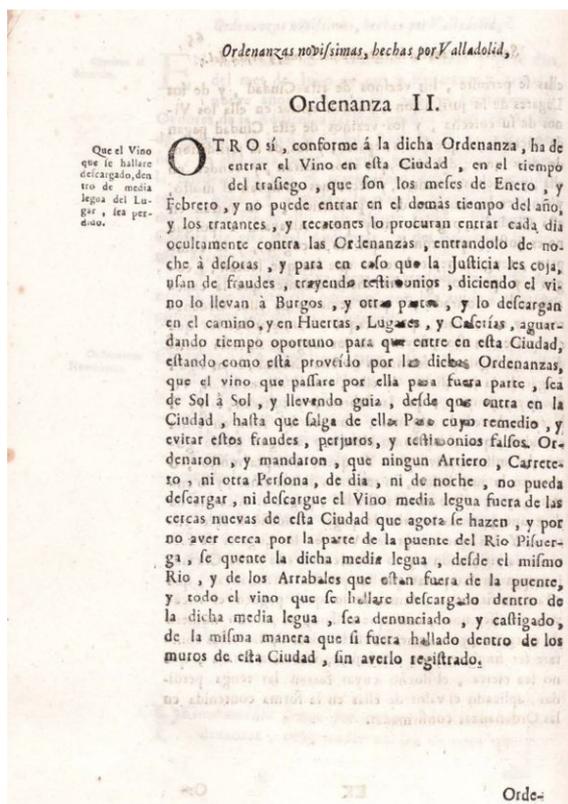
Dibujo fotomontaje 3 de una supuesta tabernilla en la que se daban otras prácticas que no eran solo beber. Jesús Alonso Diez

4. Ordenanzas novísimas

Las ordenanzas novísimas son de 1629, y no se ven novedades que llamen la atención; en la ordenanza II han modificado la época en la que se permitía la entrada de vino en la ciudad, solo se podía introducir los meses de enero y febrero, estando prohibido fuera de esos dos meses²².

Que se descargue el vino fuera de media legua de las cercas nuevas.

En la ordenanza II de las novísimas de 1629, se aprecia modificación respecto a las antiguas. Hasta este momento, no se había visto que contaran la distancia de media legua desde el río Pisuerga a partir del puente, para descargar el vino.



Documento 19

22 AMVA 00011-002. Ordenanzas novísimas, hoja 65 pag.130. Documento 19.

Ordenaron, y mandaron, que ningún arriero, carretero, ni otra persona, de día, ni de noche, no pueda descargar, ni descargue vino fuera de media legua fuera de las cercas nuevas de efata Ciudad que agora fe hacen, y por no haber cerca por la parte de la puente del Rio Pisuerga, fe quente de dicha media legua, desde el mismo, Rio, de los arboles que estan fuera de la puente, y todo el vino que fe hallare descargado dentro de la dicha media legua fea denunciado, y castigado, de la misma manera que si fuera hallado dentro de los muros de esta, Ciudad sin haberlo registrado Ordenanza II de las novísimas. C 00011-002 renglón 18 hasta el final de la página.

MPS Juan Diaz Gonzalez diputado del gremio del vino.

5. Registro del vino

Hemos visto en las ordenanzas viejas que no se podía meter vino pasado el periodo de la entrada del mismo, y cuando no hubiera más de cincuenta cubas, se permitiría la entrada hasta alcanzar el cupo. Para saber cuánto vino había de verdad dentro de las cercas y el estado del mismo, periódicamente registraban las bodegas y casas donde se vendía.

El 15 de noviembre de 1638 se registra el vino que hay en las bodegas de la ciudad conforme a las ordenanzas. Los herederos del gremio del vino de Valladolid solicitan que se hagan las posturas para la entrada del vino al no haber 100 cubas. Se conoce que como habían pasado doscientos años desde las primeras ordenanzas, y posiblemente la población habría aumentado, los responsables del gremio del vino solicitan se aumente el cupo de 50 a 100 cubas.

En el registro anotaban cuanto vino había y en qué estado se encontraba; y anotaban por orden de visita, donde se encontraba la primera cuba y si el vino era bueno, añejo, y el estado

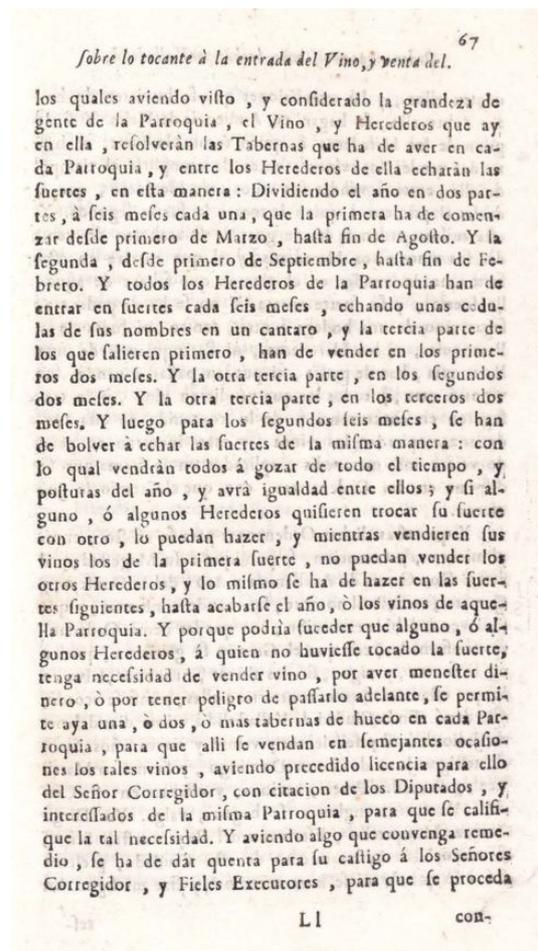
del mismo. En la página; podemos ver estas anotaciones:

En la bodega del rastro cuba primera entre los dos portales muy bueno, Segunda entre los postes bueno, Tercera tras anexo bueno C-00120-007 pag. 5.

En la bodega Antonio Asensio alacalle delos moros Lacubaprimera se estabendiendo atreintay dos maravedís C-00120-007 pag. 6.

En la bodega del rastro cuba primera entre los dos portales muy bueno, Segunda entre los postes bueno, Tercera tras anexo bueno C-00120-007 pag. 6.

En la bodega dediego goncalvez abarrio nuevo segunda amano derecha desucasa bueno uno en la casa bodega anexo C-00120-007 pag. 8.



Documento 20

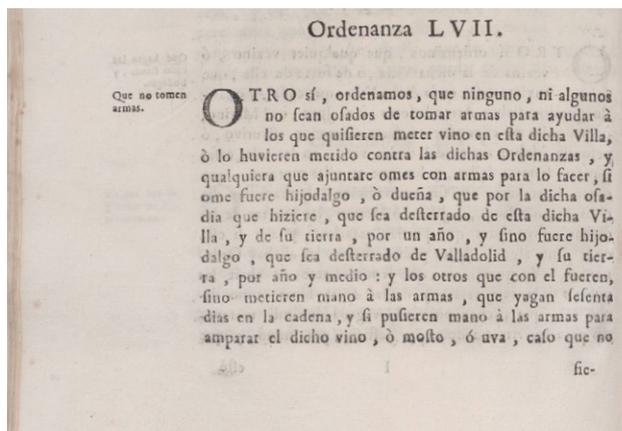
En la ordenanza V de las novísimas, los diputados corregidores y herederos del gremio del vino deciden cuantas tabernas debe tener cada parroquia y en que momento pueden vender el vino, hoja 67, se introdujo una novedad; los herederos del gremio del vino resolverán las tabernas que ha de aver en cada parroquia, y entre los Herederos de ellas, echarán las suertes, en esta manera: Dividiendo el año en dos partes, a seis meses cada una,... todos los Herederos de la Parroquia han de entrar en suertes cada seis meses, echando unas cédulas de sus nombres en un cántaro(...)²³.

En la ordenanza LVII, podemos ver cómo ordenaron que cualquiera que comprare vino, mosto, o uva en las aldeas o la dicha villa, antes de vendimiar, que vengan con la cédula y la presenten ante el juez, y los escribanos tomen nota, y el que no lo haga, perderá el mosto, la uva y el vino y que pague seiscientos maravedís, y si fuese hijodalgo, o dueña, que sea desterrado de esta dicha villa de Valladolid por un año, y si no fuera hijodalgo que sea desterrado de Valladolid y su tierra por un año y medio; y lo más grave, si para defender el producto metían las manos en las armas, les cortarían las manos derechas²⁴:

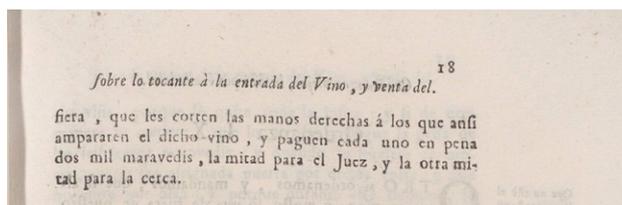
É si home fuera hijodalgo, ó dueña, que por la osadía que hiciere, que fea desterrado desta dicha Villa de Valladolid, y de su tierra por un año: Y si no fuere hijodalgo que sea desterrado de Valladolid y su tierra por año y medio: los otros que con el fueren si metieran mano a las dichas armas, que yagan sesenta días en la cadena, y si pusieran manos en las ar-

mas para amparar el dicho mosto, vino o uva, si no hicieran caso que les corten las manos derechas a los que así amparasen el dicho vino, y paguen cada uno en pena dos mil maravedís, la mitad para el juez, y la otra mitad para la cerca.

Ahora se dice, que el desconocimiento de



Documento 21



Documento 22

las leyes no nos exime de su cumplimiento. Como en aquella época no había los medios necesarios para que los ciudadanos interesados en el tema tuvieran conocimiento de las ordenanzas, mandaron anunciarlas por medio de los pregoneros.

6. Enfermedades de la vid

En aquella época, las vides estaban expuestas a determinadas enfermedades, y al no haber productos químicos como ahora, las cosechas eran inseguras, y no todos los años conseguían vino para el consumo.

El oidio y el mildiu, son enfermedades de la vid que ahora se combate con productos quími-

23 AMVA C-00011-002. Documento 20, sobre el sorteo de la venta de vino en las tabernas, y de la prohibición de descargar el vino fuera de las ceras y media legua de estas.

24 AMVA. Documentos 21 y 22. Que les corten las manos derechas.



Foto 5. Tractor fumigando las viñas en Padilla de Duero (Peñañiel) Valladolid. Rivera del Duero. Fotograma del documental *Las Ordenanzas del Vino*. Jesús Alonso Díez

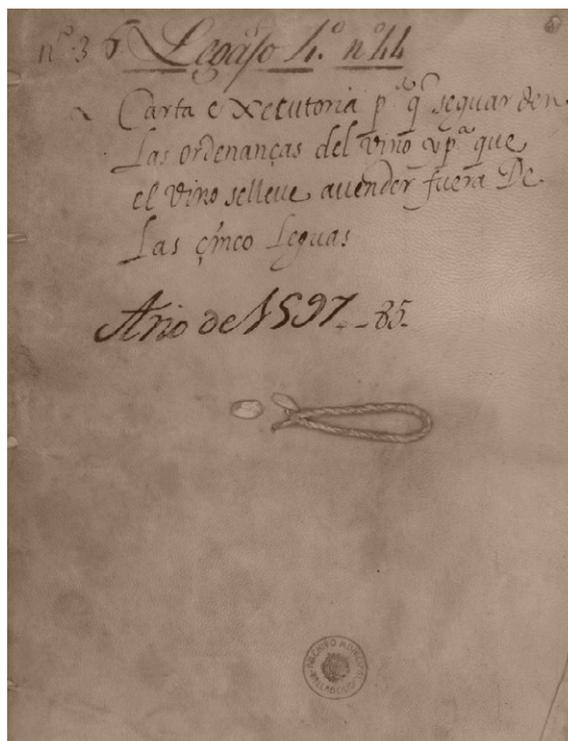
cos, pero en aquella época no era fácil, motivo por el que trajeron de cabeza a los labradores productores de vino. La filoxera, entre mediados del siglo XIX y principios del veinte, destruyó grandes superficies de viñedos. Actualmente, y gracias a los productos químicos, se combaten estas plagas.

En la hoja 15 de C-00013-0025, contempla, que si por malas cosechas no hubiera más de cincuenta cubas de vino en la villa, se podría introducir de fuera de la jurisdicción.

Y ten porquanto podía suceder por malas cosechas y temporales de yelo piedra e otros sucesos aver falta de vino en daño de esta república corte que en ella reside y binientes a ella se gico ordenanca confirmada por Los Señores reyes católicos don fernando y doña ysabel en que se dispuso y hordenó que no aviendo cinquenta cubas de vino justicia y regimiento de esta villa diesen licencia para meter bino nuevo de fuera parte desta villa y su jurisdicción... C-00013-025 pag. 29. A partir del renglón 18.

7. Carta executoria contra Pedro Ruiz

La Carta executoria para que se guarden las ordenanzas del vino y para que el vino selleve avender fuera de las cinco leguas, es un pleito entre los herederos del gremio del vino contra Pedro Ruiz, por meter tres carros de vino después de la puesta del sol.



La ejecutoria está firmada por Felipe II, en 1597; consta de cincuenta hojas, y está encuadrada en cubiertas de cuero²⁵.

Los hechos a los que se refiere, ocurrieron un domingo de diciembre de 1596 a las tres de la mañana. Diego Álvarez vio unos carros sospechosos entrar en una casilla que estaba en la zona de los molinos, en el Prado de la Magdalena, por lo que presentó una denuncia ante el teniente Osorio.

[...] y el siguiente carro a las dos de ella, habían encontrado tres carros de vino que los estaban descargando en una casilla que estaba en un huerto entre los molinos de la Magdalena para que dicho teniente fuese en persona a hacer la averiguación necesaria y luego el dicho señor teniente, a la dicha hora por ante mí, Domingo Ruiz, escribano de su Majestad y del número de esta dicha ciudad fue

al dicho huerto, donde a un portal bajo estaban once cueros tendidos llenos de vino... AMVA C-00005-006, hoja 3 pag. 5.

Álvarez de Velasco el cual había luego ante el dicho Alcalde denuncia de los dichos carreteros por haber metido y descargado el dicho vino y de las demás personas que por las averiguaciones pareciesen culpados pidieron fuesen condenados conforme a las ordenanzas nuevas de la dicha denuncia y por el dicho teniente vista mandó dar información de lo en la dicha su denuncia contenido la cual parece fue dada por testigos y por el dicho teniente fue proveído auto por el cual mandó embargar las mulas y carros y puestas en depósito se tasasen y baluasen y los maravedís que en la dicha venta procediese se pusiesen depositarlo general de esta corte... AMVA C-00005-006 hoja3 a partir del renglón 18.

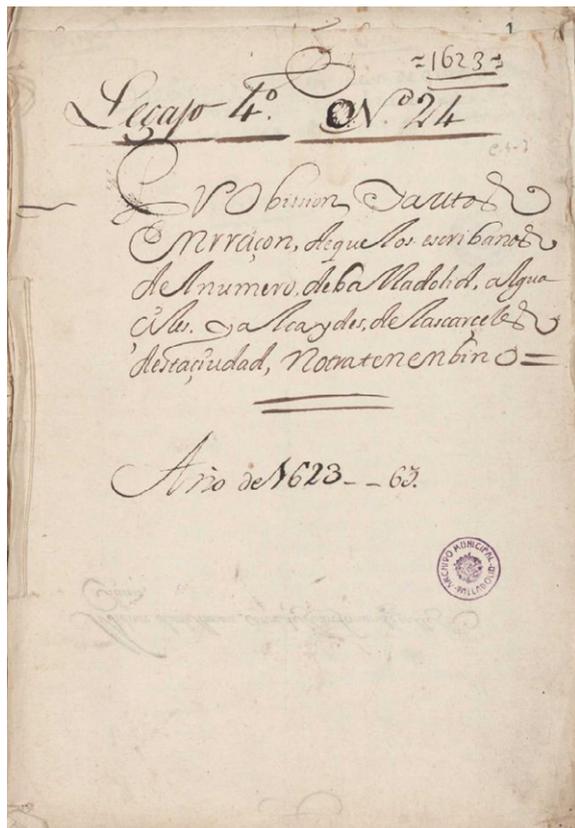
25 AMVA C-00005-006. Documento 23. Ejecutoria firmada por Felipe II en 1597 contra Pedro Ruiz por meter tres carros de vino después de la puesta del sol.



Fotomontaje 4. Jesus Alonso Díez. Cueros, pellejos, odres... descargados en una casilla del Prado de la Magdalena. Representa la casilla situada en extramuros en la zona del Prado de la Magdalena donde descargaban los cueros de vino

Este es un claro ejemplo del rigor con que se aplicaban las ordenanzas del vino; por meter tres carros de vino fuera de las horas autorizadas y sin comunicarlo a los escribanos de las puertas, mandaron el embargo de las mulas, carros y el vino. Independientemente de lo estricto y riguroso que fuere incumplir las ordenanzas, la picaresca de los que comerciaban con vino, posiblemente superase a la legalidad establecida. Actualmente, en el siglo XXI, no hay tanta diferencia con aquello: ¿Cuántos, si pueden escaquearse, no pagan el IVA?

8. Provisión y autos en rraçon, de que los escribanos del número de Valladolid, alguaciles, y alcaydes de las cárceles de la ciudad, no tratasen bino²⁶



26 AMVA C-00004-007. Documento 24. Portada encuadernada en cuero. Algunos escribanos del número de Valladolid, alguaciles, y alcaldes de las cárceles, hacían negocios con el vino aprovechándose de su posición privilegiada.

En el año 1623, el rey Felipe IV se dirige al señor corregidor y lugarteniente de la ciudad por el malestar existente entre los herederos y diputados del gremio del vino. Por lo que se ve, los escribanos del número de Valladolid, alguaciles y alcaldes de las cárceles de la ciudad, hacían negocios aprovechando su posición privilegiada.

[...] los quales con la mano quetenian de sus oficios contravinieron alas horde-nancas quesa dcha ciudad renia metiendo vino denoche y entodotiempo del año guardando las posturas y bendiendo aprecios excesivos que subcedia hallaandose en lascassas de lossuso dchos binos... AMVA 00004-007 pag. 2.

Aprovecharse del oficio administrativo para hacer negocio, como se ve, ha ocurrido siempre; en este caso, los escribanos, alguaciles, y alcaldes de las cárceles, contravinieron las ordenanzas del vino, permitiendo la entrada fuera de las horas autorizadas, vendiéndolo por su cuenta y a precios superiores a los establecidos. Esto no quiere decir que sea la norma; la mayoría son honrados, pero hay personas que, cuando tienen alguna responsabilidad y oportunidad, se olvidan de la honradez.

9. En 1893, el gremio de labradores solicita a la comisión de consumos del ayuntamiento de Valladolid, conceda autorización para el consumo de vino de los agosteros y segadores

En el Libro de Actas del Ayuntamiento de Valladolid de 15 de junio de 1893, encontramos este acuerdo de consumo de vino para los agosteros y segadores, previo pago de seiscientas pesetas, el gremio de labradores de la margen izquierda del Pisuega, y cuatrocientas, los de la margen derecha.

Aceptando dcho dictamen de la Comisión de Consumos, se acordó conceder el concierto solicitado por el gremio

de Labradores de las márgenes izquierda y derecha del río Pisuerga por el consumo de vino que durante la temporada de la recolección hagan los agosteros y segadores, siempre que satisfagan por el mismo al firmar su conformidad la cantidad de seiscientas pesetas los de la margen izquierda y cuatrocientas los de la derecha, entendiéndose: que después de aceptado y satisfecha dicha cantidad no tendrán derecho alguno á reclamación en caso de eventualidad.

Hace muchos años, un trabajador del campo con chaqueta y pantalón de pana, reluciente porque nunca se había lavado y con muchos veranos encima, me comentaba que los agosteros se bebían una cuartilla de vino (cuatro litros) cada día; el agua, decía, estropeaba los caminos. También hay que tener en cuenta, que en aquellos tiempos, el vino no tenía la graduación actual y estaba libre de química.

Los agosteros, eran trabajadores del campo que contrataban por todo el verano hasta acabar la recolección; solía acabar en septiembre, por lo que trabajaba en estas labores alrededor de tres meses.



Fotos 8 y 9. Segadores, Arrabal de Portillo. Jesús Alonso Díez



Para finalizar este trabajo, veamos unas fotografías de viñedos en la Rivera del Duero en distintas estaciones del año.



Viñedos en distintas épocas del año. Padilla de Duero



Otoñal en la Rivera del Duero con el monasterio de San Bernardo al fondo, separado por el río Duero. Jesús Alonso Díez

Conclusión

En este trabajo hemos reseñado las ordenanzas del vino *hechas por Valladolid*: las viejas, nuevas y novísimas, que regulaban todo lo concerniente al comercio del vino; gracias a ello hemos podido conocer lo siguiente:

Que solo se podía introducir vino en la villa entre la salida y la puesta de sol.

Que el vino que entraba en la ciudad solo podía ser de la villa y sus aldeas, y el incumplimiento de la ordenanza como mínimo suponía una multa de seiscientos maravedís.

Que hubo una época en la que solo se podía meter el vino por dos puertas, la del Puente y la de San Esteban, hasta que en 1594 deciden que se permita la entrada por las cinco puertas más importantes: las del Puente Mayor, San Benito, San Esteban, San Juan y Puerta del Campo.

Que en 1629 deciden que no se puede vender vino a menos de media legua de la cerca, y en la zona del Pisuerga como no había cerca, la media legua contaba a partir del río fuera del puente.

Que según la ordenanza XXIII (documento 11) a los judíos no se les permitía introducir vino en la ciudad con albalá o sin ella.

Que aquellos que trabajaran en puestos de responsabilidad en el trato de vino, si pusieran las manos en las armas para amparar el mosto, vino o uva, si no hicieren caso, que les corten las manos derechas.

Para finalizar, como siempre, quiero dar las gracias al Archivo Municipal de Valladolid y a su personal, que tan amablemente me trata.

EL CARDO SOLAR COMO PROTECCIÓN CONTRA LA BRUJERÍA EN EL PIRINEO ARAGONÉS

David Lorente Fernández



Carlina o cardincha (*Carlina acaulis*) dispuesta como un pequeño Sol buscado la protección de una vivienda de Echo, en el Pirineo Aragonés. Fotografía: David Lorente

La carlina o cardo solar es, y ha sido durante siglos, un recurso apotropaico contra la brujería en el Pirineo Aragonés. La flor dorada de esta planta espinosa tiene en numerosos pueblos del Alto Aragón facultades particulares para ahuyentar a las brujas y entidades asociadas con el mundo nocturno, cuya lógica ritual no ha sido detenidamente elucidada. La mayo-

ría de los registros se limitan a referir, mediante descripciones, el uso de la planta y la manera en que, según los pobladores, contribuye a rehuir el acceso de las entidades maléficas a las viviendas. Pero las descripciones se prestan a un análisis más profundo que con frecuencia no ha sido efectuado: el del sentido y eficacia ritual de este recurso que comparte características solares.

La carlina tiene dos características que la emparentan con el Sol: la forma y su coloración. Su morfología redonda, orlada de brazos espinosos a la manera de rayos solares que rodean e irradian a partir de un centro circular, se completa con el color dorado de la flor. Podría pensarse que encarna un sol miniatura, participe de los características principales del astro rey. Se trata, además, de una planta que crece en las alturas, expuesta directamente a los rayos solares, extendida sobre el suelo, carente casi de tallo. Expuesta libremente al sol, ella misma es un sol: abierta, sobre el suelo de los prados, forma una suerte de constelaciones. Es silvestre: su hábitat son las zonas cercanas a la influencia celeste. Hay que subir a buscarla, cortarla y «bajarla» al pueblo: desplazarla desde las alturas de las regiones luminosas para sujetarla a un uso humano. En suma: no se trataría, pues, sólo de una «representación» o «símbolo» del Sol; en la

cultura pirenaica, la carlina, cabría decir, presentaría afinidades ontológicas con el astro diurno, irradiador de luz y de calor. Otras características vienen a atestiguar este hecho: la carlina florece y se desarrolla en los meses de verano, de junio a septiembre, marcados por el calor solar. A su vez, el disco central, blanco-dorado, que circunda la flor, sólo se abre cuando brilla el sol. Al recogerla el día de San Juan¹, saturada de potencia astral, florecida en una serie de círculos concéntricos, no se marchita y conserva su heliomorfismo y cromatismo solar².

1 En ocasiones, también, la noche de San Juan, del 23 al 24 de junio, o en otros momentos del verano.

2 Es significativo que, como recurso apotropaico, la flor de cardo se coloque en las edificaciones sin bendecir, como si su condición solar fuese exclusivamente la responsable del efecto protector: la «agencia» de la planta.



Carlina colocada en la puerta de una casa pirenaica de Piedrafita, Valle de Tena. Fotografía: David Lorente



Carlina protectora sobre la puerta de una vivienda de Echo, Pirineo Aragonés. Fotografía: David Lorente

Un aspecto principal es que la carlina, siendo un Sol, mantiene a la bruja ocupada hasta la aparición, precisamente, de los primeros rayos del sol. Lo que rehúye a la bruja no es la carlina, sino la aparición del sol matinal, de la luz del amanecer. Algunos relatos refieren cómo la bruja permanece ante la puerta de la vivienda, en cuya hoja izquierda fue clavada la flor del cardo, contando los pinchos y pelillos en actitud absorta, hasta que la sorprenden los rayos solares. En otros, la bruja, enganchada en el cardo, pasa un tiempo infinito tratando de desprenderse de las espigas que se le han quedado prendidas en la ropa. Se trata, entonces, de entretenerla. En otros más, se alude a que el «resplandor» irradiado por la flor «ciega» al posible agresor malféfico. Así, o la planta misma emite luz, o permite retener a la entidad funesta de la noche hasta la llegada del sol del amanecer. Que ninguna otra planta sustituya a la carlina en este propósito lleva a pensar en lo difícilmente reemplazable de sus cualidades y atributos considerados homólogos a los del Sol. Un sol que se inscribe en la noche poniendo límites al espacio-tiempo

nocturno cargado de otredad y peligrosidad, al invocar el espacio-tiempo diurno, solar³.

3 Un comentario perdido en un estudio sobre la brujería vasca parece permitir extender esta lectura del empleo del cardo a otros contextos del norte peninsular: «Sobre la puerta del caserío, la flor del cardo, con su rubia pelambrea que el cierzo despeina y esparce, trae hasta nuestros días el recuerdo de prácticas supersticiosas enraizadas desde antiguo con el alma del campesino vasco. Por su morfología, la flor del cardo es un símbolo solar, amuleto contra las tinieblas encubridoras de los malos espíritus, 'vade retro' contra las voladoras *sorgiñas*, emblema de luz contra 'Jaun Gorri', el Señor de la Noche... Así fue hace 200, 300 o más años, y así [...] sigue hoy» (Berruezo 1975: 158). Aunque no se trataría, *stricto sensu*, ni de «tinieblas encubridoras» ni de «emblema de luz», las ideas esbozadas en esta cita resultan coherentes con la interpretación de la significación y la eficacia ritual del empleo del cardo solar que planteamos aquí. En la mitología vasca, la *Eguzkilo*, «la flor del Sol», fue creada *in illo tempore* por la misma deidad que originó primero a la Luna y después al Sol, como tercera solución luminosa para proteger a los seres humanos de las peligrosas entidades nocturnas (genios, brujas, diablos, malos espíritus), que conciben a la flor como el propio Sol (Barandiarán 1973, 1994).

La *Carlina acaulis* constituiría así un equivalente ritual del Sol, susceptible de «domesticarse» en un sentido etimológico del término: de introducirse o adosarse al espacio humano para transferirle sus facultades solares y combatir la noche imponiendo una barrera diurna, afectando las condiciones de posibilidad del desenvolvimiento de los seres de la oscuridad.

La carlina o cardincha, colgada sobre o en la puerta de las viviendas, bordas, pardinias y establos, se considera que contribuye a proteger a las construcciones y sus moradores de distintos tipos agentes patógenos procedentes del mundo nocturno. El mundo de las brujas extiende su campo semántico para comprender dentro del espacio-tiempo de la noche⁴ a una serie de entidades consideradas, desde esta perspectiva, homólogas, ontológicamente identificables: malos espíritus, enfermedades, rayos, tormentas y tempestades⁵ (atribuidas a la acción de las brujas), y distintos fenómenos fácilmente comprensibles si se considera su adscripción al ámbito de la oscuridad, y su compartición de características maléficas y hostiles. Todo aquello que se oculta y acecha en la noche es confrontado por el cardo, mediante el recurso de crear condiciones ontológicas de naturaleza contraria al ámbito de los seres nocturnos, que no permi-

te su existencia⁶. Para protegerse de la noche y de sus pobladores (habitantes de una temporalidad que constituye una espacialidad) se recurre a revertir las condiciones generales de nocturnidad, creando un espacio-tiempo solar.

Destaca la ubicación general de estas flores a la izquierda de la puerta de las viviendas. Aunque en ocasiones aparecen encima o duplicadas, la colocación de la flor de cardo en la zona izquierda es predominante. El izquierdo es concebido como el lado de las brujas, y colocar allí la carlina pareciera propiciar el encuentro de la bruja con el elemento apotropaico. Si las brujas se identifican con la «noche», y se las rehúye, en consecuencia, con lo diurno, también se asocian frecuentemente con el lado izquierdo, lo que implicaría, para protegerse, situarlas en la posición de destinatarias al colgar el amuleto en la parte izquierda del edificio. El cardo-Sol situado a la siniestra es más directamente eficaz en su interpelación a la entidad malévola, al inscribirse, aunque de naturaleza antitética, en su propio «espacio»⁷.

En las casas pirenaicas el uso de la carlina suele inscribirse en un complejo más amplio de protecciones contra la brujería. Por lo común, si la flor dorada del cardo resguarda el acceso frontal de la vivienda definido por la puerta y la cerradura –por la que muestran predilección las brujas–, la apertura del tejado, la chimenea, es resguardada mediante un «espantabrujas». Si la carlina es una planta, el espantabrujas constituye una piedra de figura imprecisa, antropomorfa o zoomorfa, cónica o en forma de bola,

4 Las brujas son «las de la noche», seres que operan, se identifican y comparten las características de la noche en numerosas regiones. Por ejemplo, en el norte peninsular: el País Vasco (Barandiarán 1973, Caro Baroja 2003: 294), la Montaña Alavesa, cerca de La Rioja (Lorente 2003), Asturias (Rico-Avello 1975), Galicia (Lisón Tolosana 2004), etc.

5 Un aspecto destacable, probablemente por la vinculación de las brujas con los rayos y las tormentas, es que a la carlina se le atribuye la capacidad de predecir la llegada de las lluvias. Permite predecir los cambios atmosféricos, al manifestar un movimiento de pliegue: cerrándose. Sus hojas se tornan flexibles al captar un alto grado de humedad en el aire, cerrándose sobre el disco solar central; cuando el ambiente se torna seco de nuevo, las hojas se estiran volviendo a la rigidez. El Sol que replica el cardo se oculta ante la llegada de las precipitaciones.

6 El término aragonés *foscór* revela bien este hecho. Si la carlina sirve para rehuir a las *bruixas* y *bruixons*, se dice que sirve también para protegerse del *foscór*, término que remite al mismo tiempo a la noche, la oscuridad y las entidades patógenas en una misma unidad conceptual. *Foscór* engloba la nocturnidad así como los seres que se asimilan a ella, identificados con la maldad.

7 Escribe Julio Caro Baroja (2003: 304): «No siempre y de una manera absoluta pero sí con frecuencia la bruja prefiere la izquierda a la derecha, la noche al día, la luna al sol, la muerte a la vida, los difuntos a los vivos...».

situada en la parte superior de las grandes chimeneas o «chamineras» troncocónicas de las viviendas pirenaicas. Cada recurso actúa, pues, de acuerdo a una lógica ritual diferente: uno, manteniendo ocupada a la bruja hasta el amanecer o ahuyentándola mediante el resplandor del cardo; la otra, rechazándola mediante el as-

pecto, impreciso o siniestro, de la piedra⁸. Ambas, impidiendo la penetración en la vivienda por los principales umbrales de acceso al interior del recinto.

8 Dentro de la casa, en la campana de la chimenea, también se colocaba un muñeco de barro sin cocer, conocido con el nombre de *motilón*, destinado a defender el interior de la vivienda y rechazar el acceso de las brujas.



Espantabrujas coronando la chimenea troncocónica de una vivienda de Echo, Pirineo Aragonés. Fotografía: David Lorente

En la actualidad, llama la atención la presencia de las carlinas o cardinchas en numerosas localidades pirenaicas, emplazadas las flores de cardo en edificaciones antiguas o modernas, en establos, graneros o pajares, a menudo clavadas sobre la madera de las puertas. En nuestra investigación visitamos las poblaciones de El Pueyo de Jaca, Búbal, Santa Elena (donde destaca el dolmen o «Caseta de Brujas»), Piedrafita, Biescas y Yebra de Basa, en el Valle de Tena. Igualmente, recorrimos la localidad de Echo, en el valle del mismo nombre⁹. Todos estos lugares tienen una extensa tradición de brujería que se remonta al menos al siglo XI y que ha quedado registrada en una amplia serie de documentos archivísticos, históricos y literarios¹⁰. La presencia de las flores hace pensar en la vigencia tanto de una concepción particular del mundo nocturno y sus potencias asociadas –en suma, de una ontología de la noche– como de ciertos personajes a los que se atribuye la capacidad de causar daño de manera consciente y malévol, ya sea a las personas, los animales, los cultivos o las viviendas, por medios generalmente ocultos.

9 La toponimia referida a las brujas es amplia en esta región: existe una «Caseta de las Brujas» en Biescas, un «Bosque de las Brujas» en el Serrablo, en Tramacastilla; y una «Cueva de las Brujas» en Echo, entre otros lugares geográficos que sugieren enclaves de reunión nocturna de estos personajes (Adell y García 2015: 17-18).

10 Véanse, entre otros, Gari Lacruz (1975, 1991) y De Brioso y Mayoral (1975), que presentan muy valiosas revisiones.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, José Antonio y Celedonio GARCÍA (2015 [2001]), *Brujas, demonios, encantarías y seres mágicos en Aragón*, Huesca, Editorial Pirineo.
- BARANDIARÁN, José Miguel (1973), «Sorguin, belaguile, brujas», *Eusko-Folklore. Publicación del Laboratorio de Etnología de la Sociedad de Ciencias Naturales ARANZADI*, 3ª serie, n. 23, pp. 29-32.
- BARANDIARÁN, José Miguel (1994 [1960]), *Mitología vasca*, prólogo e índice analítico de Julio Caro Baroja, 10ª edición aumentada y corregida, San Sebastián, Txertoa.
- BERRUEZO, José (1975), «La brujería vasca», en *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones*, Madrid, Seminarios y Ediciones, pp. 155-178.
- CARO BAROJA, Julio (2003 [1966]), *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
- DE BRIOSO Y MAYORAL, Julio V. (1975), «La brujería aragonesa en la literatura», en *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones*, Madrid, Seminarios y Ediciones, pp. 233-240.
- GARI LACRUZ, Ángel (1975), «La brujería en el Alto Aragón en la primera mitad del siglo XVIII», en *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones*, Madrid, Seminarios y Ediciones, pp. 37-52.
- GARI LACRUZ, Ángel (1991), *Brujería e inquisición en Aragón en la primera mitad del siglo XVII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (2004 [1979]), *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*, Madrid, Akal.
- LORENTE FERNÁNDEZ, David (2003), «El lugar de la fiesta en el nuevo contexto identitario de la ruralidad: El rito de ‘quemar de pellejos’ en Pipaón (Álava)», en *Actas del IX Congreso de Antropología de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español (FAAEE)*, Barcelona, Institut Català d’Antropologia, pp. 1-23.
- RICO-AVELLO, Carlos (1975), «La brujería en Asturias», en *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones*, Madrid, Seminarios y Ediciones, pp. 119-138.

LAS TRADICIONES POPULARES DE ALDEA DEL CANO (CÁCERES)

José Antonio Ramos Rubio



Aldea del Cano es un municipio de la provincia de Cáceres situado a 39° 17'20" de latitud norte y a los 6° 19' 8" de longitud oeste, a 398 m. de altitud y con una superficie de 28,85 km². Integrada en la comarca de Montánchez se encuentra a muy poca distancia de los núcleos con mayor riqueza histórica y cultural de la región, limitando al oeste y norte con Cáceres; Torreorgaz y Torrequemada al este; Casas de Don Antonio al sur.

El calendario festivo de esta localidad es muy amplio.

1. La Rosca del Calvario

Se celebra el domingo anterior al de Ramos, popularmente conocido como del «Calvario» o también «de Pasión», las madres hacen la rosca, que luego comen los niños en el campo. En este día las madrinas regalan a sus ahijados la tradicional «rosca del calvario», que ha perdido su forma y elaboración propia con el paso de los años; antiguamente eran ovaladas y se hacían de huevo, harina y azúcar. Se cocían en agua hirviendo y cuando se habían enfriado se llevaban al horno para que terminaran de hacerse. En la actualidad son redondas y pueden ir rellenas

de nata o crema, o sin relleno. Es un día en el que la gente sale al campo, para disfrutar de la compañía de familiares y amigos y degustar la «rosca del calvario». La elaboración de la tradicional rosca consiste en batir las claras a punto de nieve y se añaden las yemas. Seguidamente, se funde la manteca, añadiendo una vez realizado esto, el azúcar, la harina y la esencia. Esta mezcla se amasa hasta quedar uniforme. Posteriormente, se da forma a las rosas y durante tres minutos se hierven en agua. Por último, pasadas 24 horas, se hornean hasta que toman la forma deseada.

2. La Semana Santa

Varios días antes se celebra el Triduo en honor del Santísimo Cristo de la Vida, con predicaciones. Se imponen las insignias de la Hermandad a los nuevos cofrades, que deberán besar el Santo Sudario. La Semana Santa propiamente dicha se inicia el Jueves Santo con la procesión del Amarrado a la columna, la Dolorosa y del Nazareno. Al día siguiente, la Hermandad Penitencial del Santísimo Cristo de la Vida escolta durante todo el Viernes Santo la imagen de Santo Cristo y la procesión del Santo Entierro. Este mismo día se pasa el Santo Sudario por

la cara de los enfermos del pueblo. A las seis de la tarde se celebra el Santo Entierro y a las diez y media de la noche comienza la Estación Penitencial y el Vía Crucis. La noche del Sábado Santo sale la procesión del Resucitado, durante la cual se produce el Encuentro de la Madre y el Hijo, momento en que repican las campanas. El Domingo de Resurrección solo hay una misa.

La Cofradía Hermandad-Penitencial del «Santísimo Cristo de la Vida» se constituye en 1998 en Aldea del Cano, siendo en el año 1999 cuando por primera vez la imagen del Cristo de la Vida procesionó el Viernes Santo. En el año 2000, los cofrades salieron ataviados con sus hábitos en la procesión.

Este hábito se compone de una túnica de color morado con gorro, fajín hebreo de color dorado, guantes blancos y una medalla de la hermandad. La estación penitencial se realiza los Viernes Santo al caer la noche por las calles del pueblo, donde procesionan con el Santo Sudario, los Estatutos de la Hermandad, una cruz de guía y estandarte, un incensario y el Paso Titular. Cuenta con estatus, un órgano de gobierno, una Asamblea General y la Junta de Gobierno.



Procesión de la Dolorosa



Jueves Santo, procesión del Amarrado a la Columna



Procesión del Nazareno, Jueves Santo



Cofrades del Santísimo Cristo de la Vida



Procesión del Viernes Santo, Santísimo Cristo de la Vida



Procesión del Santísimo Cristo de la Vida



Procesión del Sábado Santo



Encuentro de la Madre y su Hijo

3. La Romería del Prado

Se celebra el segundo domingo de mayo. Se creó en 1978. Tiene como patrona a la Virgen de Fátima. Se celebra en la dehesa Boyal. Con este motivo se están recuperando algunas tradiciones como la de lucir la indumentaria tradicional. A las 11 de la mañana se reúnen los

romeros en la plaza del pueblo para acompañar en procesión a la Virgen de Fátima hasta la dehesa boyal del pueblo que dista a unos 2 km por un camino local. Una vez llegado a la dehesa boyal se celebra la misa en honor de la virgen. Al término de la misma se reparte entre los asistentes sardinas asadas y vino.



Procesión de la Virgen de Fátima, romería del Prado



Los romeros, jinetes



Misa mayor en la Dehesa Boyal

4. El Tuero

El tuero es una encina grande y seca que los quintos y quintas de cada año eligen y trasladan al pueblo para ser quemada la noche del 24 de diciembre. El 25 de julio los quintos (no participan las mujeres) tienen por costumbre arrancar el Tuero (encina vieja y más grande del término). Actualmente, el camino lo hacen en tractor y durante el trayecto van cantando canciones de quintos. Al llegar a la finca, próxima al pueblo, proceden a descuajar, ayudados del tractor y de una maroma (antiguamente con los animales). Posteriormente, el 15 de agosto, coincidiendo con la festividad de la Virgen de los Remedios, al finalizar la misa, los quintos y quintas llevan el tuero a la Plaza en una plataforma instalada en un tractor, antiguamente se portaba en un carro tirado por animales. A continuación, ayudados por sus amigos y familiares, tiran de varias cuerdas atadas al tuero hasta que finalmente cae en un espacio circular y «alanchado» que hay para ello. Era tradicional colocar la parte de sus raíces dirección a los aires dominantes, hacia el noroeste.

Una vez que el tuero ya está en su sitio, los quintos van por las calles y bares del pueblo con una manta donde los vecinos echan dinero. Allí quedará hasta el 24 de diciembre, día en que se quema. Momento en el que los quintos y quintas vuelven a reunirse para ir a por las taramas a alguna finca cercana al pueblo, no sin antes

haber solicitado permiso al dueño. Si están en fase de poda, se las ofrecen ya cortadas, si no, se encargan ellos mismos de cortarlas. Una vez tienen las suficientes para cubrir la encina, vuelven al pueblo. Al igual que en verano, lo hacen con el tractor, aunque durante muchos años se hizo con dos carretas tiradas por vacas. Ya por la tarde, al caer el sol, los aldeanos van acercándose el tuero cubierto por las taramas. Una vez finalizada la misa y tras pedir permiso al alcalde, antes era cuando volvían las vacas de la dehesa boyal, se prende fuego al tuero. A su alrededor, se canta y se tocan instrumentos como pande-retas, almireces o zambombas.

El día de Navidad amanece con lo que queda de tuero ardiendo que, cuando se utilizaban los braseros, los vecinos iban a por los rescoldos que quedaban para calentar sus casas. En cada una de estas fechas, los quintos hacen fiesta.

En 2016 se celebró el I Festival del Tuero en Aldea del Cano. El objetivo es dar a conocer una tradición centenaria para que perdure en el tiempo. Las actividades que se llevan a cabo son exposiciones como la realizada por el Museo Emilio Mariño bajo el título El Tuero: Ambiente Rural, juegos, degustaciones y una representación de teatro en la plaza llamada La Leyenda del Tuero. Todo ello con el objetivo de apoyar y fomentar la gran importancia del tuero para los aldeanos.





5. Nuestra Señora de los Remedios

Se celebra el 15 agosto. Es la patrona del pueblo, que por celebrarla en agosto se conoce como la Asunción. Con este motivo, del 8 al 15 se organiza una Semana Cultural. El Ramo se celebra por la tarde, después de la procesión de la Virgen. Esta se coloca en la puerta de la iglesia parroquial presidiendo el Ramo. El lugar de reunión para la celebración del mismo es el atrio de la iglesia, El Ramo es organizado por los mayordomos de la Virgen que se encargan de subastar todo aquello que los aldeanos le han ofrecido unos días antes o en ese momento. Estas ofrendas suelen ser de lo más varia-

do: Alimentos: quesos, dulces, tartas, sandías gigantes, bebidas, Objetos de decoración: plantas, cuadros, porcelana Animales: conejos, borregos, palomas, pollos, canarios, etc. En una mesa se van colocando las ofrendas de los vecinos, que se pueden subastar individualmente o por lotes; como por ejemplo los dulces se suelen acompañar con alguna bebida. Es tradicional que los mayordomos pujen y se queden con el regalo que ellos ofrecieron a nuestra patrona.

Fiesta de todos los Santos: Se celebra el 1 de noviembre. Este día, la juventud tiene o tenía la costumbre de comer en el campo y asar castañas.









6. Fiestas de San Martín del 11 al 12 de noviembre

San Martín Patrón del pueblo. Se festeja con un novenario, misa solemne y procesión el 11 de noviembre. Las fiestas del patrón de la localidad «San Martín» tienen menor esplendor que las de la patrona, debido principalmente a la fecha en que se celebra, el 11 de Noviembre. Tres son los días de fiesta local en el municipio; además del día anterior, el día 12 que se conoce como «San Martinino» y el 13 como «El más chiquinino». Los actos religiosos se inician con las novenas en honor a «San Martín» y que culminan con la misa que se celebra el día 11 por la mañana en la parroquia y la posterior procesión del patrón. Según el *Diccionario-Geográfico-Estadístico e Histórico* de Pascual Madoz, publicado en 1845: «(...) y está dedicada á S. Martin Ob. cuya festividad se celebra con jubileo el día 11 de noviembre desde primeras vísperas hasta puesto el sol, concedido por la Santidad de Paulo V por bula apostólica espedita en 5 de mayo de 1619 (....)».

7. La Navidad

Las celebraciones de Navidad comienzan con una de las tradiciones más emblemáticas del pueblo, la quema del tuero la noche de Nochebuena. La plaza es otra vez, el día 24, punto de reunión de los vecinos y vecinas de la localidad, alrededor de la lumbre. La noche del 31 los aldeanos vuelven a reunirse en la Plaza al calor del «Tuero de los Casaos». La noche del 5 de enero tiene lugar la Cabalgata de Reyes, que termina en el Centro Cultural, donde sus Majestades los Reyes entregan los regalos a niños y mayores. Durante las fiestas navideñas hay diversas actividades culturales y de ocio, así como un bingo solidario a beneficio de Cáritas y representaciones teatrales. El 22 de diciembre de 2018 se celebró por primera vez el «tuero infantil». Los niños y niñas de hasta 10 años de la localidad, acompañados de sus padres, fueron al campo a coger ramas y troncos secos para encender una hoguera al anochecer en la Plaza.

Destacar la celebración del Día de la Mancomunidad que reúne a todos los pueblos de la mancomunidad desde el año 2005. Aldea del Cano fue la primera anfitriona sirviendo de referente para futuras ediciones.

Fotos de José Antonio Ramos y Basilio Gallardo



Fiestas de San Martín



Fiestas de San Martín



Fiestas de San Martín



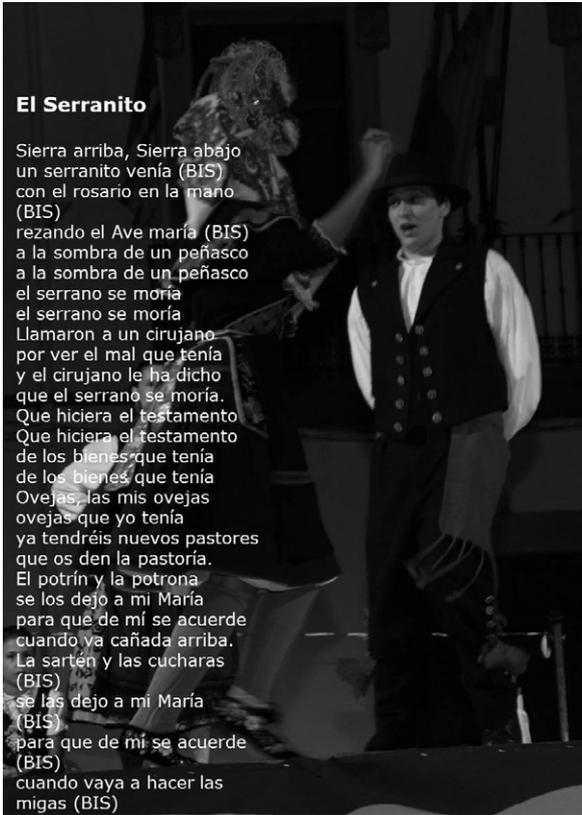


Trajes típicos



El Serranito

Sierra arriba, Sierra abajo
un serranito venía (BIS)
con el rosario en la mano
(BIS)
rezando el Ave maría (BIS)
a la sombra de un peñasco
a la sombra de un peñasco
el serrano se moría
el serrano se moría
Llamaron a un cirujano
por ver el mal que tenía
y el cirujano le ha dicho
que el serrano se moría.
Que hiciera el testamento
Que hiciera el testamento
de los bienes que tenía
de los bienes que tenía
Ovejas, las mis ovejas
ovejas que yo tenía
ya tendréis nuevos pastores
que os den la pastoria.
El potrín y la potrona
se los dejo a mi María
para que de mí se acuerde
cuando va cañada arriba.
La sartén y las cucharas
(BIS)
se las dejo a mi María
(BIS)
para que de mí se acuerde
(BIS)
cuando vaya a hacer las
migas (BIS)



Cantos a San Martín

San Martín nuestro padre amoroso
hoy tus hijos con Fe y devoción,
te suplican, los miras piadosos
y de Aldea, tengáis compasión.
A tus plantas hoy rendimos
homenaje de amor, prometiéndolo
muy de veras, cumplir la Ley del Señor.
Nosotros, Santo Bendito,
mientras la tierra pisemos
amantes tuyos seremos,
y tu nuestro protector.
San Martín nuestro padre amoroso
hoy tus hijos con Fe y devoción,
te suplican, los miras piadosos
y de Aldea, tengáis compasión.
Martin Bendito, Santo Glorioso
oye piadoso mi petición,
ya que Tu eres Patrono mío,
en ti confío mi salvación.
¡Glorioso San Martín,
Patrón de nuestra Aldea!
mi alma se recrea
contemplando, tu bien,
y humildemente suplico
desde este triste suelo,
Tu serás desde el Cielo
mi amparo y mi sostén.



Los Quintos

Las madres son las que lloran
Que las novias no lo sienten,
se quedan cuatro chavales
y con ellos se divierten (BIS)
SI TE TOCA TE JODES QUE TE TIENES QUE IR
QUE TU MADRE NO TIEN MIL REALES PA TI
MIL REALES PA TI, MIL REALES PA TI
SI TE TOCA TE JODES QUE TE TIENES QUE IR
Ya no son sólo las madres
Las que lloran por los quintos
Que también lloran las novias
Cuando se van al servicio (BIS)
A mi novia no la vendo
Porque es lo que yo más quiero
Pero si vendo a mi suegra
Que no me quiere pa yerno (BIS)
No siento ir a Melilla,
Ni por pasar el estrecho;
Lo que siento es mi morena,
Que otros la toquen los pechos (BIS).



Cómo ha llovido

Válgame Dios del cielo,
Cómo ha llovido,
Que hasta los naranjales
Han florecido.
AY CARAMBA, AY CAMELITO DEL ALMA, CAMELITO QUE EN LA BOCA
TE TRAIGO NO TE DERRITAS. AY CARAMBA.
El clavel en el huerto
Llueve y se moja
Y el aire lo sacude
Hoja por hoja
COMO LLUEVE, QUE SERENITA CAE LA NIEVE
Y EL AIRE FRESCO LA DETIENE.
El clavel colorado,
De tu ventana
Esta noche ha volado
Sin tener alas
AY CARAMBA, AY CAMELITO DEL ALMA
Es mi amante carrero
De cinco mulas
Tres y dos son del amo
Las demás tuyas
COMO LLUEVE...



Carnaval





MIRAR, ESCUCHAR, LEER EL CARTEL DE FERIA: UN ESPECTÁCULO PARA EL PUEBLO

Jean-François Botrel

Espectáculos públicos al aire libre que, para fines de edificación, información o entretenimiento, asociaran de manera más o menos completa, en una misma *performance*, unos elementos visuales, sonoros y escritos o impresos, los ha habido desde tiempos muy remotos y en muchos países: desde la caroca medieval¹ y los retablos –algunos abiertos hacia el exterior– y los *taolennou* bretones², hasta *Le chanteur de complaints* de Nicolas Antoine Taunay³ o *Le violoneux* de Wateau (1785)⁴, el *c’haner* de Olivier Perrin⁵, algún *ballad singer* neerlandés⁶, los *Bankelsänger* (cantores de banco) y *Schildersänger* (cantores de carteles) alemanes⁷, el *can-*

*tastoria*⁸, *ciarlatano* o *canta in bancho* italiano⁹ o, en España, de manera cada vez más residual, hasta los años 1980¹⁰, el cartel de feria.

El cartel de feria o cartelón (también denominado cartelón «de imágenes», «de ciegos» o «de los crímenes» y *maltraña* en Galicia¹¹) es, en su versión arquetípica, un pedazo de lienzo colgado de un palo, como un estandarte o pendón, y pintado con escenas alusivas a una historia narrada en público por un ciego acompañado con alguna música. La originalidad del

1 «Ese cartelón que mostraba fuera de las iglesias alguna historia cristiana digna de admirar» (Díaz, 2011).

2 Los *taolennou* o *tableaux de mission* que, desde el siglo XVI sirvieron en Bretaña para la predicación y la edificación religiosa, incluso en las romerías y ferias (cf. Roudaut, Croix, Broudic, 1988).

3 gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84313237

4 Heintzen, 2022, p. 123. Véase en este mismo libro pp. 49, 120-121, 124, 140, 252, 640, 654-5, 662, 665, más representaciones de escenas con cartelones.

5 Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Chanson_bretonne

6 Como el representado por I.T. van der Vooren cerca de la estatua de Erasmo en Rotterdam a finales del siglo XVIII (circa 1790) (cf. Salman, 2014, 74)

7 Cf. Cheesman (1994).

8 Véase, por ejemplo, la «cantastoria della Madonna del Carmine» (Eichler/Wynen, 1975, 90).

9 Véase el «ciarlatano in Piazza» representado por Bartolomeo Pinelli (http://www.arthistory.upenn.edu/ashmolean/Pinelli/Pinelli_image.html). Agradezco la información a Laura Carnelos quien en su *Con libri alla mano* (2012) documenta, p. 226, un «canta in bancho», un tal Jacopo Modenese, quien, en 1545, anuncia sus impresos con un estandarte en el que viene pintada una «donna nuda con nella mano sinistra una lingua mozatta e un coltello nella destra, simbolo della bugia punita».

10 En Clemente/Pedrosa (2017, 42), se reproduce el testimonio de Wenceslao Fuente Sánchez quien recuerda que, entre 1945 y 1952, en Castellar de Santiago (Ciudad Real), «el tío de los romances [...] en una vieja cartela con escenas dibujadas en colorines iba señalando las diversas escenas sobre las que se desarrollaba la trama del romance» y, según Luisa Chaparro, hasta los años 1965 o 1966 que fue cuando llegó la televisión, venía a Castellar un *titiriserero* que «tenía un cartel con 4 o 5 figuras e iba con una vara señalando lo que pasaba» (Clemente/Pedrosa, *El ocaso de las coplas de ciego...*, por publicar). En Salamanca, a principios de los años 1980, mi colega Luc Torres presencié una escena similar.

11 Cf. Iglesias (2018, 272) y https://gl.wikipedia.org/wiki/Canto_de_cego

cartelón está en que da pie para un efímero espectáculo ambulante, con la intervención de un «chanteur d'images» (Besson, 2020) y la venta de un impreso en el cual tiene su origen el propio cartelón.

A este cartel de feria, documentado al menos desde mediados del siglo XIX, no se le ha prestado mucha atención y fue más bien cuando ya estaba desapareciendo¹². De ahí que no abunden las representaciones ni los testimonios¹³, y que, hasta ahora, no se haya encontrado huella material alguna¹⁴.

12 En 1927, Fernando Villalón, «quizá recordando el libro *Carteles* de Ernesto Giménez Caballero» (hipótesis de Adriano del Valle), quiso bautizar *Cartel de feria* la revista que, al final, iba a ser *Papel de aleluyas* (Issorel, 2007, 17).

13 De los documentos encontrados hasta ahora (fotografías, cuadros, artículos de prensa y testimonios literarios) se da el detalle al final y se reproducen algunos de ellos. A dichos documentos se remite por un sistema de abreviaturas cuya clave consta en la bibliografía. Es de esperar que se pueda ir completando la documentación, muy especialmente con fuentes policiales.

14 «Hubiera sido interesante, para la curiosidad popular y folklórica, fotografiar y guardar las relaciones que los comentaban», observaba Pío Baroja cuando los

Así y todo, como un componente más de la cultura popular española, se le puede intentar caracterizar y situar dentro de las prácticas culturales callejeras del pueblo en España, destacando las relaciones de intermedialidad que, como compuesto de escripturalidad, oralidad y *performance*, mantiene con otros géneros como la literatura de cordel (los romances de ciegos, los pliegos de aleluyas), el teatro itinerante o la prensa, sensacionalista o no¹⁵.

El cartel de feria como espectáculo

De lo que era el espectáculo a que daba lugar el cartel de feria nos dan una idea más o menos completa tres testimonios.

El primero (Ilust. 1) es un cuadro al óleo (*Les ménestrels*) del pintor belga Alfred Cluysenaar (1837-1902), pintado durante una estancia en

carteles de feria ya habían desaparecido (PB3, 22). Joaquín Díaz estuvo a punto de comprar un cartelón a un anticuario de Sepúlveda, pero le pareció muy caro entonces: «ahora lo hubiese adquirido aun quitándomelo de la comida», me comenta (mensaje a JFB de 2-4-2020).

15 Agradezco su ayuda a Laura Carnelos, Inmaculada Casas-Delgado, Joaquín Díaz, Serge Salaün, Alison Sinclair y Ramón Villares.



Ilust. 1. Jean André Alfred Cluysenaar, *Les ménestrels* (Cantadores españoles) (1883) (*La Ilustración Ibérica*, 19-2-1887, p. 8)

Sevilla a principios de los años 1860. Según la *Ilustración Ibérica* donde, en 1887, se reproduce una versión grabada del cuadro (107x176 cm) con el título «Cantadores españoles», «écha-se de ver que el asunto está tomado *d'après nature*, y bien tomado. Trátase de unos ciegos que al compás de la guitarra refieren al selecto auditorio el espantable crimen cometido en la ciudad de tal, cuidando de poner a la vista de la gente un pintorreado cartelón en que parecen trazados, por pintor de brocha gorda, las escenas culminantes, el espectáculo que ha copiado el pintor» (AC).

Años después, en 1897, un periodista de *El Oriente de Asturias* cuenta cómo, en la feria de Carreña, oyó «los quejumbrosos sonos de un violín que rascaba un ciego, el cual, rodeado de una turbamulta de chiquillos y de otros que lo fueron, cantaba a grito pelado las proezas del héroe Chascorro¹⁶, a quien una mano pecadora había pintado en un cartel monumental» (OA).

16 El héroe del cerco de Cascorro, Eloy González, durante la guerra hispano-cubana, en 1896.

En cuanto a Francisco Flores García (1846-1917), autor en su juventud de romances de ciegos por cuenta de un impresor y editor madrileño, al pasar una tarde por la Plaza de la Cebada (en Madrid), se encuentra con la siguiente escena: «en medio de un grupo numeroso de gente del pueblo, un ciego cantaba un romance, ilustrado con un gran cartelón, sembrado de viñetas emocionantes, que tremolaba a modo de estandarte». Así lo cuenta a los lectores de la revista gráfica *Por esos mundos* en diciembre de 1907 (FG).

De estos tres encuentros con un cartel de feria, en tres fechas y lugares distintos, y de alguna que otra información complementaria se pueden deducir algunas peculiaridades del espectáculo que propicia.

Se trata de un espectáculo viviente, callejero y gratuito. Es itinerante y se ofreció en toda España (en Murcia, Sevilla, Madrid, Sigüenza, Peñaranda, Galicia, Asturias, la Montaña, etc.), sin lugar ni calendario fijos. Se da preferentemente, en las plazas, en las ferias y romerías, cerca de los mercados (Ilust. 2), de una taberna, en alguna esquina, en la calle de Alcalá, cerca



Ilust. 2. Valladolid, Mercado del Val. Tarjeta postal (circa 1910), Centro etnográfico Joaquín Díaz-Urueña; reproducida en Joaquín Díaz, *Miradas del pasado. Fotografías antiguas de personajes y lugares vallisoletanos*, Ayuntamiento de Valladolid [2020], p. 79

Estampa

El cartelón de los crímenes



*Al tiempo que res-
cita su cantine-
la, la narradora
va señalando en
el cartelón los
cuadros aludidos
en el romance.*

Concertamos la cita.
En la calle alegre, queda la retahila de la mu-
jer lejana, monótona, anacrónica y pintoresca.

LO QUE NOS DICE LA ROMANCERA

Cuando se llega al Puente de Toledo hay que
torcer a mano derecha. Se camina por una calle
llena de polvo; luego se cruza un descampado,
se asciende por una veredita, se llega junto a una
taberna, donde los parroquianos juegan al "aus",
a la sombra exigua de la casa, y se pregunta:

—¿Cuál es la calle de Fernando Díaz de Afen-
doza?

Tardaréis un poco; pero, al caso, dadas con
la calle apetecida.

Nuestra mano en la puerta hace: "¡Pan, tan..."
Francisca Oliría Gómez es viuda, morena, en-
teca y extremeña. No debió ser fea. Aún le que-
dan unos ojos entornados y negros, maliciosos y
astutos.

—No fui yo la que inventó esto del cartelón;
fué mi marido, que estaba siempre en todo y era
un hombre cabal. Cuando él cantaba, su voz era
preciosísima y llenaba la calle. Corrimos, juntos,
tierras y más tierras en tren y sobre una bestia.
Toda España, de Extremadura a la Sierra de Al-
caraz, de Cádiz a las Vascongadas. Más de veinte
mil leguas.

Se regocija con el recuerdo de sus andanzas.
Queda absorta, Dios sabe en qué lejanos lugares
y remotos años.

—Y luego, cuando su marido faltó, ¿usted si-
guió con el cartel?

—¿Y qué iba a hacer? El pobrecito no me dejó
más que ésto.

Su ademán, desolado, teatral, muestra el lega-
jo de los romances.

—¿No se dedica a nada más?

Ilust. 3. Foto de Palomo en: Martínez Corbalán, F., «El cartelón de los crímenes», *Estampa*, n° 210, 16-1-1932

del Arco de Cuchilleros (GS5), unos espacios no específicamente dedicados a los espectáculos.

Su componente fundamental es un «enorme» cartelón (Z) o sea: un lienzo a guisa de pendón o estandarte en el que se han pintado un motivo o varios motivos, una «pintura historiada» (Besson, 2020). Sujeto en dos varas horizontales, se puede enrollar y desenrollar, y, mediante un cordel, se suele colgar de un palo o asta a unos 2.50 m de altura, tremolando. Como una pantalla. Suele apoyarse contra algún muro (Est. 1, V), pero también pudo sujetarse y ser presentado alzado (AC, EC).

De las fotos, cuadros o dibujos disponibles, se deduce que podía ser apaisado (100x150

cm) (Est2), cuadrado (160x160 cm), (Est1 Ilust. 3) o alargado (120x60 cm) (AC, GS1 Ilust. 1 y 3). Su superficie (entre 0.70 y 2.5 metros cuadrados) suele dividirse en un número variable de cuadros o cuarteles de 6 (AC) a 13 (GS1), de variables dimensiones incluso dentro de un mismo cartelón (30x40 cm o 50x50 cm). Estos cuadros suelen estar yuxtapuestos, separados por líneas divisorias negras o filetes. Como en los libros ilustrados y en la prensa de la época, puede incluirse algún medallón o círculo para los retratos (GS5).

Pero puede constar de una imagen única (PB3) y, en la escena 4ª de la *Zapatera prodigiosa* (GL), el cartelón del zapatero titiritero es de dimensiones más reducidas (lo lleva, enrollado,

en la espalda y lo deja sobre una mesa de la taberna donde se da la función); está dividido en pequeños cuadros que se acercarán más a las viñetas de los pliegos de aleluyas, y puede ser contemplado desde más cerca por los presentes.

Pudieron aprovecharse ambos lados del cartelón para pintar historias distintas: un crimen y la Corupia (PB3), los crímenes de Landrú y «cuando se le da la vuelta», el *Niño degollado* (GS4), el crimen del capitán Sánchez y la «sangrienta semana de Barcelona» (GS6), etc.

Este pendón pintado es lo que ante todo y desde lejos llamaría la atención de los transeúntes como un anuncio y una prefiguración del espectáculo, con todo el poder de atracción de la imagen de que da fe, por ejemplo, *La Esperanza* de 12 de abril de 1848, cuando señala que «está llamando la atención en estos días las miradas del público hacia una de las esquinas de la Puerta del Sol un cartelón portátil en que al paso que el anuncio de cierta histórica novela titulada *El tigre del maestrazgo* se ve pintada con toscos colores una señora con hijos en el acto de ser fusilada¹⁷».

Los que exhiben el cartelón suelen ser ciegos itinerantes con ayudantes (lazarillos) pero también personas videntes que «explican» las imágenes cantando o recitando el relato correspondiente al cartelón que luego venden bajo forma impresa. Según Julio Caro Baroja (1969, 18), se trata de «recitaciones ilustradas».

Este espectáculo abierto accesible, fortuito (casi furtivo), efímero y precario se da delante de un público casual formando un corro que se deshace nada más acabada la función.

La articulación de todos estos elementos es lo que constituye el espectáculo.

Veámoslos más detalladamente, uno por uno.

17 *La Esperanza*, 12 de abril de 1848.

La ilustración de la historia

Del cartelón y del pregón o recitación no se sabe de fijo cuál fue el que primero llamó la atención del transeúnte. Lo que sí consta es que cronológicamente la historia preexistió a su plasmación gráfica: el cartelón es la ilustración de una historia preexistente; las escenas pintadas solo se encargan de «completar la ilusión» del relato (GS3 224).

Según Baroja (PB3, 21), en las historias para carteles de feria predominaron los romances de hechos recientes o que se dan por recientes y de actualidad: son escenas de crímenes más o menos «truculentos»: el crimen de la calle de Fuencarral (1888) (Est3), el crimen de Don Benito (1902) (PB3), el crimen del capitán Sánchez (1913) (GS6), los crímenes de Landrú (1921-1922) (GS4), el *Niño degollado por su padre en la vereda de Postas de Tetuán de las Victorias* (GS4), los crímenes de Tierzo (GS3), el *Hijo malvado de Gerona* (Est1), etc. En 1901, en la plaza de Sigüenza, Pío Baroja vio a un hombre que «con un gran cartelón explicaba las escenas de la vida de un criminal desde que empezó por la desobediencia a sus padres hasta que concluyó en el patíbulo para satisfacción de todos» (PB1). En 1907, Francisco Flores García (FG) se sorprende con «los crímenes horribles de un sanguinario bandolero andaluz, creación de (su) acalorada fantasía» y Emilio Carrere (EC) cita «El crimen de don Nilo» y «Los restos del Jalón» (EC), no se sabe si imaginarios. De ahí las denominaciones que se les da en los años 1930: «cartelón del crimen» (Est1); «cartelón tremendo de los crímenes» (Est2).

Pero también pueden ser «de hechos corrientes» (PB3), más o menos exagerados, de fieras que mataban niños o pastores como el Lobo de Peñarroya o el Oso de Urbión que se escapó comiendo la cadena con la que lo llevaba atado un bohemio» (PB3, 24) o de sucesos/sucedidos más bien sensacionalistas como *Los niños robados en Barcelona* (Est1), sacado de la prensa; de «catástrofes naturales, inundaciones, rayos, pedriscos y otras calamidades

públicas»(PB3), como la *Catástrofe de la Martinica* (posiblemente la erupción del volcán de la Montagne Pelée en 1902 y la destrucción de la ciudad de Saint-Pierre con unos 30.000 muertos).

En cuanto a los de asuntos «políticos», están documentados unos cartelones sobre la sublevación republicana de Villacampa (el 19-9-1886) (Urrutia, 1987, 180), el Submarino Peral (1888-1890) (PB3, 22), el cerco de Cascorro y Eloy González (1896) (OA), la Guerra del Rif (1909) (NM) y la Semana trágica de Barcelona y la ejecución de Ferrer (1909) (GS6),

Recuerda Baroja (PB3), que también podían tratar los cartelones de fenómenos cósmicos o atmosféricos (un eclipse, una aurora boreal), de la figura de algún nigromántico y de historias «donde interviene en parte lo sobrenatural», muy especialmente monstruos y fieras, como la Corrupia, la Maltrana o la Crupecia o Curpecia.

Todo con más o menos directas y evidentes correspondencias con las relaciones, coplas y romances de cordel en los que se inspiran y de que son, a su vez, ilustraciones.

Están por identificar físicamente la mayor parte de estas historias¹⁸ pero de algunas se sabe que venían de atrás como las de la Corrupia, Crupecia o Curpecia o la del brigadier Villacampa, el *Bonito tango dedicado al difunto brigadier Villacampa* (Imps. Hospital 19, «El Abanico») del que se pudieron entresacar las 14 coplas (224 versos) que hicieran al caso. Es sabido que existieron escritores profesionales o aficionados de versos para ciegos, como Francisco Flores García, nacido en 1846, que cobraba (después de 1870) 19 reales (un napoleón) y «a veces una pesetilla más» por cada romance, o Juan Molledo de la Pinta quien empezó a escribir con el crimen de Higinia Balaguer: «Me llamó la atención mucho el asunto, le declara al periodista de *Estampa*, y, poco a poco, lo puse

18 Es de esperar que la base de datos «Mapping Pliegos» (<http://biblioteca.cchs.csic.es/MappingPliegos/>) pronto pueda ayudar a ubicarlas.

en verso venderlo y lo llevé a la imprenta y me fui por los pueblos explicándolo con un cartel que me costó 55 pesetas, pero era una obra muy buena. A un ciego se lo compré» (Est3). Sobre la manera de aportar nuevas historias al repertorio de los cartelones de feria informa Francisca Oliria: «Elijo un argumento de los periódicos o de un sucedido, se lo cuento a una señora que yo sé y es muy buena «poetista» y esta lo pone en verso», le cuenta a Martínez Corbalán (Est1).

Sin saber a ciencia cierta si la fuente para el cartelón de *El nuevo Barba-Azul. Los crímenes del ingeniero Landrú, el famoso conquistador calvo y de barba negra*, descrito por Solana (GS4), fue el pliego de cordel publicado por la imprenta Aldana, 12 de Barcelona, con fotografías de Landrú y de su esposa y de las ocho víctimas a ambos lados de la primera plana, y el detalle en el pie con nombres y año (Ilust. 5), se puede observar cómo, en este pliego, abundan los rasgos de oralidad registrados en la propia ortografía del texto y suponer que las muy «caóticas¹⁹» octavas (catorce en total) que tratan muy puntualmente y con rigurosa cronología de las ocho víctimas, con sus nombres y principales circunstancias, pudieron dar lugar a una exposición oral acompañada de imágenes. En la cuarta plana, una «Explicación de los crímenes de Landrú» en prosa ofrece, con estilo más periodístico, una síntesis de la historia de los crímenes, del proceso con la argumentación del abogado defensor, y el fallo final: «Landrú ha sido condenado a muerte».

Desde luego, el pliego se queda en poco comparado con la descripción que ofrece Solana de algunos cuadros del cartelón de los crímenes del ingeniero Landrú visto en la madrileña plaza de la Cebada, después de la ejecución del criminal en febrero de 1922 (GS4, 561):

En esta pintura hay un hombre con barba, en camisa y tirantes, algo calvo, arrodillado ante una mujer muerta –cuyo

19 Diagnóstico de Serge Salaün en un mensaje a JFB de 4-11-1920.



Ilust. 5. Barcelona, Imprenta Aldana, 12, sin fecha, 4 págs. 21.5x16 cm (col JFB)

sombrero está tirado en el suelo— a la que le está quitando las sortijas, pulseras y pendientes y guardándoselas en el bolsillo del pantalón; a su lado hay un hacha ensangrentada.

En otro cuadro (GS4, 562),

Cuando el feroz asesino aparece en la cocina de su casa entre cabezas cortadas a hachazos de varias de sus víctimas, los cuerpos, medio desnudos, muestran la camisa llena de manchones sangrientos; en los baldosines se ven broches de ligas y blusas de seda desgarradas, con los botones arrancados por la lucha, mientras el asesino, tranquilamente, calcina los huesos de sus víctimas por medio de un soplete de gas, hasta el último cuadro, donde Landrú expía sus crímenes en la guillotina.

Puesta en verso la historia, se envía a la imprenta para una edición de los correspondientes pliegos sueltos de cuatro páginas o una cuartilla, al mismo tiempo que se comunica a un pintor para la realización del correspondiente cartelón, para que luego se pueda enseñar. Un trabajo de *imaginatura* (Díaz, 2012), supeditado a la trama de la historia.

Pinturas y pintores «de brocha gorda»

Los pintores de los cartelones son pintores calificados por GS de «pintores zapateros» o de brocha gorda. Los carteles de Francisca Oliria (Est.1), se los pinta el marido de la «poetista», Ángel R. Vilanova, por lo cual le cobra más o menos quince duros (75 pesetas), una cantidad que al periodista le parece elevada y hasta fantástica: es lo que en aquellas fechas un obrero de la industria tardaría 10 días en ganar (Est1).

Lo corriente es que se pinte primero arriba del todo, en una cartela, el título del cartelón como consta en el cuadro de Solana (GS1) o en el cartelón de la Romería de la Esclavitud donde solo se llega a leer el principio: «Horrendo... (Est2).

A continuación, puede pintarse una imagen única como las de la Corupia que tenía «forma de dragón rojo, con siete cabezas, siete cuernos y unos candeleros con velas en cada cabeza», de la Maltrana, «dragón de tres cabezas y garras de usurero» que «venía a la tierra a castigar a las familias que no daban una educación cristiana a sus hijos») o de la Crupecia o Curpecia «monstruo femenino con cuatro cuernos, alas de murciélago, dos patas y dos garras suplementarias a cada lado», según las descripciones suministradas por Baroja (PB3, 22).

Pero lo más corriente es que el pintor escoja los momentos más relevantes de la historia y los traduzca o interprete gráficamente en un número variable de cuadros, cuarteles o divisiones, con una verdadera pero imperfecta narración gráfica como resultado.

En el cartelón del «Horroroso crimen de Sebastiana del Castillo» fotografiado en 1920 (Ilust. 6; Torres/Mas, 2011, 150), se puede observar cómo alrededor de la figura central –y marcial– de «la» Sebastiana a caballo, con una escopeta en la mano derecha y las cuatro cabezas cortadas a sus dos hermanos y a sus compañeros colgando, queda gráficamente narrada y escenificada la trama de una historia más bien atemporal, a base de 7 cuadros, hasta el suplicio en el «patíbulo»²⁰.

20 El último propietario del *penó* o cartelón fue Josep Tell Rovira quien lo heredó de su tío político, el romancer Enric Ferré (en el centro de la foto con una guitarra). Según el autor de un artículo publicado en *L'Om* en junio de 1984, últimamente, el *penó* «sortia quan es muntava una gatzara o s'organitzaven uns esquellots, mitjançant els quals es donava un concert de bon humor al vidu o al concho que era a punt d'entrar en matrimoni». Desgraciadamente, la hija de Josep Tell, Montserrat Tell, no sabe dónde está el *penó* (gracias a Elena y a la xarxa d'informació de Riudoms).



Ilust. 6. Foto de Marc Riber Gimbernat (19-11-1922) (Torres/Mas, 2011, p. 152)

Estas pinturas y narraciones gráficas, parecen ser que no se han conservado y de ellas casi solo nos podemos enterar gracias a las más o menos precisas descripciones que de ellos hicieron algunos periodistas y escritores.

De un cartelón, recuerda por ejemplo Baroja (PB3) que «a un lado se representaba el crimen de don Benito, en varias escenas, con el trágico fin en el patíbulo de los dos criminales importantes: García de Paredes, hijo de una familia noble de Extremadura, y el amigo y compinche suyo, tipo shakespeariano, llamado Castejón». En otro, «se veían los personajes de un crimen,

el asesino que mataba a una mujer o a sus propios hijos, y volvía después tranquilamente a su casa y luego se le veía preso en la cárcel, y al último aparecía sentado en el banquillo fatal, donde le habían dado garrote».

Una escena parecida se puede encontrar en un cartelón descrito por Zamacois, «el momento en que el criminal despacha á sus víctimas, su captura por la Guardia civil, su comparecencia ante los jueces, su estancia en la capilla, y por último, su ejecución a manos del verdugo» (Z).

Pero el que más atención ha prestado a estas pinturas es Solana, «supremo testigo de una cincuentena de años», cuyas «cabales descripciones» son un «ejemplo de un más allá de la retina» (Gómez de la Serna, 1961) y dan al lector de hoy la sensación de estar viendo los ausentes cartelones.

Valga como ejemplo la descripción de los primeros cuadros del «horrendo crimen» del *Niño degollado por su padre en la vereda de Postas de Tetuán de las Victorias* (GS4). Dice así:

Encabeza el cartel de este crimen el retrato del criminal, que es algo chato, con la frente muy estrecha, la cabeza algo de la forma de un pepino y el bigote caído, y la madre que es un tipo vulgar y de cara de buena persona, con su pañuelo al cuello y el moño muy tieso en medio de la cabeza; entre estos dos retratos, el de la víctima, cuyo cuerpo, desnudo, cubierto con un sudario, yace sobre el mármol de la mesa de autopsias, y su cabeza, levantada, descansa sobre una almohada de hule negro; tiene una venda en la frente; los ojos, muy abiertos, parecen de cristal, y la cabeza está casi separada del tronco.

En el primer cuadro se ve, en pleno campo, sentado tranquilamente en unos desmontes que parecen collados de paisaje bíblico al criminal que con una navaja está degollando y llenando de heridas el tierno cuerpo de la criatura; a lo lejos se ven los tejados de las casas del pueblo

de Tetuán. En esta soledad, el desalmado consume su crimen, del que sólo son testigos el cielo y la tierra, y sin que estos gritos que lanza su hijo sean oídos por nadie.

En otro cuadro, un albañil que va al trabajo, con el saquito del almuerzo en la mano, descubre el crimen: el niño degollado está sobre un barranco, con las ropas ensangrentadas y con los brazos en cruz, y parece que vemos en su cabeza la corona de martirio, como las que vuelan al cielo en espíritu mientras quedan sus cuerpos en la tierra deshechos por las piedras que les tiraron sus verdugos.

De lo pintado en el último cuadro nos enteraremos más abajo.

Sobre la manera de pintar, no da muchas informaciones Solana y escasean las imágenes auténticas que puedan dar cuenta de las técnicas empleadas²¹: de hecho, por ahora, son nueve; las de las tres historias del cartelón de Francisca Oliria fotografiadas en *Estampa* (Est1).

En ellas se puede apreciar, como en las descripciones de Solana, la acumulación de informaciones que en la *Catástrofe de la Martinica* convergen para dar cuenta de la catástrofe: «árboles arrancados, edificios hundidos, rayos y aguas desbordadas» (Ilust. 7), con una escena final en la que caben hasta 18 personas, arrodilladas las más para expresar su agradecimiento a una ya ausente Virgen protectora. Para *El hijo malvado de Gerona* los tres cuadros ofrecen una representación minimalista pero coherente del interior de una casa, de los personajes y del paisaje, bastante inferior a la que los pintores Cluysenaar y Solana atribuyen a los cartelones pintados en sus respectivos cuadros. No obstante, se puede observar que, a los persona-

21 Compárese con los muy numerosos ejemplos suministrados en Eichler/Wynen (1975), con reproducciones de cartelones en color, obra algunos de pintores casi especializados y desde luego no anónimos, como Adam Hölbing (1855-1929).



Ilust. 7. *Catástrofe de la Martinica*. Foto de Palomo en: Martínez Corbalán, F., «El cartelón de los crímenes», *Estampa*, n° 210, 16-1-1932

jes, a través de la gestual, se intenta atribuirles alguna intención y que la acumulación final de cadáveres en medio de una gran charca de sangre no deja lugar a ninguna duda sobre lo malvado que era el hijo (Ilust. 8). En cuanto a *Los niños robados en Barcelona* (Ilust. 9), se entiende que el primer cuadro evoca el rapto de los dos niños, que, en el segundo, unos ciclistas los

encuentran en medio de un paisaje rural y que en el tercero –que es el del desenlace– se devuelven a su madre en presencia de una nutrida asistencia (como en el teatro en las escenas finales) y con telón de fondo urbano.

La finalidad principal parece ser atribuir una corporeidad a los personajes de la historia con



Estas son las escenas que encabezan el cartelón de los crímenes. ¡Ah, cómo se estremecen de indignación los corazones sencillos al escuchar el relato de la espantosa hazaña de «El hijo malvado de Gerona!»...

Ilust. 8. *El hijo malvado de Gerona*. Foto de Palomo en: Martínez Corbalán, F., «El cartelón de los crímenes», *Estampa*, n° 210, 16-1-1932



cesó ella en su can-
turia.

En la calle nos es-
peraba el sol.

F. MARTÍNEZ
CORBALÁN

(Fotos Palomo.)

*Estos tres episodios co-
rresponden al romance:
«Los niños robados en
Barcelona», uno de los
más espeluznantes de los
que componen el reperto-
rio de la mujer del cartelón.
Si les asalta a usted-
des alguna duda sobre la
veracidad del relato, pe-
gado sobre el primer cua-
dro está el periódico en
que aparece la noticia del
suceso...*

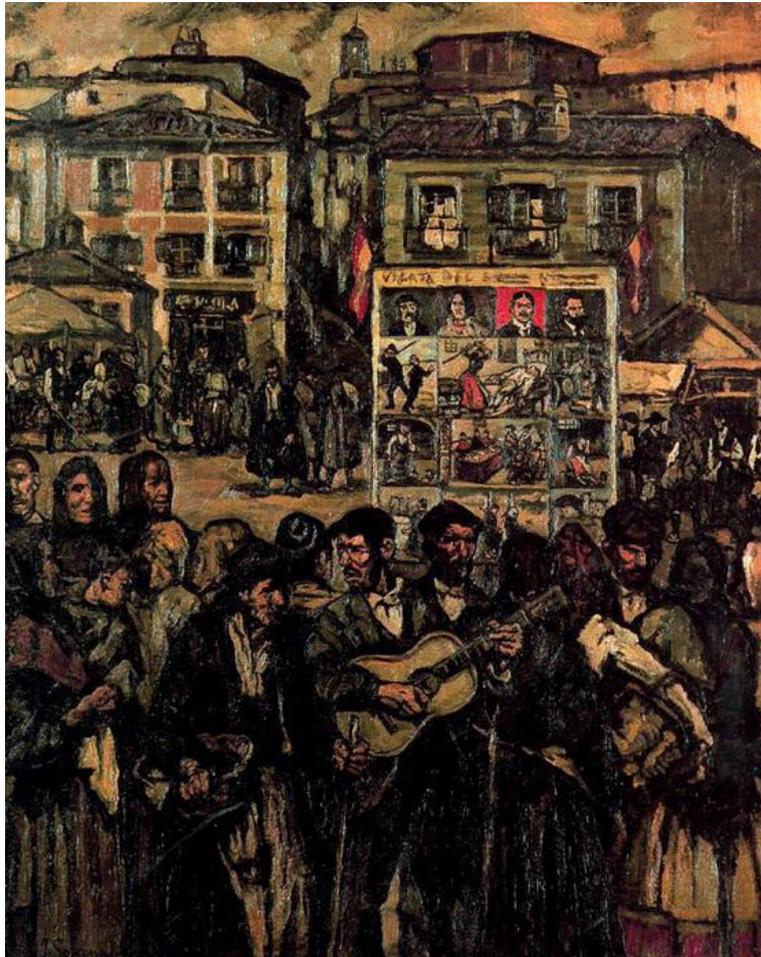
Ilust. 9 . Los niños robados en Barcelona Foto de Palomo en: Martínez Corbalán, F., «El cartelón de los crímenes», *Estampa*, nº 210, 16-1-1932

una elemental delineación de su figura, para su correcta identificación, con una mínima expresión del movimiento y de la gestual. Parece que no importa mucho crear la ilusión óptica como en los telones de teatro. Lo importante es que se vea lo pintado a distancia para conseguir un impacto inmediato, a base de trazos elementales y acentuados. Desde luego, poco tienen que ver estas pinturas con la pintura de historia o la de teatro o de estudio fotográfico, y no siempre se les coge la intención, como en el cartel que, en 1881, en Murcia anuncia unos romances «patibularios» «en el que con toda clase de tiznajos se ha querido pintar tres ahorcados, y según parece un barco pirata que boga por el mar» (DM).

En estos realistas cartelones no habrá faltado cierto dramatismo y hasta tremendismo, por ejemplo, en la representación «con hopas y bonetes» de unos reos —«Y es tal la realidad, que parece que gimen», escribe Emilio Carrere (EC)— o en la reiterada presencia un amenazador y seguramente mortífero palo en las viñetas 4 y 5 y de reos agarrotados en el cartelón pintado por Solana en su cuadro *El cartel del crimen* (GS1, Ilust. 4). Como observa Caro Baroja (1969, 410), «el fin moralizador y religioso de la imagen puesto de relieve por el sínodo de Arras (1025), es un fin sensacionalista en el cartelón», caracterizado este por «su calidad más tremen-

disto y horrible que la aleluya, el azulejo o la malla». En las descripciones de los cartelones por Solana se encontrarán sobrados ejemplos de lo que parece ser una fascinación por lo más sensacionalista y horrendo: «los conventos de frailes y de monjas incendiados, saliendo desnudos y descolgándose por las ventanas, y las iglesias saqueadas y llenas de bombas y dinamita sus altares» durante la *Sangrienta semana de Barcelona* (para los historiadores, la *Semana trágica de 1909*) (GS6, 344), un niño degollado sobre un barranco, con las ropas ensangrentadas y con los brazos en cruz (GS4) o este otro al que se «le hace una incisión con un cuchillo en la garganta, por donde brota (un) caño de sangre que recoge (una) mujer, cómplice, en un puchero, y se le da de beber a (una) mujer pálida, que llevan en brazos (unas) vecinas; los feroces criminales sacan las mantecas a la tierna criatura, le desabrochan la chambrá a la enferma y se la colocan en los pechos para que sane» (GS5, 214), etc. ¿Puede hablarse de una poética y casi *phanopeia* sensacionalista propia del cartel de feria, con una delectación por los aspectos más morbosos y, más que realistas, espeluznantes, perceptibles en la manera de dar la muerte o en las manifestaciones de crueldad y ensañamiento de que rebosan las pinturas (Botrel, 2016, 29)?

En cuanto a la utilización del color como elemento expresivo (algo muy importante en



Ilust. 4. José Gutiérrez Solana, *El cartel del crimen* (boceto) (en: José Gutiérrez Solana. Marzo-junio 2004, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Turner, 2004, p. 109)

tiempos en que el color en el espacio público es aún algo excepcional), los únicos documentos analizables son los cartelones pintados en los cuadros al óleo de Cluysenaar (Ilust. 1) y Solana (Ilust. 4). En Cluysenaar contrasta la tonalidad luminosa y coloreada, pero no chillona, del ilegible cartelón con los colores pardos de la indumentaria de los actores y circunstantes en el primer plano²². El pintor da a ver y sentir el contraste entre lo tosco de la pintura del telón y la muy elaborada expresión pictórica de su cuadro costumbrista. En su cuadro *El cartelón del crimen* (GS1), Gutiérrez Solana, a la hora de representar el cartelón, privilegia los colores os-

22 Véase: <http://www.artnet.com/artists/jean-andre-alfred-cluysenaar/les-mnestrels-6u3DEDilzTMkGPLNHPk-XA2> (consultado el 15-10-2022).

curos, menos la tonalidad muy roja que le da a uno de los cuadros dedicados a los protagonistas de la historia. Pero no es difícil imaginar que a las «sangrientas imágenes» vistas por Mabelle (AM) corresponde el color rojo²³: «quiero que os fijéis en los colores de la sangre que, como veréis, está muy propia y parece de verdad», les dice a los espectadores el dueño del carro de vistas (GS6, 214), y en las demás notaciones cromáticas está claro que predominan el bermellón y el almazarrón (EC, GL), al lado del negro de los trazos que estructuran los cuadros, con fuer-

23 «Siendo mocete, he llegado a ver y oír a un ciego de sombrero y capa que, con deje gangoso, explicaba las fases de un crimen sobre los cuadros de un cartel en que los chafarrinones de rojo se prodigaban espeluznantes», recuerda José M^a Iribarren (I, 20).

tes contrastes, colores primarios y violentos y pocos matices, pues, como en las láminas de las novelas por entregas. No obstante, en la representación de una aurora boreal se podían ver «los colores del arco iris» (PB3).

Los que se han fijado en este aspecto de los carteles de feria parecen unánimes en calificarlos de «malos» o de «horriblemente pintados» (PB3), de «chafarrinones» (Z), de «pintorreados estandartes» (NM), de «tiznajos» (DM), o pintados por una mano «pecadora» (FG).

Pero por muy malas que fueran dichas pinturas, se ve que no han dejado de impresionar a los que aún los recuerdan años después, con algo de condescendencia, eso sí. De «viñetas emocionantes» habla Flores García (FG) y lo que expresa Zamacois a propósito de una escena de patíbulo (Z) no es de descartar que lo compartieran los espectadores.

De algunos de estos cartelones se sabe que pudieron servir para varias historias como el dibujo de la fiera Curpecia que, según Pío Baroja sirvió para representar «el fenómeno del Pez-Mujer» o «La maldición de una madre»; que también se compraban de lance como lo hizo Juan Molledo con uno de Higinia Balaguer (Est3) y que la proclamación de la República en 1931 tuvo por consecuencia para la dueña del cartelón en que venía la catástrofe de la Martínica que tuviera que reformarlo: donde estaba la Virgen y unas campanas, le ha puesto unos rayos de sol, porque «con todos estos líos no faltaba quien me decía que si era monárquica. Yo lo quité todo. las campanas y la Virgen. Hay que llevarle la corriente a todo el mundo», concluye Francisca Oliria (Est1).

Con respecto al sistema de ilustración del libro o a la prensa, donde prevalece la contigüidad entre la imagen y el texto en la página o la plana, el cartelón con sus sucesivos cuadros disociados del texto permite, pues, una primera lectura exclusivamente gráfica que se ha de completar a raíz de una *performance*.

La performance y su público

A partir del cartelón debidamente instalado y del correspondiente relato, se arma el espectáculo a cargo del que los contemporáneos denominan «romancero», «coplero», «explicador», «vendedor de romances», o «trovador callejero», pero también «el hombre de los crímenes»²⁴ a quien le corresponde explicar la historia gráfica, o sea: aclarar todo lo que en ella resulta enigmático o no se entiende bien, a base de un texto generalmente versificado, cantándolo o recitándolo en voz alta.

De los profesionales que actuaban con los carteles de feria se suele decir que eran ciegos. Cuando de acompañar con un instrumento y de cantar el romance parece ser que sí actuaron ciegos (cf. AC, GS1, Est2.), pero obviamente tenían que contar con la ayuda de alguna persona de vista para colocar, quitar y trasportar el cartelón y enseñar las viñetas adecuadas. En las fotos de 1907 (Ilust. 2) y 1910 (Ilust. 10), el romancero o explicador que lleva una gorra de visera rígida, se ve que se maneja por sí solo con su carro de mulas. Lo mismo pasa con el del «carro de las vistas» (GS5), y la entrevistada en *Estampa* tampoco es ciega ni lo era su difunto marido.

Por su indumentaria, menos el explicador de Leganés y el de Valladolid, no parece que los profesionales o actores se hayan distinguido mucho de su público: las mujeres gastan pañuelos en pico, atado a la frente o por detrás de la cabeza y mantones, algunos con flecos; los hombres, boinas, y en el grupo fotografiado en la Romería de la Esclavitud, al lado de la ciega con chandal bastante gastado que «rasca» el violín, está un hombre con terno y boina²⁵. Se

24 Según el libretista Ernesto Polo (*Mi vida entera para ustedes*, Madrid, J. G. Saro, 1956, citado por Ceballos (2021, 33).

25 En la foto «La ciega rasca su violín ante el cartelón tremendo de los crímenes» (R. A., «La romería de la Esclavitud en tierras de Santiago», n° 243, *Estampa*, 3-9-1932).

LOS ROMANCEROS DE LA GUERRA



Un romancero explicando gráficamente ante un grupo de soldados los episodios más salientes de la guerra

FOT. NUEVO MUNDO, POR VILASECA

Todo se explota en este mundo, y, aunque parezca inverosímil, hay quien ha discurrido nada menos que entretener a los soldados contándoles los episodios de la guerra en que ellos mismos han tomado parte. La escena representada en nuestra fotografía pasa en Leganés; un romancero lleva el correspondiente estandarte con pinturas explicativas; y canta sus romances que luego vende a un precio mínimo. Entre el auditorio que alrededor del romancero se apiña, figuran sobre todo soldados. El romancero es sin duda un hombre de valor, pues heroico se necesita para tratar tal asunto ante tal público, para quien, de seguro, no puede pasar desapercibida ninguna «errata». Mirando bien las cosas, estos romances, que en siglos pasados ejercieron una verdadera influencia en la opinión, han sido los precursores de los modernos periódicos ilustrados: sus coplas son los artículos y sueltos de hoy, y sus pintarrajeados estandartes desempeñaban el papel de la información fotográfica.

Ilust. 10. Leganés. Foto de Vilaseca *Nuevo Mundo* 3-2-1910

les ve, según, con una guitarra o un violín, con la vara, o también con romances en la mano y en el caso de Francisca Oliría, con la bolsa donde los guarda.

Se trata de una actividad unipersonal o familiar (marido y mujer) que requiere una mínima capacidad de inversión (lo que cuesta un car-

telón y la compra o impresión de los pliegos), pero no parece de mucha rentabilidad: «No llega a duro», lo que, en 1932, gana Francisca Oliría, se entiende que por cada función²⁶ (Est1).

26 Equivalente al precio de 10-14 panes de 700 gramos según las provincias, menos que el sueldo medio de un jornalero. Supondría la venta de 50 pliegos a 10 céntimos.

Es una situación precaria por tratarse de una actividad callejera, controlada o prohibida por la policía urbana²⁷, e itinerante (Est1): como los antiguos bululús y cómicos de la legua, Francisca Oliria corrió con su marido «tierras y más tierras en tren y sobre una bestia. Toda España de Extremadura a la Sierra de Alcaraz, de Cádiz a las Vascongadas. Más veinte mil leguas» (Est1).

Si, según Caro Baroja (1969, 410), a principios del siglo xx «pululaban en Madrid» los ciegos y no ciegos con cartelones de feria, en 1932, quedaban ya pocos romanceros de cartelón: Francisca Oliria no conoce más que otro, pero parece ser que en Galicia siguieron existiendo *maltrañas* por más tiempo²⁸.

En la explicación que acompaña la presentación del cartelón a cargo del romancero que desempeña un papel parecido al del trujamán en el *Retablo de las maravillas*, entran varios componentes.

Lo primero tal vez sea la voz, apta para el canto, la recitación o la salmodia al aire libre, sin ninguna clase de altavoz: después del cartelón o al mismo tiempo, es lo que se perciben los oídos de los futuros espectadores, a no ser que el romancero, como el hombre del carro de vistas o el titiritero de la *Zapatera prodigiosa*, haya anunciado la función con un toque de trompeta («floreado y comiquísimo», en el caso del titiritero de Lorca). No parece que se hayan conservado grabaciones originales; solo existen unas verosímiles reconstituciones como las de Carandell o Joaquín Díaz. Esta voz que había de ser potente y tal vez algo extremada, con necesidad de «desgañitarse» (GL), la califican los contemporáneos de «voz bronca de bandido» (GS4), de «voz de melodrama» (EC), de «voz hueca de actor malo» (EC) o de «voz lastimera»

(PB3). Una voz que, por necesidad, se convertiría en una voz de falsete (vs de pecho), desgastada por un uso permanente en un espacio abierto –de ahí, tal vez, el «ganguea» utilizado por Carrere (EC) o el «deje gangoso» del ciego recordado por Iribarren (I, 20).

En cuanto al romance con que se relata la historia, como unas partes de obra teatral, se aprende de memoria para poder decorarlo²⁹.

A la hora de cantarlo o recitarlo, parece ser que no se prescindía de los habituales prolegómenos, propios de los romances «de ciegos», con invocaciones y advertencias: al menos tanto Baroja como Gutiérrez Solana los reproducen cuando toca: «Todo el mundo me esté atento/alargando las orejas/de manera que los hombres/mulos manchegos parezcan», así empieza su explicación del cartel del crimen sucedido en Calatayud el dueño del carro de vistas (GS5).

El romance se suele cantar o salmodiar: de los dos cantadores escuchados en Palencia se acuerda Mabilie y el marido de Francisca Oliria cantaba con «voz preciosa» (Est1). Pero esta ya se contenta con recitar, se entiende que, de manera bastante mecánica, debido a la repetición de las funciones. Lo sugiere el periodista de *Estampa* (Est1): «con la fuerza de la costumbre termina un capítulo y comienza otro, arrastrada por el cuadrículado horror de su cartel»: «Ahora van a oír el verdadero relato de los niños robados por un mendigo: «Sagrada Virgen María/madre del divino Siervo/Echadle toda bendición/a todo niño pequeño»... y «recita su cantinela» (Est1) del que el periodista intenta dar alguna idea, al recitar ella, el romance del «desnaturalizado hijo» de Gerona: «¿qué has hecho, hijo malvado/ con la madre de tu alma?/ Pues lo mismo voy a hacer/ con usted y mis tres

27 Francisca Oliria, por ejemplo (Est1), se queja de «los guardias que vienen a echar[la] de las esquinas».

28 No se encuentran en España, como en Alemania, verdaderas dinastías de profesionales como los Schäff, Damm o Rosemann dedicados a enseñar sus carteles en las ferias, con verdaderos muros de imágenes (cf. por ejemplo, Eichler/Wynen, 1975, 12-13).

29 «¡Hagan el favor de no interrumpirme! ¡Cómo se conoce que no tienen que decirlo de memoria!», se exclama el titiritero que recita las «Aleluyas del zapatero mansurrón y la Fierabrás de Alejandría» en *La zapatera prodigiosa* (GL 236). En *Los cuernos de don Friolera*, el «Romance del ciego», compuesto por Valle-Inclán y recitado al final, da una idea de lo que sería la relación entre lo visto y lo oído.

hermanas./ Y apuntándole con un revolver/cuatro tiros disparaba/ contra el autor de sus días/ y sus tres desdichadas hermanas./ Y el malvado loco y enfurecido/ al campo se marchaba/ adonde fue detenido por la guardia/ y atado, codo con codo/ a la cárcel lo llevaban».

Bastante codificadas resultaban, por necesidad funcional, las explicaciones de los cartelones, pero tampoco se pueden excluir, por parte del «experto en emociones» que, según Joaquín Díaz (2011), era el narrador popular, algunas licencias o la intervención de cierto arte dramático, con inflexiones de la voz en los diálogos y comentarios gestuales. Como el titiritero de García Lorca que se expresa «en tono lúgubre» o «muy dramático y cruzando las manos» o el explicador del *Crimen de Don Benito* al recitar un romance del que Baroja no recuerda más que dos versos, puestos en la boca del asesino y dirigido a la víctima, que se ve que le impactaron: «Entrégate, Inés María/Que tu madre ya murió...».

Conforme va cantando, recitando o salmodiando los versos (de romance), con una vara, puntero o palo, va señalando en el cartelón los cuadros aludidos en el romance (Est1). En la *Zapatera prodigiosa*, Lorca insiste mucho en esta invitación a ver y a mirar: «Ved cómo la acortejaban», «Miren ustedes la fiera:/burlando al débil marido/con los ojos y la lengua» («Está pintada en el cartel una mujer que mira de manera infantil y cansina», dice la didascalia). La vara o el puntero sirve para explicar gráficamente los episodios más salientes de la guerra (NM), lo que se está narrando (GS4).

Esta mostración del cartel queda perfectamente evocada por Solana cuando transcribe las palabras del explicador del carro de vistas invitando a los espectadores a que sigan con los ojos la punta del palo con el que señala, con un derroche de décticos las ocho o nueve divisiones del cartel de un crimen «bárbaro e inhumano»:

[...] estos tres nacieron en Calatayud, tienen pañuelos atados a la cabeza, llevan faja, calzón corto y medias de pelo, como se gasta en su tierra; en este círculo está el retrato de la víctima, un chico de seis años; en este cuadro caminan con él los criminales; en esta otra división le llevan engañados a los cerros, llenos de casas abiertas en la peña y enterradas bajo tierra, donde vive la gente como los topos; aquí, donde señalo, es el cerro y castillo llamado del «Reloj Tonto»; en este le han puesto en cueros; mirar sus ropas en el suelo; luego le amarraron a una estaca de forma de cruz y le han cortado los pies y las manos; uno le hace una incisión con un cuchillo en la garganta, por donde brota este caño de sangre que recoge esta mujer, cómplice, en un puchero, y se le da de beber a esta mujer pálida, que llevan en brazos esta vecinas; los feroces criminales sacan las mantecas a la tierna criatura, le desabrochan la chambrá a la enferma y se la colocan en los pechos para que sane (GS5, 214).

Según Solana en los diferentes cuadros del cartelón de Landrú (GS4, 562), la gente va siguiendo con gran curiosidad la vara del explicador que la para en las escenas más culminantes. Interesa observar esta doble afirmación de autoridad: la de la imagen asociada con la materialidad y efectividad de lo que se ve y la autoridad propia de un maestro de escuela que, con la palabra y la vara –también castigadora–, enseña (*insignare* es dar a ver) lo que se ha de remarcar, para alguna enseñanza o entretenimiento.

Puede acompañarse el recitado, canto o salmodia, con algún instrumento: en los documentos analizados, una guitarra (AC, GS1-2) o un violín que «rasca» (AM, Est2) algún ciego o alguna ciega. Excepto lo de «rascar» el violín, no se sabe nada de la técnica instrumental de los músicos ni de las melodías utilizadas. Es de suponer que no serían muy distintas de las de los «filarmónicos», según Arconada (1928), cie-

gos de las coplas, caracterizadas por Joaquín Díaz (1996, 17-21) y perpetuadas hasta los años 1980 por «o cego dos Vilares», el Sr. Florencio³⁰.

Para su actuación, el explicador puede subirse a algún taburete o poyo, pero en las fotos disponibles (NM; Est1, Est.2, V) parece ser que está situado al mismo nivel que el público.

La función dura los que se tarda en recitar un romance de 300-350 versos, unos 10-15 minutos con dos partes, si hace al caso. Pero con los cartelones de dos caras, pudieron empalmarse dos sesiones y hasta tres en el caso del cartelón de Francisca Oliria (Est1). Se trata de un espectáculo fugaz y efímero (apenas ha dejado rastros), pero acabada la función, puede repetirse en el mismo lugar, congregando a un nuevo público, o ir con el cartel a otra parte.

No parece que se hayan explotado varios cartelones por un mismo *romancero*; más bien se explotaría un cartelón único *ad libitum* hasta agotarlo y cambiarlo por otro, pero sabemos que un mismo cartelón pudo servir para varias historias.

Dejemos para más adelante el tratar de las características del espectáculo y de sus públicos, de su manera de leer imágenes «alargando las orejas» y de apropiarse el relato, de sus reacciones y emociones.

El cartel de feria en la intermedialidad

Observemos, por ahora, que el cartelón no existe aislado; tanto en su génesis como en su recepción y apropiación, vive en una situación de intermedialidad y de competencia con otros medios con los que incluso pudo compartir un mismo lenguaje. Esta situación en gran parte explica su peculiaridad, pero también su decadencia.

30 Cf. las grabaciones que acompañan el libro de Iglesias/Dobarrio (1998-1999).

Por ejemplo, conviene relacionar el cartel de feria con los llamados romances de ciegos, preexistentes u originales, que son el principio y el fin del espectáculo de cartelón. Y observar que por muy tremendo y truculento que fuera el crimen o el caso narrado, a la hora de imprimirlo con la tradicional viñeta frontispicial, nunca llega esta al grado de obscenidad observada en las pinturas de los cartelones.

Dichos relatos se inspiran cada vez más en fuentes periodísticas que, como se ha visto, vienen a ser como un aval para la veracidad de lo relatado. Como observaba *Nuevo Mundo*, en su interpretación gráfica, los cartelones son «precursores de los modernos periódicos ilustrados: sus coplas son los artículos y sueltos de hoy y sus pintorreados estandartes desempeñaban el papel de información fotográfica» (NM). A la prensa ilustrada o gráfica y al fotoperiodismo no les costará mucho desbancar estas formas primitivas mucho menos eficaces en cuanto a difusión.

Pero los cartelones también compartían recursos con otras formas de expresión gráfica, como los pliegos de aleluyas que también llegaron a tratar temas de actualidad valiéndose de viñetas generalmente comentadas, al pie, por sendos dísticos de cuño oral y memorizados (Botrel, 2002), o algún *ventall*, por ejemplo, *Enfermedad de la época*, editado por Miguel Sala, que contiene once pequeñas escenas secuenciadas y enmarcadas en otros tantos recuadros de distinto tamaño, con un comentario en versos donde unos números remiten consecutivamente a cada cuadro (Martínez, 2014, 49). Se emplea el mismo sistema de referencia a la imagen en los pies explicativos de alguna estampa, como en la *Noticia histórica de Gibraltar* publicada en el reverso de la *Cansó den Barceló* (Botrel, 2019, 411).

Como lo hizo Schwartz (1999) para París, convendría documentar la presencia en Madrid y demás ciudades, pero también en la España rural, de otros espectáculos de este tipo, gratuitos o de pago. Unos sucesivos cortes sincrónicos en el consumo cultural de los años 1880,

1900 y 1920, permitirían situar mejor tal o cual modalidad de consumo, el cartelón entre otros. Porque el cartelón como espectáculo se ha de situar dentro de un amplio abanico de espectáculos de feria o callejeros: algunos venían de muy atrás como los bululús, los titiriteros ambulantes³¹, los cómicos de la legua³² o el teatro

itinerante y luego portátil³³; otros más recientes como los panoramas y dioramas, los cosmorama o tutilimundi³⁴, las cajas de vistas estereoscópicas iban siendo superados por los cuadros

31 Véase el cuadro de Luis Menéndez Pidal, *Guiñol en la aldea* (1913), reproducido en *Ea Señores Usías* (Ilust. 11), los fantoches del compadre Fidel en *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán y, por supuesto, los cristoblicas andaluces recordados por Lorca (García Lorca, Federico, *Obra completa III. Teatro, 1*, Madrid, Akal, 2008, p. 38).

32 Véase la película de Mario Camus, *Los farsantes* (1963) y la Fernando Fernán Gómez, *El viaje a ninguna*

parte (1986), inspirada en *La carpa* de Daniel Sueiro,

33 Antes y después de la Barraca y del Teatro del pueblo de Alejandro Casona. Cf. Montijano Ruiz, Juan José, *De la carreta a la carpa. Apuntes sobre los teatros ambulantes de variedades en España*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011 y Botrel (2014a).

34 Véanse la ilustración de Lizcano para los Episodios Nacionales Ilustrados de Galdós o la de Ortego (El Museo Universal, 28-7-1861).



Ilust. 11. Luis Menéndez Pidal, *Guiñol en la aldea* (1913), reproducido en *Ea Señores Usías. Cantares y sones de ciegu nasturies*, Fono Astur, 1999 DL AS-3307/99

disolventes³⁵ y, a finales del siglo XIX, por el cine de feria. Las mismas exposiciones de figuras de cera en las barracas de feria, también atentas a la actualidad y de mucho efectismo, se acompañaban con comentarios a cargo de un explicador³⁶. Conste que la prensa con la creciente presencia de fotografías en sus planas vino a ser todo un espectáculo ofrecido a la vista de todos en los kioscos³⁷ o por los voceadores, sin que se acentuara de manera notoria la propensión de los periódicos por llenar sus columnas con relatos de crímenes otrora denunciada por Galdós.

Sin embargo, la mayor competencia para el cartelón posiblemente haya sido, además de la masificación del impreso, la proliferación de las imágenes industriales, incluso en color, en el ámbito público y privado.

Con la introducción de la cromolitografía en los años 1880 (sobre papel o sobre metal) y la multiplicación de carteles que dejan de ser únicos (carteles de toros, de fiestas, de anuncios de entregas, etc.) y de los envases, etiquetas y envoltorios para la comercialización de los bienes de consumo se va a cromatizar más aún el entorno visual de los españoles de las ciudades, Incluso en los suburbios y en el campo, los muros se van coloreando, como, por ejemplo, con las placas de hierro esmaltado y pintado con el lema «Abonad con nitrato de Chile».

En la escuela, los maestros, con la vara en mano, ya explican a sus alumnos unos cuadros y

35 En 1882, por ejemplo, pretende Fermín Berastegui y Pagola instalar en las azoteas de la Puerta del Sol, una caseta de madera para la colocación de cuadros disolventes anunciadores (JFB, en prensa 2).

36 Véase, por ejemplo, la figura del explicador («un viejo con chaquet, botines y peluca postiza, con mucho acento francés») en Gutiérrez Solana, José, *La España negra (Obra literaria)*, Madrid, Taurus, 1961, p. 319).

37 Como el kiosco de periódicos descrito por Solana (GS4, 557): «tras sus cristales vemos, entre los periódicos, pliegos de aleluyas, de soldados, amarillentos por el tiempo y el sol; hay también romances de ciego: la historia de Luis Candelas, las hazañas del valiente gallego Mamed Casanova, la partida de la Mano negra, etc.».

mapas murales de colores. La propia enseñanza de la doctrina cristiana o de la historia sagrada que, en España, no parece se haya valido del medium de los cartelones, se apoya en imágenes murales cromolitografiadas, modernos retablos de amplia difusión. Las láminas de las novelas por entregas ofrecen un acceso al color barato pero tenido por un lujo (Botrel, 2019b), y los cromos y cajas de cerillas, previa colección y ordenamiento, también pueden llegar a contar, con otros códigos visuales, los sucesos de actualidad (Botrel, 2005, 2013). Los propios pliegos de aleluyas no pueden resistir el embaque de los primeros tebeos a partir de 1915 y la generalización de la literatura infantil ilustrada en los años 1920 (cf. González, 2011).

Así las cosas, los primitivos pero impactantes colores de la plástica de los cartelones bastante parecidos a los que caracterizaban las muestras descritas por Solana en los puestos del mercado de la plaza de la Cebada (GS4, 560), pronto parecerían cosa de otro tiempo y llamarían menos la atención de los espectadores habituales.

En cuanto al comentario oral que acompaña el cartelón, sigue siendo consubstancial de las primeras proyecciones de cine mudo en las ferias, con su explicador³⁸, hasta que los letreros y la sonorización («¡Ay Teodoro llévame al cine sonoro!», se cantaba ya en los años 1930) hagan que los personajes hablen sin la mediación de nadie, con superior capacidad expresiva y narrativa, y acaben con la función y el oficio. La palabra y la música grabada ya se pueden escuchar en las «máquinas parlantes» y pronto en la radio. Se va estableciendo otro tipo de relación con la imagen y la palabra oral.

¿Habrà incidido en la decadencia del cartel de feria la creciente alfabetización y capacidad lectora de la sociedad española acelerada a partir de principios del siglo XX, con la consiguiente evolución hacia una mayor autonomía y un consumo cultural más individual? Se obser-

38 Cf. Javier Barreiro, «El ruidoso cine mudo» (2012) <https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/05/22/el-ruidoso-cine-mudo/>

vará que esta tendencia de que se beneficiaron menos las clases populares y la España rural (en 1931, casi seis millones de españoles mayores de 6 años siguen siendo analfabetos³⁹), no fue rémora para que siguiera teniendo cierta vigencia la literatura de cordel con la que el cartel de feria mantiene tantas relaciones.

Más cauto será buscar las causas de tal decadencia en la conjunción de todos estos factores que hacen que, en los años 1930, el espectáculo del cartelón aparezca ya como casi arcaico y residual, hasta folklorizarse después de la Guerra civil.

Revival y folklorización del cartel de feria

Si, en 1937, al hacerse eco desde su exilio argentino del asesinato de F. García Lorca, el artista gallego Luis Seoane opta por la representación de un ciego delante de un poético y expresivo cartelón colgado de un vigoroso árbol, dándole una dimensión poética y popular (Rodríguez Fer, 1998), en 1952, al adaptar al cine, en *La laguna negra*, el poema *La tierra de Alvargonzález* de Antonio Machado, Arturo Ruiz Castillo, utiliza el cartelón que aparece en una de las escenas iniciales como un marcador histórico de la España profunda, claramente asociado con el crimen, y todavía inteligible por los espectadores⁴⁰. Lo mismo había hecho Edgar Neville, en 1946, en su película *El crimen de la calle de Bordadores*⁴¹, y también se

puede comprobar en *El crimen de Cuenca* de Pilar Miró (1979) donde, en la Plaza del ayuntamiento de Borox, se escenifica una función de cartelón de feria con un cartelón apócrifo, y un ciego que vende coplas del *Crimen de Cuenca*: las compra un lector del que se da a entender que no sabe leer⁴². En 1973, en la primera viñeta del pliego de aleluyas que Alfredo Alcáin dibuja para el *Romance de «El Lute»*⁴³ de Luis Carandell, se acentúa la dimensión nostálgico-folklórica al representar al propio Carandell explicando con vara en la mano un cartelón de su propio romance⁴⁴ (Ilust. 12).



Ilust. 12. De: Luis Carandell, *Los romances de Carandell*, Madrid, Videosistemas SA, 1973

39 En España el número de alfabetizados fue multiplicado por 3 entre 1860 y 1920 pero con grandes disparidades (unos 20 puntos) entre la España urbana y la España rural y, en 1930, casi 6 millones de españoles mayores de 10 años analfabetos o semianalfabetos.

40 Véase una secuencia con un cartelón con seis cuadros colgado de un palo sujetado por un chaval joven ayudante del recitador quien pregona y reparte pliegos coplas <https://www.youtube.com/watch?v=etcE2682RbM> (cf. Inma Casas, 2017, 226).

41 «... cuyo comienzo presenta a un hombre en la Puerta del Sol vendiendo aleluyas con otro cartelón de

nueve cuadros (que) da cuenta de un crimen pasional» (Álvarez Barrientos, 2002, 11).

42 . (cf. You tube https://www.youtube.com/watch?v=1y6QB66_h90 (cf. Casas, 2017, p. 226).

43 «El bandido de más fama/de los que en tiempo modernos/pisan la tierra de España», o sea: Eleuterio Sánchez Rodríguez, nacido en 1942.

44 Carandell, Luis, *Los romances de Carandell*, Madrid, Videosistemas SA, 1973.

y *A nave espacial* (1970), *O marqués de Sagar-delos* (1970), *O crimen de Londres* (1977), basado en un hecho real, y *Castelao* (1985), con versos del propio Díaz Pardo (DP). Interesa notar que para la prevista *performance* en mercados y ferias acompañaba una música (transcrita en la publicación) de Isidro B. Maiztegui o Ramiro Cartelle. No consta que dichos carteles llegaran a presentarse según las modalidades de marras, pero sí se sabe del experimento de un *cego-robot*⁴⁵: el que las propias autoridades franquistas posiblemente fascinadas por la tecnología aplicada a algo tenido ya por folklórico no se dieran por enterados de la carga política de *Paco Pixiñas* hizo que sus conceptores y promotores lo retiraran⁴⁶ (Rodríguez Fer, 1998).

Años después, en 1998, en formatos intermedios entre el pliego de aleluyas y el cartel y en tiempos de cómic boyante, se publicarán dos carteles dibujados por Sabelas Arias para *la Hestoria d'un crime (O cego de Xestosa)* de Xavier Prado (Lameiro) y *Copla do casamento por sorpresa*⁴⁷.

Un paso definitivo hacia la folklorización puede observarse en la puesta en escena callejera, en 1999, de unos *Cantares y sonos de ciegu nasturies* por un grupo de diez «ciegos» en el que no falta el explicador de un cartelón realizado *ex profeso*⁴⁸.

Lo que nos dice el cartel de feria

El cartel de feria, dicho sea con las muy certeras palabras de Claudio Rodríguez Fer (1998), «fue históricamente un medio de comunicación de masas verdaderamente integral». Invita a prestarle atención sin prejuicios –y desde luego sin la excluyente etiqueta *a priori* de «popular»–, relacionándolo con otras modalidades de producción y consumo cultural con las que comparte características para procurar situarlo sin aislarlo: la fascinación humanamente compartida por la representación de lo más horrible, novedoso o extraordinario y el discurso que lo acompaña no ha cejado, aunque, como ya observaba Julio Caro Baroja (1969), su expresión va ahora por otros cauces.

Situarlo como un momento, pues, que, dentro de unos años, tal vez caigamos en la cuenta que compartía más características mediáticas y tecnológicas de lo que parece con los espectáculos de diapositivas del carrusel de marras o el mirífico y *up to date power point* de hoy.

Jean-François Botrel
Université Rennes 2

45 Un ciego autómatas robotizado, presentado en la Feria de muestras de La Coruña en 1971, que movía los labios y los brazos, tocaba el violín y cantaba el romance (grabado en una cinta magnética) mientras por transparencia se iban mostrando las viñetas del cartel.

46 Una producción similar, de 1973, es el cartel ¡*Encagez-vous!* (DL M 21 306-1973, A. G. Luis Pérez, S. Bernardo 82, Madrid 8), obra del CCCV (Colectivo de creación de la Casa de Velázquez, compuesto de Michel Brugerolles, Serge Salaün y Jean-François Botrel).

47 Insertos en Rivas/Iglesias (1998-1999).

48 Cf. la foto correspondiente en el libreto que acompaña el CD: *Ea Señores Usías. Cantares y sonos de ciegu nasturies*, Fono Astur, 1999, DL AS-3307/99).

Fuentes

- AC=-CLUYSENAAR, Alfred, *Les ménestrels (Cantadores españoles)* (1883), *La Ilustración Ibérica*, 19-2-1887, p. 8.
- Alb=ALBIÑANA, Dr., «El separatismo monárquico», *La Nación*, 21-1-1935, p. 5.
- AM=MABILLE DE PONCHEVILLE, André, *Le chemin de Saint-Jacques*, Paris, Bloud et Gay, 1930 apud Rucquoi, Adeline, Michaud Fréjaville, Françoise, Picone, Philippe, *Le voyage à Compostelle du X^e au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2018, pp. 1344-1345.
- DM=DIARIO DE MURCIA, 16-6-1881, apud González Castaño, Juan, Martín Consuegra Blaya, Ginés José, *Antología de la literatura de cordel en la Región de Murcia (siglos XVIII-XIX)*, Murcia, Editora regional de Murcia, 2004, p. XXI.
- DP=DÍAZ PARDO, Isaac, *Cartel de ciego. Paco Pixiñas. Historia dun desleigado contada por il mesmo*, (Edicions do Castro, 1970), *Cartel de cego. A nave espacial. Historia contada polo cego Zago na que refirense os traballos pasados por Manuela Canle e seu home para chegar a voar* (1970), *O crimen de Londres. A criada que estrangoulou á sua ama pola música* (1977 ; *Cartel de cego. O marqués de Sargadelos. Historia contada polo cego Zago onda gabanse as sabencias de Antonio Raimundo Ibáñez na vida e narranse seus erros e a sua traxica morte* (1970) ; *Castelao. Historia contada polo cego Zago* (1985).
- EC=Emilio CARRERE, «El romancero macabro», *La Esfera*, 2-7-1927, p. 13.
- Est1=MARTÍNEZ CORBALÁN, F., «El cartelón de los crímenes» (Fotos Palomo), *Estampa*, n°210, 16-1-1932.
- Est2=R. A., «La romería de la Esclavitud en tierras de Santiago», n° 243, *Estampa*, 3-9-1932.
- Est3=Eduardo ONTAÑÓN, «El hombre que ha escrito los romances para todos los ciegos de España», *Estampa*, 25-2-1933, pp. 19-20.
- FG=FLORES GARCÍA, Francisco, «La antesala del Saladero», *Por esos mundos*, 12-1907.
- G=GUARDACANTÓN: «Panorama de Madrid. El romancero del siglo xx», *La Libertad*, 10-9-1920.
- GL=GARCÍA LORCA, Federico, *La zapatera prodigiosa, Farsa violenta en dos actos* (1930), *Obra completa III. Teatro*, 1, Madrid, Akal, 2008, pp. 181-259.
- GS1=GUTIÉRREZ SOLANA, José, *El cartel del crimen* (boceto) (cf. *José Gutiérrez Solana*, Madrid, Turner, 2004, p. 108).
- GS2=GUTIÉRREZ SOLANA, José, *El cartel del crimen* (cuadro) (cf. *José Gutiérrez Solana*, Madrid, Turner, 2004 circa 1920, p. 109).
- GS3=GUTIÉRREZ SOLANA, José, «El ciego de los romances», *Madrid. Escenas y costumbres (2ª serie)* (1918), *Obra literaria*, Madrid, Taurus, 1961, pp. 224-231.
- GS4=GUTIÉRREZ SOLANA, José, «La plaza de la Cebada», *Madrid callejero*, Madrid, 1923, *Obra literaria* Madrid, Taurus, 1961, pp. 552-570.
- GS5=GUTIÉRREZ SOLANA, José, «El carro de vistas», *Madrid. Escenas y costumbres (2ª serie)* (1918), *Obra literaria* Madrid, Taurus, 1961, pp. 212-214.
- GS6=GUTIÉRREZ SOLANA, José, «Romería de la Aparecida», *La España negra, Obra literaria*, Madrid, Taurus, 1961, pp. 431-347.
- I=IRIBARREN, José María, *Retablo de curiosidades. Zambullida en el alma popular* (1940), Pamplona: Editorial Gómez, 1971 (5a ed.), pp. 19-20.
- LS=SEOANE, Luis, Representación dun cego que canta o asesinato de Federico García Lorca (1937), en Rodríguez Fer, 1998.
- NM=LEGANÉS. Foto de Vilaseca *Nuevo Mundo* 3-2-1910.
- OA=ORIENTE DE ASTURIAS, n° 648, 5 de septiembre de 1897, en *Ea Señores Usías. Cantares y sonos de ciegu nasturies*, Fono Astur, 1999 (DL AS-3307/99).
- PB1=BAROJA, Pío, «A orillas del Duero», *El Imparcial*, 2-12-1901.
- PB2= BAROJA, Pío, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo. Farsa villanesca* (1926), *Obras completas de Pío Baroja. VI*, Madrid Biblioteca Nueva, 1978, pp. 1255-1276.
- PB3=BAROJA, Pío, «Reportajes» (1948), en *Desde la última vuelta del camino III*, Barcelona, Tusquets Editores, 2006.
- V=VALLADOLID- Mercado del Val tarjeta postal (circa 1910) Centro etnográfico Joaquín Díaz-Urueña); reproducida en Joaquín Díaz, *Miradas del pasado. Fotografías antiguas de personajes y lugares vallisoletanos*, Ayuntamiento de Valladolid [2020], p. 79.
- Z=ZEDA, «Crónicas madrileñas. Literatura popular», *La Época*, 3-4-1892.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «La vida en 48 escaques: cine, costumbrismo y aleluyas», en J. Díaz (dir.), *Aleluyas*, Urueña, tfl etnografía, 2002, pp. 6-23.
- ARCONADA, César M., «El cine de la Aleluya», *Papel de aleluyas. Hojillas del calendario de la nueva estética*, abril 1928, n° 6, p. 4.
- BESSON, Christian, «Le chanteur, la baguette et la peinture historiée (une iconographie européenne)», *Romantisme*, 2020/1, n° 187, pp. 59-78.
- BOTREL, Jean-François, «La serie de aleluyas Marés, Minuesa, Hernando», en: J. Díaz (dir.), *Aleluyas*, Urueña, tfl etnografía, 2002, pp. 24-43.
- b----, «The popular canon», *Modern Language Review*, 97/4 (2002), pp. XXIX-XXXIX.
- , «El mudo mundo de Felisa Alcalde», en V. Trueba et al. (eds), *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. *Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002 (Actas del III Coloquio de la SLES XIX)*, Barcelona, PPU, 2005, pp. 45-56.
- <http://funjdiaz.net/imagenes/actas/2011literatura.pdf>
- , «Ardientes mujeres: escritoras y poetisas en cajas de cerillas», en Ángela Ena Bordonada (ed.), *La otra Edad de Plata. Temas, géneros y creadores (1898-1936)*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 2013, pp. 21-47.
- , «El Gran Teatro Regional: un teatro portátil en Cebros, en 1973» (*Revista de Folklore*, n° 391, septiembre de 2014, pp. 40-49).
- , «El sensacionalismo en la era premediática», en Celso Almuiña Fernández, R. Martín de la Guardia, J. Vidal Pelaz López (dir.), *Sensacionalismo y amarillismo en la Historia de la Comunicación*, Madrid, Editorial Fragua, 2016, pp. 25-37.
- a, «Las lecturas ilustradas de los nuevos lectores», en Raquel Gutiérrez Sebastián, José María Ferri, Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.), *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria/Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2019, pp. 409-428.
- b, «Entregarse a la lectura: la primera entrega», en Alburquerque-García, Luis, José Luis García Barrientos, Antonio Garrido Domínguez, Ana Suárez Miramón (coords.), *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Madrid, CSIC, 2019, pp. 846-856.
- CARNELOS, Laura, «Con libri alla mano». *L'editoria di larga diffusione a Venezia tra Sei et Settecento*, Milano, Unicopli, 2012.
- CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- , *Pliegos de cordel*, (Madrid), 1969.
- CASAS DELGADO, Inmaculada, *Eclos de modernidad y paneuropeísmo en la literatura de cordel española (1750-1850)*. *Catalogación y análisis del Fondo Hazañas*. Tesis, Sevilla, 2017.
- CEBALLOS VIRO, Álvaro, *Las letras de la República. Luis de Tapia y los usos políticos de la literatura en la Edad de Plata*, Madrid, La Oveja Roja, 2021.
- CHEESMAN, Tom, *The shocking ballad picture show. German popular literature and cultural history*, Oxford and Providence, Bergpublishers, 1994.
- CLEMENTE PLIEGO, Agustín y José Manuel PEDROSA, *Literatura de cordel y cultura popular: alegorías de la miseria y de la risa entre los siglos XIX y XX* (Jaén: Universidad, 2017) [*Boletín de Literatura Oral*, Anejo 1].
- DÍAZ, Joaquín, *El ciego y sus coplas. Selección de pliegos en el siglo XIX*, Madrid, Escuela libre editorial, 1996.
- , «De la caroca al comic» (2011), <https://funjdiaz.net/joaquin-diaz-articulos-ficha.php?id=20203>
- J. DÍAZ (dir.), *Simposio sobre literatura popular. Imágenes e ideas: la imaginatura*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2012.
- EICHLER, U. y A. M. WYNEN, *Bankelsang und Moritat*, Ausstellung der Staatsgalerie Stuttgart Graphische Sammlung, vom 14 Juni bis 24 August 1975. Katalog.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, «Palabras sobre Solana», en GUTIÉRREZ SOLANA, José, *Obra literaria* Madrid, Taurus, 1961, pp. 13-22.
- GONZÁLEZ SUESCUN, Anaís, *Publications pour la jeunesse et offres de lecture dans l'Espagne des années 1920*. Thèse. Dir. Christine Rivalan Guégo, Université Rennes 2, 2011.
- HEINTZEN, Jean-François dit Maxou, *Chanter le crime. Carnards sanglants et complaints tragiques*, Saint-Pourçain, Éditions Bleu autour, 2022.
- IGLESIAS CASTELLANO, Abel, *Entre la voz y el texto. Los ciegos oracioneros y papelistas en la España moderna (1500-1836)*, Tesis Univ. Alcalá de Henares. Dir. Antonio Castillo Gómez, 2018.
- ISSOREL, Jacques, *Introducción a Papel de aleluyas Revista Andaluza del 27*, Huelva, Diputación-Servicio de publicaciones, 2007.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Jesús María, «Impresos populares del siglo XIX. Ventalls. II. Las hojas filipinas de Miguel Sala y su producción editorial para abanicos», *Revista de Folklore*, nº 392 (oct. 2014), pp. 4-115.

RIVAS CRUZ, Xosé Luis; IGLESIAS DOBARRIO, Baldomero, *Cantos, coplas e romances de cego*. Recopilación de Mini e Mero. I. y II, Lugo, Ophiusa, 1998-1999.

ROUDAUT, Fañch, Alain CROIX, Fañch BROUDIC, *Les chemins du Paradis. Taolennou ar Baradoz*, Douarnenez, Le Chasse-marée, Éditions de l'Estran, 1988.

RODRÍGUEZ FER, Claudio, «Carteis de cego», *La Voz de Galicia. Culturas*, 1-9-1998, pp. 1-2.

SALMAN, Jeroe, *Pedlars and the popular press. Itinerant Distribution Networks in England and the Netherlands 1600-1850*, Leiden/ Boston, Brill 2014, (Library of the written word 29).

SCHWARTZ, Vanessa R., *Spectacular realities. Early Mass Culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley: Univ. of California Press, 1999.

TORRES DOMÈNECH, Joan, Josep M. Mas Gispert, *Fotògrafs de Riudoms en el primer terç del segle XX*, Riudoms, Associació Cultural Amics de l'Om, 2011 (Rivoumorum. Col.lecció de separates d'estudis riudomencs, núm. 8).

URRUTIA, Louis, «Pío Baroja y Julio Caro Baroja frente a la literatura de cordel», en *Volksbuch-Spiegel seiner Zeit?* Herausgegeben von Angela Birner, Salzburg Abakus Verlag, 1987, pp. 173-185. (Romanisches Volsbuch, Band 7).

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

