

Revista de **FOLKLOR**

N.º 333



Mujer de Valencia

Nicolás Bartolomé Pérez ■ Josemi Lorenzo Arribas
Arturo Martín Criado ■ Lorenzo Martínez Ángel
Luis Miravalles ■ Santos Nicolás Aparicio

Editorial

De todos es sabido que el invento de un artefacto que grabara y reprodujera el sonido cambió muchos aspectos del mundo musical y alteró definitivamente las normas en el campo de la comunicación verbal. Desde que se patenta el primer aparato en 1877 hay una carrera, a veces desenfrenada, por conseguir los mejores logros, obtener los resultados más asombrosos y satisfacer a un mercado cada vez más numeroso y expectante. Parecería que durante el siglo XX se han producido en ese terreno todos los avances que podrían esperarse del invento y su industria. Hay pocas referencias, sin embargo, a las primeras reacciones humanas. Aquellas que se producen ante la noticia de la invención, el uso de los resultados y la repercusión de los mismos en el ámbito de la comunicación personal. Así como de la fotografía se deriva una discreción y un esmero en los profesionales que trata de disipar las primeras dudas (“se hacen fotografías con sigilo”, “se garantiza el parecido”, etc.) apenas hay noticias sobre las intenciones y conclusiones de los primeros antropólogos o etnólogos que usan los cilindros de cera para captar las voces de sus entrevistados. Muy espaciadamente alguna anotación sobre el miedo de las personas a colocarse ante la bocina por la aprensión de que su espíritu quedara allí aprisionado. Alguna consideración acerca de la incredulidad de las gentes al escuchar su propia voz pensando que sería de otro... Da la impresión de que sustituyen sin preocupación –y sin calcular las consecuencias– su libreta de anotaciones por el nuevo invento. Menos noticias hay acerca de las opiniones de los comunicadores que verían peligrar la existencia de las variantes, de las equivocaciones, de las alteraciones –de la vida, en suma– en la transmisión de su experiencia. La teoría practicada hasta ese momento y aceptada tácitamente durante siglos –dos pasos hacia delante y uno hacia atrás– quedaba en entredicho con la fijación de las versiones, con la captura de las expresiones, con el aislamiento de la realidad que perdía así una de sus más altas cualidades: la posibilidad de corregir y mejorar.





SUMARIO

	Pág.
Lo erótico y lo obsceno en la tradición oral	75
Arturo Martín Criado	
Auge y decadencia de los gremios artesanos en Valladolid	86
Luis Miravalles	
Bailes del Valle-Somiedo (Asturias)	89
Santos Nicolás Aparicio	
Dos siglos entre danzantes, <i>tambora</i> y un gaitero con el sueldo congelado en Alcozar, Soria (1726-1920)	97
Josemi Lorenzo Arribas	
Lo popular como relicario de lo "culto". A propósito de un ejemplo leonés en San Lorenzo relacionado con la catedral	102
Lorenzo Martínez Ángel	
El asturleonés hoy en León y Zamora	104
Nicolás Bartolomé Pérez	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2008.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Imprenta Casares, S. A. - Vázquez de Menchaca, 1, Nave 7 - 47008 Valladolid

LO ERÓTICO Y LO OBSCENO EN LA TRADICIÓN ORAL

Arturo Martín Criado

Mucho se ha discutido acerca de la diferencia, si se acepta que la hay, entre erotismo y pornografía; dejando de momento de lado las opiniones de quienes no observan ninguna diferencia, la más generalizada entre un público mayoritario es que el erotismo es sexo con amor, mientras que la pornografía es sexo puro y duro, sin amor y, por ello, tiene connotación negativa. En el siglo XIX, surgió una fuerte corriente puritana que consideraba pornográfico todo aquello que hiciera referencia al sexo, texto o imágenes, que fuera reproducido de forma masiva y alcanzara gran difusión; fue censurado y prohibido, incluso en los países más liberales. En la segunda mitad del siglo XX, sobre todo desde la década de los setenta, lo escrito se fue excluyendo de la pornografía, que quedó reducida a la imagen fotográfica y cinematográfica de difusión comercial, no incluyéndose, por ejemplo, la fotografía artística, que ha hecho del desnudo uno de los motivos principales del arte moderno, continuando con una tradición ininterrumpida desde tiempos prehistóricos. Algunos críticos literarios, por lo tanto, no dan gran importancia a la antítesis erotismo/pornografía, aún aceptando que el erotismo supone una descripción del sexo “revalorizada” por el amor, frente a la simple descripción pornográfica; así, Alexandrian insiste en que es más importante la oposición de lo erótico–pornográfico a lo obsceno, que él identifica con lo sucio, lo devaluado, lo escatológico, etc.

De todos es sabido que lo obsceno es aquello que debe ser escondido, que no se puede ver ni decir en público; el término castellano procede del latín *obscenus*, “siniestro, fatal”, y en esta lengua es un término de origen oscuro e incierto. Una teoría afirma que es palabra de origen teatral, que en Grecia y Roma se refería a lo que no podía ser representado ante el público, sino que debía quedar “ab scaenam”, fuera de la escena; todo lo más, se aceptaba la alusión, la metáfora o cualquier otra forma de discurso figurado; sin embargo, esto no pasa de ser una hipótesis sin probar, pero que parece concordar con el sentido que el término *obsceno* tiene en castellano. Hay cosas que no se pueden presentar tal cual ante los ojos de la gente porque se considera que ésta no las soportaría; son cosas que hacen referencia a la vida, esto es, al sexo, y a la muerte. Según Kristeva, todo lo que no respeta los límites, lo que está al borde, lo ambiguo, se convierte en abyecto, en bajo, despreciable, y convierte en lo mismo a quienes entran en contacto con ello. Dejando de lado la obscenidad de la crueldad y de la muerte, me centraré en la obscenidad sexual, tal como se puede encontrar en la tradición oral en verso, fundamentalmente, si bien haré alguna referencia a algunos textos en prosa como, por ejemplo, chistes.

Parece ser que la sexualidad es caballo de batalla en todas las culturas, que no existe, ni ha existido, el paraíso sexual que algunos han imaginado, entre ellos algunos antropólogos demasiado idealistas. Hay quienes incluso llegan a pensar que la cultura sólo es posible si se controla o reprime el deseo (Vendrell, p. 11). Lo cierto es que la represión de la sexualidad ha sido una de las bazas más poderosas en la luchas por el poder, por lo que hablar del sexo ha tenido fuerza liberadora: “Así pues, la sexualidad explícita, verbal y práctica, funciona, entre otras cosas, como igualador social y humano, es decir, como acto subversivo” (Rodríguez Puértolas, p. 54). Ese hablar explícito de la sexualidad es lo que se ha considerado obsceno, digno de ser ocultado, porque resulta peligroso para quienes detentan el poder. La represión sexual, que afecta al deseo, a la libido, comienza por la prohibición de hablar, por el silencio, por el tabú. Frente a los poderosos, los oprimidos se han servido de la tradición oral para dar rienda suelta a esa vena obscena tan propia de la lengua coloquial con mayor libertad que los escritores cultos, que se vieron perseguidos por la censura.

Dicen los psicólogos que el deseo sexual en el hombre es distinto que en la mujer, si bien no se ponen de acuerdo en si es así por naturaleza o por el ambiente, por la educación, como reclaman las feministas. La sociolingüística nos enseña que no hablamos igual mujeres y hombres; ellos emplean más, al hablar de sexo, palabras directas y “vulgares”, es decir, obscenas, que en el habla más formal se convierten en palabras tabú, mientras que ellas prefieren los rodeos o los eufemismos que sustituyen a esos términos “prohibidos” (García Moutón), si bien esto parece estar cambiando en las generaciones más jóvenes.

En la tradición oral se ha considerado que la obscenidad se daba sobre todo en el nivel verbal, es decir, que consistiría en emplear palabras indecorosas, porque ofenden el pudor, el decoro de las personas. Claro está que no se suele precisar de qué tipo de personas: ¿es lo mismo el decoro, la honestidad, para una mujer que para un hombre, para una maestra rural que para una pastora, para una cura que para un capador de cerdos o un barbero? Además, hay otra obscenidad, al menos tan interesante, que es sacar a la luz la vida sexual de las personas, hablar de ella aunque se haga de forma eufemística, cosa que, en la literatura tradicional, se hace siempre entre risas, porque en ella pervive aún el temor de lo sagrado.

Hay un tipo de canciones muy difundido, cuyo texto tiene carácter descriptivo, que exalta la belleza de la mujer de una manera llena de sensualidad, pues van presentando las partes del cuerpo femenino, de la cabeza a los pies, como si estuviera desnuda ante nuestros

ojos. Este “Padre Nuestro” erótico fue recogido en la Ribera del Duero:

*Padre nuestro
que estás en los cielos,
qué chicas tan monas
que matan de celos;
que santificado
que sea tu nombre,
benditos los paines
que te lo componen.
Niña, tu frente
es una alameda,
donde el rey pulido
puso tu bandera.
Niña, tus cejas
son dos alfileres,
que cuando me miras
clavármelos quieres.
Niña, tus ojos
son dos luceritos,
que van alumbrando
al mundo enterito.
Niña, tu nariz
es de oro bordada,
que ningún platero
supo gobernarla.
Niña, tu boca
es un cuartelillo
y los dientes blancos
son los soldaditos.
Niña, tu lengua
es una campana,
ni la de Toledo
repica tan clara.
Niña, tus pechos
fuentes de agua clara,
donde yo bebiera
si tú me dejaras.
Niña, tu botón
es una pilita,
donde yo lavaba
toda la ropita.
Niña, tus muslos
son de oro macizo,
donde se contiene
todo el edificio.
Ya vamos llegando
a sitios ocultos,
iremos callando
que somos muy brutos (1).*

El truncamiento de la composición tiene un claro sentido eufemístico, habitual en muchas versiones de este tema. La estructura metafórica, tan minuciosa en la descripción de la cabeza, se apresura después; si bien tenemos una cuarteta relativa a los pechos de logrado erotismo, la siguiente, que describe el ombligo, utiliza un término infantil, *botón*, y una imagen claramente femenina, acentuada por el carácter afectivo de los dos disminu-

tos. La última cuarteta cumple el objetivo de especificar ese final abrupto que mencionaba antes, con la invitación a callar porque los hombre son “muy brutos”, expresión de reproche frecuente en labios femeninos siempre que el hombre trata de conseguir favores sexuales. Parecida es esta otra versión del valle del Esgueva vallisoletano:

*Padre nuestro
que estás en los cielos,
qué chicas tan guapas
que matan de celos;
qué bien se lo rizan,
qué bien se lo ponen,
que santificado
que sea tu nombre.
Esa tu frentita
es una alameda,
donde yo quisiera
jurar la bandera.
Esos tus ojitos
son dos alfileres,
que cuando me miras
clavármeles quieres.
Esas tus narices
son fuertes cañones,
que cuando disparan
tiemblan las naciones.
Esa tu boquita
y es un cuartelito,
y todos los dientes
son los soldaditos.
Niña, tu barbita
con el hoyo en medio
es la sepultura
donde yo m'intierro.
Niña, tus pechitos
son dos fuentes claras,
donde yo bebiera
si tú me dejaras.
Esa tu barriga,
fuerte tamboril,
que, si me dejaras,
tocara un clarín.
Esas tus caderas
son de carne y hueso,
donde se sostienen
todos instrumentos.
Ya vamos llegando
a partes oscuras,
no digamos nada
si no nos preguntan (2).*

En ella se produce el mismo truncamiento al tropezar con, en este caso, “partes oscuras”, que en el anterior eran “sitios ocultos”. El sexo femenino como algo que debe ser ocultado y callado por ser impuro, porque la naturaleza lo ha encerrado en ese lugar que ni la propia mujer puede contemplar directamente. En estas versiones se ha producido una clara feminización al ser cantadas por mujeres. Pero no en todas ha sucedido así; en las

mismas comarcas de las que proceden las versiones anteriores, el día uno de marzo, los mozos cantan las marzas, cuyo texto consta de cuatro partes: 1.—salutación e invitación a las damas, 2.—descripción de los meses, 3.—romance del prisionero y 4.—cuestación; pues bien, en la primera parte de algunas versiones de las marzas aparece una descripción erótica de la mujer más completa en la que se dedica una cuarteta al sexo, como ésta:

*Esa es tu perigallera
llenecita pelos,
donde yo metiese
mi lindo mochuelo.*

Y después hay otras dedicadas a los muslos, rodillas, ligas y pies. El término *perigallera* es el lugar donde se pone el *perigallo*, es decir, el pene, que también es el *mochuelo* del cuarto verso; el uso de las metáforas de sentido erótico sigue la tradición más habitual, como iremos viendo. Sin embargo, la aparición del vello púbico por medio del término *pelos*, así como del verbo *meter*, uno de los sinónimos más generalizados de copular, hace que la estrofa resulte obscena. Aunque algún autor afirma sobre el romancero, que no hay diferencias apreciables en lo tocante al asunto del empleo de términos obscenos, entre los cantados por hombres y por mujeres, creo que esta cuestión se podría revisar. El mismo recurso a la metáfora eufemística se da en coplillas descriptivas como ésta:

*Todas las mujeres tienen,
junto al culo, una campana;
todos los hombres tenemos
badajo para tocarla (3).*

En los textos narrativos es donde se da rienda suelta a la vena erótica que todos llevamos dentro, pues no en vano, este tipo de pensamientos, otrora castigados con penitencia posconfesional, ocupan buena porción del tiempo de la mayoría de las personas, también de las mujeres, según parece. Hay canciones que nos cuentan una historia reducida a lo esencial, que en este caso, es la intención sexual:

*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 cuerno
por el delantal.*

Esta jotilla se cantaba los días de carnaval en los pueblos de la Ribera del Duero, cuando mozos y chicos corrían delante de la vaquilla, que embestía y derribaba a todo el que se ponía por delante; el objetivo primordial de los mozos eran las mujeres, que evitaban la calle durante este tiempo. No hace falta apenas comentar que la paronomasia de *moño* tiene carácter eufemístico, así como la metonimia *delantal*; por otra parte, es de sobra conocido el significado alegórico del toro y de sus atribu-

tos. Si la vaquilla carnavalesca de los mozos “*la ha metido el asta por debajo el moño*”, por los mismos días invernales, las mozas de Santa Águeda no se quedaban atrás y echaban *jeringas* a los hombres que pillaban en su recorrido callejero; cuando divisaban a uno, el grupo femenino decía a voces: “*Aquí tenemos un pepino para jeringar a fulano*”, y lo perseguían entre pullas, *jeringándole* figuradamente. A la vez, paseaban al Perico Pajas, muñeco de paja que manteaban, al tiempo que cantaban:

*Al perico pajas
que está empelelao,
le metes la mano
y le sacas helao.
A la una, a las dos, a las tres,
¡Arriba con él!*

Por la tarde, el Perico terminaba en la hoguera (4).

En las rondas de primavera, en especial las de San Juan, los rondadores solían entonar canciones de amor en honor de la mujer pretendida, que solían ser honestas, incluso cursis, si bien no faltaban coplillas amorosas más ligeras de tono erótico, que se cantaban a chicas con las que no había un noviazgo formalizado:

*Esta noche va a llover,
que lleva cerco la luna;
esta noche va a llover
entre las piernas de alguna.*

*Para cantar, la perdiz;
para volar, el vilano;
y para ti, Rosalía,
esto que tengo en la mano.*

*El cura de mi lugar
tiene la sotana rota
que se la rompió una zarza
por correr tras de una moza (5).*

Por lo general, son coplas graciosas, de un erotismo sugerente y apropiado para la ocasión; en ellas no aparecen términos de los considerados obscenos, a pesar de que pueda serlo el contenido. La presencia del cura seductor de mujeres es muy característica del mundo erótico popular; la imaginación masculina atribuye a este personaje del folklore un enorme campo de hazañas sexuales que forman parte del imaginario de los hombres en general y que, a veces, se expresa de forma obscena:

*¿Para qué quiere el cura
perro de caza,
si el conejo que busca
le tiene en casa?*

*En el jardín de la hierba buena,
en el jardín de las azucenas.*

*¿Para qué quiere el cura
lo que le cuelga?
Para metérselo al ama
entre las piernas.*

En el jardín...

*Con los tres que te traigo
te meto uno,
con los dos que me quedan
te tapo el culo.*

En el jardín... (6).

Como se ve, el tema es la archiconocida relación amorosa del cura con su ama, que se expresa, en primer lugar, por medio del motivo de la caza y de la metáfora del *conejo*, para después, continuar de forma más directa y obscena, con la referencia concreta al ama y el juego de perífrasis y elipsis alrededor del verbo “meter”, término inequívoco en el contexto de las coplas, si bien no deja de ser un eufemismo. La metáfora del *conejo* es una de las más utilizadas para designar el sexo femenino y así aparece en otras composiciones:

*El otro día de mañana
a mi novia le pedí
un conejo que llevaba
debajo de su mandil.*

*El conejo era casero,
negrito, tenía un lunar,
pero su boquita parece
la raya de Portugal (7).*

Además de la petición a la novia del conejo, se da una descripción figurada que puede ayudarnos a entender el origen de la metáfora en la imaginación masculina, pues está lleno de sugerencias que se relacionan con la sexualidad tradicional; por otro lado, hay una nota humorística en lo de la “*raya de Portugal*”, aparte de la homofonía raya/raja. A veces, la petición a la novia de la relación sexual se hace de manera indirecta, como se aprecia en esta copla, donde se eluden los términos explícitos:

*Yo se lo pedí a mi novia,
Que venía de lavar,
Y me dijo: –¡Sinvergüenza,
Qué fresco lo quies pillar! (8).*

Son abundantes las alusiones al órgano sexual femenino por medio de muchos términos figurados, conocidos unos, como la *boca lagarto*, teniendo en cuenta que *lagarto* es también denominación del órgano masculino; no tan conocidos otros, como *cuzcuz* y *relampaguz*, variante de relámpago:

*A la mochililla
la van a llevar
por la cuesta abajo
para declarar.*

*Y a la mochililla
se la ve el cuzcuz,
la boca lagarto
y el relampaguz (9).*

Los soldados que volvían de la guerra de Cuba incluían en las rondas canciones aprendidas en la isla cari-

beña, “cubanas”, muchas de ellas de tipo erótico, como ésta, donde aparece la voz *chingar*, que si bien parece ser de origen caló, está extendida sobre todo por América con el significado de «copular»:

*Una mulata en La Habana
a chingar se determinó
y por cama más barata
a una esquina se arrimó.*

*¡Ay, mulata, yo te quiero,
te idolatro y te venero,
si tu amor es verdadero,
mulata, dame tu amor! (10).*

El romance es el género narrativo en verso por excelencia y en casi ninguna compilación de romances tradicionales falta un apartado dedicado a éstos, llamados a veces “romances burlescos”. Yo creo que podríamos atrevernos a denominarlos “obscenos”, tanto por el uso de palabras y expresiones de significado sexual, casi siempre a través de imágenes literarias embellecedoras y eufemizantes, como por el atrevimiento que supone exponer públicamente temas prohibidos por estar relacionados con la sexualidad femenina: incesto, violación y venganza de la propia mujer, la mujer como víctima sexual del clero, el deseo sexual insaciable femenino, la mujer insatisfecha, etc. No es casualidad que algunos romances que tratan estos asuntos escabrosos hayan sido muy populares entre las mujeres, como el de *Delgadina*, cuyo tema es el incesto y la venganza del padre ante la resistencia de la hija:

*Mañanita de San Juan
la divina Madalena
coge su cántaro de oro
y a la fuente va por agua.
– Voy a por agua a la fuente,
voy por ver si soy casada.
– Casadita lo serás
con el infante de Lara;
tres hijas has de tener,
las tres infantas de Lara,
y de las tres, la del medio
Delgadina se llamaba.
Un día estando comiendo
su padre la remiraba.
– Padre, ¿qué me mira usted,
qué me mira usted a la cara?
– Que antes del anochecer
has de ser mi enamorada.
– No lo quiera Dios del cielo,
ni la Virgen soberana
que sea mujer de usted,
de mis hermanas madrastra,
y a mi pobrecita madre
yo la haga malcasada.
– Alto, alto, mis criados,
los que servís en mi casa,
a mi hija Delgadina
encerradla en una sala;*

*no me la deis a comer
 no siendo cosa salada,
 no me la deis de beber
 no siendo agua de retama.
 A los siete años cumplidos
 la abre el rey cuatro ventanas;
 Delgadina con gran sed
 se ha asomado a la ventana,
 ha visto a sus hermanitas,
 que por el jardín paseaban:
 – Hermanas, las mis hermanas,
 subidme una jarra de agua,
 que el alma tengo en un hilo
 y la vida se me acaba.
 – Quitate de ahí, Delgadina,
 quítate hermana del alma,
 si el padre rey lo supiera
 la cabeza te cortaba.
 Delgadina con gran sed
 se ha asomado a otra ventana
 y ha visto a su madrecita
 en silla de oro sentada:
 – Madre, si es usted mi madre,
 por Dios, una jarra de agua
 que el alma tengo en un hilo
 y la vida se me acaba.
 – Quitate de ahí, Delgadina,
 quítate, perra malvada,
 siete años, van para ocho,
 que me tienes malcasada.
 Delgadina con gran sed
 se ha asomado a otra ventana
 y ha visto a su padrecito
 que por el jardín paseaba.
 – Padre, si es usted mi padre,
 por Dios, una jarra de agua,
 que el alma tengo en un hilo
 y la vida se me acaba.
 – Alto, alto, mis criados,
 los que servís en mi casa,
 a mi hija Delgadina
 subidle una jarra de agua,
 y el que llegara más pronto
 ha de ser su enamorada.
 Todos llegaron a un tiempo,
 Delgadina ya expiraba.
 La cama de Delgadina
 de ángeles fue rodeada,
 y la de sus hermanitas
 de serpientes enroscadas,
 y la de sus padrecitos
 de culebras y fantasmas (11).*

La violación es otro de los temas estrella de este romance; una vez, la mujer es la víctima que sufre no sólo el abuso sexual sino también la muerte; sin embargo, en otros casos, la mujer es la vengadora de su propia afrenta, papel éste que en principio la sociedad reservaba al padre, hermano o marido. El teatro barroco, tan popu-

lar hasta épocas modernas, trató estos asuntos con frecuencia, incluida la venganza femenina; éste es el tema del conocido *Romance de Isabel y Francisco*:

*Que de las rebonitas,
 de las muy bien adornadas
 allí está doña Isabel,
 doña Isabel del alma,
 con su primo don Francisco,
 juntos viven en una casa.
 Siete años llevan de amores,
 de quererla y regalarla
 sin que él alcance de ella
 cosa de ninguna importancia.
 Hasta un día, mientras misa,
 la ha hallado sola en casa,
 la ha dicho: – Querida Isabel,
 la ha dicho: – Isabel del alma,
 tú has de gozar de mis brazos,
 si el Santo Cristo me ampara.
 Agarrada de la mano,
 la lleva para la cama;
 con los deleites del majo,
 quedó dormida la dama.
 Y, aquél, al ver su ofensa,
 se levanta de la cama,
 los zapatos en la mano,
 pa que no le sienta un alma.
 – Adiós, Isabel querida,
 adiós, Isabel del alma,
 no me volverás a ver
 hasta que Dios lo mandara.
 Esto que lo oyó Isabel,
 se levanta de la cama
 y va en busca de Francisco;
 le ha hallado solo en la plaza.
 – Buenas noches, Don Francisco.
 – Buenas noches, camarada.
 – Vente conmigo a Sevilla,
 no tengas miedo de nada;
 el coche tengo a la puerta,
 las mulas enjaretadas.
 Al bajar una calleja,
 que es calle muy alumbrada,
 se la cayó la montera,
 la dio la luna en la cara.
 – Tú eres mi Isabel querida,
 – Yo soy tu Isabel del alma,
 ahora me lo has de pagar,
 si el Santo Cristo me ampara.
 Le ha dao una puñalada
 que de parte a parte le cala,
 y va en casa de sus padres,
 este caso les contara:
 – Aquel que manchó mi sangre
 quedó muerto en la plaza;
 lo que pido a mi padre,
 que me lo traigan a casa,
 que le entierren en San Juan
 y un intierro digno me le hagan,*

*que me quiero meter monja,
que no quiero ser casada,
que para la primera vez
ya quedo escarmentada* (12).

En este romance, breve drama de honor, lo amoroso pasa a un segundo plano ante la importancia de la ofensa, de la mancha (“*aquel que manchó mi sangre*”), que sólo se puede limpiar con sangre. Lo chocante es, precisamente, que la venganza la ejecute la misma mujer ofendida; aquí estamos ante otro tipo de obscenidad, la de la muerte, que como dije antes, no voy a tratar en esta ocasión.

Las relaciones sexuales del cura con el ama o la criada, que se suelen narrar casi siempre en tono jocoso, son asunto muy presente en la literatura tradicional; el *Romance del cura y la criada* es tan popular que incluso existen versiones infantiles que se cantaban en cierto juegos, como ésta, en la que todos los versos se repiten:

*Y el cura está malo,
malito en la cama,
con la perplejía,
no le duele nada.
A la media noche,
llama a la criada:
– Hazme chocolate.
– No tengo agua en casa.
– Sácalo del pozo.
– No llega la herrada.
– Yo tengo un cordel
como de una cuarta.
Y, a los nueve meses,
parió la criada,
y parió un curilla
con capa y sotana* (13).

En otros cuantos romances, aparece el deseo sexual de la mujer como motivo central de la composición; el papel social de la mujer se ha construido sobre la supuesta inexistencia de dicho deseo, que se consideraba exclusivamente masculino. Por ello, cuando una mujer tenía el atrevimiento de reconocer la pulsión sexual, de tomar la iniciativa en las relaciones sexuales, de solicitar a un hombre, de rechazar la monjía, se la considera un grave peligro para los hombres:

*El Padre Santo de Roma
tiene una hija bastarda
y la quiere meter monja,
y ella quiere ser casada.
Estando tres segadores
segando trigo y cebada,
se enamoró del de en medio,
del que vuelve la manada.
Le ha mandado de llamar
con una de sus criadas:
– Oiga, usted, buen segador,
que mi señora le llama.
– No conozco a tu señora,
ni tampoco a ti, criada.*

*– Mi señora es aquella
que está en aquella ventana.
El segador obediente
coge la hoz y se marcha:
– Y oiga usted, buena señora,
¿Y a qué se debe mi llamada?
– Y oiga usted, buen caballero,
a que siegue mi senara.
– La senara que usted tiene,
¿dónde la tiene sembrada?
– Ni en terreno ni en vallejo,
ni tampoco en tierra llana,
que la tengo yo escondida
y en bajo de mis enaguas.
– La senara que usted tiene
no está para yo segarla.
Le ha cogido de la mano,
se lo ha llevado a la cama.
Y a eso de la media noche,
el segador se cansaba
– No he visto yo un segador
que a la media mano canse.
– Y oiga usted, buena señora,
que ya llevo quince gainas.
Le ha dado quince dolores,
y la pena bien doblada,
y a eso de los ocho días
l’entierro puallí pasaba* (14).

El lenguaje figurado de este texto gira en torno a dos metáforas que tienen relación con la actividad agrícola, segar y senara, por lo que se puede hablar de toda una alegoría erótico-agrícola, que termina con la irónica hipérbolo de las “quince gainas”, es decir, *vainas*, término figurado de cópula, que usaron escritores de los siglos XVIII y XIX, como, por ejemplo, Leandro Fernández de Moratín, y con la muerte heroica del malogrado segador. No tan frecuente es otra composición que trata este tema, *El cestero y la monja*, romance hexasílabo con rima en los pares *é-o*, que se canta con un estribillo, que repite el coro, cada cuatro versos, los dos primeros repetición de los dos últimos de la estrofa anterior:

*Un día mi madre,
con garbo y salero,
me estaba fajando,
me estaba diciendo.
Ay molondrón, molondrón,
molondrero.
Me estaba fajando,
me estaba diciendo:
– Tú serás marqués,
noble caballero.
Ay molondrón...
Tú serás marqués,
noble caballero,
y por tu desgracia
aprendiste a cestero.
Ay molondrón...*

*Y por tu desgracia
 aprendiste a cestero,
 podaba la mimbre
 en el mes de enero,
 y en el mes de mayo
 cobraba el dinero.
 Ay molondrón...
 En el mes de mayo
 cobraba el dinero,
 me fui yo a Sevilla
 con mi oficio nuevo,
 paseaba una tarde
 por junto a un convento.
 Ay molondrón...
 Me fui yo a Sevilla
 con mi oficio nuevo,
 salió una monjita:
 – Oiga usté, el cestero.
 Ay molondrón...
 Salió una monjita:
 – Oiga usté, el cestero,
 si quiere podarme
 un soto que tengo.
 Ay molondrón...
 Si quiere podarme
 y un soto que tengo,
 el soto no es grande,
 tampoco es pequeño.
 Ay molondrón...
 El soto no es grande,
 tampoco es pequeño,
 en medio del soto
 hay un agujero.
 Ay molondrón...
 En medio del soto
 hay un agujero,
 donde entran gazapos
 y salen conejos.
 Ay molondrón...
 Donde entran gazapos
 y salen conejos,
 y el primero que entra
 es el padre eterno.
 Ay molondrón...
 El primero que entra
 es el padre eterno,
 con barbas muy largas
 y alforjas al cuello.
 Ay molondrón...
 Con barbas muy largas
 y alforjas al cuello;
 con esto, señores,
 termino diciendo.
 Ay molondrón...
 Con esto, señores,
 termino diciendo:
 – Se acabó la historia
 del pobre cestero.
 Ay molondrón...*

*Se acabó la historia
 del pobre cestero,
 porque eres un bruto,
 y un tonto y un terco (15).*

El tema de la *monja solicitante* es una variante jocosa del de la mujer insaciable, y también se formaliza en torno a una alegoría de tipo naturalista, protagonizada por un hombre humilde, que ejerce uno de los oficios característicos de los jornaleros, el de cestero, diestro no sólo en trenzar los mimbres, sino también en podarlos todos los años para obtener la materia prima de su oficio. El soto monjil está relacionado con otras metáforas, como bosque, selva, monte, etc., del pubis femenino, que anda necesitado de una poda por su estado salvaje, es decir, virgen. Si el término *agujero* aquí no es más que un eufemismo muy corriente para denominar la vagina, *gazapo* y *conejo* no están aplicados a la mujer, sino al miembro del hombre, que entra y sale como los conejos en su agujero, en su madriguera, y después de esta experiencia singular, deja de ser gazapo para convertirse en un conejo adulto. A continuación de las imágenes de tipo naturalista, aparece al final una metáfora del pene de tipo religioso de gran fuerza, la del *padre eterno*, denominación popular del Dios padre, con la expresividad plástica de las barbas con las que suele ser representado y la alusión por sí mismo a las otras dos personas, por lo que lo de las alforjas es redundante, y al misterio de la Trinidad.

La sexualidad no es un mundo ajeno a la edad infantil, como a menudo se ha creído; ignorarla, hacer como que no pasa nada quizá haya sido la solución menos mala ante un asunto que a la mayoría le sobrepasa, si bien es cierto que casi todos recordamos cuentecillos, rimas, chistes de tipo obsceno, que oíamos y contábamos en nuestros años escolares, por lo que la mayoría de los textos que aparecen a continuación son recuerdo de mi propia infancia. Cronológicamente, hay una primera etapa en que se da un acentuado gusto por lo escatológico, con rimas como éstas:

*Una vieja, en un corral,
 tira un pedo y mata un pollo;
 vuelve a tirar otro pedo,
 y mata gallinas y todo.*

*Melimes y Melames
 se comieron un besugo,
 Melimes, la cabeza,
 y Melames, el culo.*

Son chascarrillos de broma, que a los niños les encanta repetir y celebrar con grandes carcajadas, muy similares a los finales de algunos cuentos en los que se pregunta por el burro, y el narrador contesta con “*álzale el rabo y bésale el culo*”. El gusto por las palabras obscenas era fomentado por los adultos con cuentos como éste, que se enseñaba a los niños y ellos repetían:

*Esto era un rey,
 Que tenía tres hijas,*

*Las metió en tres botijas,
Las tiró el río abajo,
¡Anda carajo, carajo!*

Actualmente el cuentecillo casi no es entendido, pues *carajo* es un arcaísmo, del que mucha gente cree que es una interjección sin significado concreto. En la escuela, pronto se aprendían de los mayores los populares chistes de Quevedo o de Jaimito; primero, los de tipo “marrón”, como éste:

Esto era Jaimito que se apostó cinco duros con su vecina a ver quién estaba más días sin cagar. Pasan dos, tres días, y los dos aguantaban bien. Pasan dos o tres semanas, y ya no podían más, así que dice Jaimito:

– Vamos a ponernos un tapón en el culo y a ver quién aguanta más.

Pasa otra semana y aparece en la primera página del ABC: “Gran explosión en Madrid y lluvia de mierda en Guadalajara”.

Después a partir de los ocho o nueve años, van sintiéndose más atraídos por los chistes de tema sexual, en los que Jaimito era el héroe indiscutible:

Estaba una vez Jaimito en casa con su novia, y los amigos de Jaimito dicen:

– Vamos a ver qué hace Jaimito con su novia.

Porque luego les contaba que si tal, que si cual. Y como estaban en la habitación de arriba, dicen:

– Nos ponemos uno encima de otro y el de más arriba que vaya contando lo que pasa en la habitación.

Y ya se suben uno en los hombros del otro, hasta llegar a la ventana y dice:

– Jaimito la está besando, Jaimito la quita la blusa, Jaimito la toca las tetas, Jaimito la quita la falda, Jaimito la baja las bragas, Jaimito se saca la estaca...

Y... ¡cataplum!, todos se fueron al suelo, porque el que estaba abajo, al oír que Jaimito sacaba la estaca, echó a correr y todos fueron abajo.

Junto al gusto por la escabrosidad de la escena, el humor se basa en el doble sentido del término *estaca*, dilo-gía que provoca el chusco desenlace.

Estaba una vez Jaimito en casa jodiendo con su abuela, y en eso que llega su padre y dice:

– Pero, Jaimito, ¿qué haces con mi madre?

Y le contesta Jaimito:

– Lo que tú haces con la mía.

Los chistes de Jaimito que contábamos de niños son de una obscenidad descarada y directa; a veces da la impresión de una obscenidad sin erotismo, donde lo más importante es decir las palabras prohibidas. Atreverse a pronunciar esos términos, en ocasiones mal o nada com-

prendidos, nos acercaba al mundo de la sexualidad adulta, tan enigmático que el diccionario se convertía en cofre del tesoro de donde extraer algo de luz, más bien poca y difusa, que aclarase un poco esa oscura maraña. Hoy día, a pesar de vivir en un mundo rebosante de información, los estudiantes adolescentes siguen buscando vanamente en el diccionario de la lengua una ayuda para aclarar sus confusas ideas sobre la sexualidad. Más interesante que la información del diccionario era para nosotros la que cazábamos ocasionalmente de las conversaciones de los mayores, si bien no siempre las entendíamos. A los mozos les gustaba contar, cuando se reunían en pandilla, cotilleos amorios de las personas del pueblo: cómo una noche de verano fueron a la ventana de fulano y mengana a escuchar cuando copulaban, cómo fulanito se masturbó en la iglesia mientras se casaba, cómo la menganita no tenía hijos “porque es machorra”, cómo el tío Roque se echaba la siesta en una rama de su nogal y un día, al despertarse, pilló a una pareja de novios haciéndolo debajo, y otros sucedidos por el estilo. Otras veces contaban sus hazañas sexuales, reales o imaginarias, supongo que más de lo segundo, que casi siempre consistían en una lucha heroica contra la castidad de alguna moza, que, de todas formas, no solía alcanzar su objetivo último, pero cualquier logro parcial era celebrado con algazara por todos, incluso los más pequeños que, al grito de “ropa tendida”, eran desalojados por considerarlos posibles testigos indiscretos, por lo que procuraban pasar inadvertidos para que los mayores no repararan en ellos.

Los monaguillos escuchábamos del sacristán, un mozo con gran desparpajo, algunas anécdotas de ese tipo, chistes y refranes de tipo obsceno, como el del fraile “capao”:

*Un fraile salió a mear
a la puerta del convento;
una rata que pasaba
le agarró del instrumento.
La rata tira que tira,
el fraile llora que llora,
la rata tira que tira
el fraile se quedó sin polla.*

Esta relación, o refrán, trata el asunto de la castración, muy relacionado con el tema del clérigo seductor de mujeres (Martín Criado, 2005); a este sacristán citado le encantaba meter miedo a los chicos que iban a ingresar en algún colegio de frailes con la supuesta castración a que serían sometidos allí. Por otra parte, la castración aparece con frecuencia en el folklore obsceno infantil (Gaignebet).

A mediados del siglo XX, eran muy populares en España las películas mexicanas, que veíamos en el cine al aire libre que todos los veranos proyectaba un exhibidor ambulante durante varios días, y las rancheras del mismo origen, que aprendíamos de la radio, llenas de historias de amor y de violencia. Una de las más conocidas era “Si quieres tomar tequila” y con su música los chavales cantábamos una canción cuya letra era una versión erótica de un antiguo juego de nunca acabar, que dice así:

*Esta es la ciudad de Roma,
 en la cual hay una puerta.
 Esta puerta da a una calle,
 y la calle va a una plaza.
 En la plaza hay una casa.
 Dentro de la casa un patio.
 En el patio una escalera.
 La escalera va a una sala.
 Esta sala da a una alcoba.
 En la alcoba hay una cama.
 Junto a la cama una mesa.
 Sobre la mesa, una jaula.
 Dentro de la jaula un loro
 que cantando dice a todos... (16).*

Y la retahíla vuelve a empezar.

Esta rima ha sido recogida de la tradición oral en tiempos cercanos (Jiménez Frías, pp. 496–498), lo que nos muestra su popularidad. Pues bien, a alguien le pareció una letra sugerente y apropiada para volverla a lo erótico y el resultado era éste:

*Si quieres tomar tequila,
 prepara una habitación,
 en la habitación, una cama,
 encima de la cama, un colchón.
 En el colchón, una rubia,
 y encima la rubia, yo.
 Se la metía, se la sacaba
 y el gusto que me quedaba.*

Esta clase de obscenidad festiva, que los muchachos imitábamos de los mayores, era muy frecuente entre la gente más desenfadada, más amiga de las celebraciones ruidosas y un poco chabacanas, sobre todo cuando se trataba de meriendas o reuniones en pandilla con personas de confianza, en las que se solían hacer juegos de prendas atrevidos, cuyo objetivo era desnudar a los participantes. Para estos juegos a veces se repetían refranes y dichos obscenos, de forma que quien se equivocara pagaba prenda. Por supuesto, era una costumbre fundamentalmente masculina, dado que entre los hombres el uso de vocabulario obsceno era habitual, salvo delante de las autoridades, en especial del cura. Sin embargo, emplear este tipo de léxico delante de mujeres se consideraba una provocación, salvo en ocasiones claramente festivas en las que ellas aceptaban participar. Uno de los refranes más conocidos era éste:

*¡Cojones!, dijo la marquesa,
 poniendo las tetas sobre la mesa.
 Y ahora ¿con quién culeo
 si sólo maricas veo?
 Yo soy Juan de la Cosa
 que tengo una picha hermosa.
 Yo soy don Juan Tenorio
 que tengo la picha más grande
 de todo este territorio.
 La marquesa murió de dicha
 de los diez metros de picha
 que la metió don Rodrigo
 más abajo del ombligo.*

Más moderna es esta definición del amor desde diferentes puntos de vista, atribuidos a profesionales, y que finaliza con una irónica definición erótica del franquismo:

El médico dice que el amor es una enfermedad más o menos larga que siempre termina en cama.

El mecánico dice que el amor es una máquina absurda que trabaja en estado de reposo.

El arquitecto dice que no está conforme cómo está hecho el edificio del amor, ya que está la sala de fiestas muy cerca de los servicios.

El poeta dice que la mujer eleva el miembro al máximo, lo encierra entre paréntesis y le extrae el factor común.

El político dice que es la verdadera democracia, ya que lo disfruta y goza igual el que está arriba que el que está abajo.

Y es lo que más se parece al actual régimen español: primero alzamiento, después movimiento y, al final, ¡leche!

Además, se puede decir que, lo mismo que hay especialistas populares, de acuerdo con la conocida teoría de Joaquín Díaz, que componen y cantan romances, también hay verdaderos especialistas en este tipo de cantares y refranes; son hombres, por lo general, que tienen fama de chistosos y un poco desvergonzados, y que poseen un repertorio “colorado” más variado y abundante que la mayoría de las personas. De un mismo informante son estas dos composiciones que siguen. La primera es del siglo XX, como muestra el contexto del cine como lugar donde las parejas se “magreaban”. La segunda, parece proceder de una de las numerosas versiones paródicas que se hicieron del *Don Juan Tenorio* en la segunda mitad del siglo XIX. La más conocida de tipo obsceno es *Don Juan Notorio. Burdel en cinco actos y 2.000 escándalos*, que se puede leer en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; si bien estos versos no los he localizado en ella, el estilo es semejante.

PARIR O REVENTAR

*– Madre, yo no sé qué siento,
 aquí dentro, en la barriga,
 que una cosa extraña tengo,
 no me deja estar tranquila.
 Y usted puede saber, madre,
 que está más enterada,
 de qué me viene este mal
 de tener la tripa hinchada.
 – ¡Hija mía de mi alma,
 según las explicaciones,
 te han metido en el cuerpo
 hasta los mismísimos cojones!
 – Un domingo por la tarde,
 la otra tarde en el paseo,
 un gallo me invitó al cine
 y allí empezó el magreo.
 Usted no sabe, madre,
 lo que yo mucho gozaba,*

cuando la mano metía
y los pelos me agarraba.
En el cine no jodimos,
porque había mucha gente,
pero mi coño manaba
como si fuera una fuente.
Y ya salimos del cine
y, como llevábamos plan,
vino a acompañarme a casa
y entramos en el portal.
Seguidamente de eso,
me empezó a dar besos,
que me dejó estremecida
en lo más hondo del pecho.
Me encontraba sin sentido
y aproveché la ocasión
de echarme la falda arriba
y toda me la metió.
— Calla, hija, calla,
que no te puedo decir;
con tu manera de hablar
me estás calentando a mí.
Ni los más santos doctores
a ti te podrán curar,
no te queda más remedio
que parir o reventar (17).

DON JUAN Y DOÑA INÉS

— *Cuerpo que sin virgo existes,
mármol que a mí me encantas,
deja que el alma de un triste
se la menee a tus plantas.
Ay, qué jodido me veo
por coño sin desventura,
y aquí don Juan se hace un pajo
al pie de tu sepultura.
Eres tan puta y pellejo,
tan marrana y tortillera,
que en el vientre de tu madre
te ponías de manera
que te jodiera tu padre
cuando a tu madre jodiera.
¡Inés del alma mía!
— ¡Juan de mi corazón!*

*aprieta sin compasión,
que hace tres meses y medio
que no pruebo el salchichón.
Dame por donde quieras,
por delante o por detrás,
yo me pondré de manera
que me la puedas colar.
— Don Juan nunca se rebaja,
el jamás ha sido un chulo,
yo te daré por la raja,
pero jamás por el culo.
Y al ver tus hermosas tetas,
y al verte en llanto deshecho,
te ofrecí cuatro pesetas
y dijistes: ¡Trato hecho!* (18).

NOTAS

(1) Grabado en Hoyales de Roa a Feliciano Cristóbal, de 87 años de edad, en agosto de 1988.

(2) Grabado en Esguevillas de Esgueva a Asunción Sancho, de 83 años, en abril de 1987.

(3) Grabado en Valladolid a Cirilo Gómez, natural de Simancas, de 64 años, en mayo de 1987.

(4) Así sucedía en San Martín de Rubiales, en la Ribera, según Beatriz Esteban, que tenía 61 años en el verano de 1987.

(5) Estas coplas pertenecen al repertorio de rondas de Castrillo de la Vega, y las aprendí de mi padre Arturo Martín Ortega.

(6) Grabado.

(7) Grabado en Valladolid, donde reside Francisco Bayo, nacido en 1905 en Dalias (Almería).

(8) Grabado en Valladolid a Maite Marcos Revilla, de 39 años, natural de Martín Muñoz de las Posadas, en mayo de 1987.

(9) Grabado a Mauricio González, nacido en 1911 en El Barraco (Ávila).

(10) Grabado a Isidoro Criado, nacido en 1897, en Castrillo de la Vega, que lo aprendió de su tío "Lion", el cual había combatido en la guerra de Cuba.

(11) Grabado en Hoyales de Roa a Feliciano Cristóbal (véase nota 1).

(12) Cantado en Hoyales por Feliciano Cristóbal (véase nota 1).

(13) Cantado por Ángel Cano, de 55 años, en 1987, en Peñafiel.

(14) Grabado a Mauricia González, nacida en 1911 en El Barraco (Ávila).

(15) Grabado en Valladolid, en 1988, a un señor de origen burgalés, mayor de setenta años, que no quiso que figurara su nombre.

(16) CERDÁ, Isidro: *Juegos de prendas, divididos en juegos preparados, de chasco, de acción, por un aficionado*, Barcelona, 1862, p. 36.

(17) Recitado por Ángel San José en Renedo de Esgueva. Una versión más completa titulada "La confesión de Teresita" fue recogida en El Rebollar (Salamanca); cf. www.personal.iddeo.es/ayto-robleda/coplasm.

(18) Grabado a Ángel San José (véase nota 17).

BIBLIOGRAFÍA

ALEXANDRIAN (1990): *Historia de la literatura erótica*, Barcelona, Planeta.

ALZIEU, P., JAMMES, R. y LISSORGUES, Y. (1984): *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

DÍAZ, J. (2204): *La tradición plural*, Madrid, Tf Media.

Don Juan Notorio. Burdel en cinco actos y 2.000 escándalos (1874), www.cervantesvirtual.com.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N. (1978): *El arte de las putas*, México, Premiá editora, s.a.
- FOUCAULT, M. (1987): *Historia de la sexualidad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- GAIGNEBET, C. (1986): *El folklore obsceno de los niños*, Barcelona, Alta Fulla.
- JIMÉNEZ FRÍAS, A. (2001): *Tradición oral. Juegos y lenguaje*, Madrid, UNED.
- KRISTEVA, J. (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, Seuil.
- MARTÍN CRIADO, A. (2005): "El cura bribón de los cuentos de tradición oral", *Revista de Folklore*, 25, tomo I, pp. 67–72.
- MATEO DEL PINO, A.: *La literatura erótica frente al poder. El poder de la literatura erótica*, www.paginadigital.com.ar/articulos/tertulia/laliterat.html.
- MILLER, W. I. (1998): *Anatomía del asco*, Madrid, Taurus.
- NEAD, L. (1998): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos.
- RODRÍGUEZ PASTOR, J., ALONSO SÁNCHEZ, E. y ORTIZ BALAGUER, C. (2000): "Unas notas sobre folklore obsceno", *Revista de Folklore*, 20, tomo II, pp. 56–70.
- RODRÍGUEZ PUERTOLAS, J. (1992): "Amor, sexualidad y libertad: la mujer en la literatura castellana del siglo XV", en Díaz-Diocaretz, M. y Zavala, I. M., *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI a XX*, Madrid, Turo, pp. 29–55.
- SALAS GARCÍA, B.: *Un análisis del romancero erótico-burlesco de la provincia de Cádiz*, [http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista 6/salas_cadiz.htm](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista%206/salas_cadiz.htm).
- SERRANO, C. (1995): "D. Juan Tenorio y sus parodias: el teatro como empresa cultural", en *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura, Valladolid, 18–21 de octubre de 1993*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 533–540.
- TELLO, A. (1992): *Gran diccionario erótico de voces de España y de Hispanoamérica*, Madrid, Temas de Hoy.
- VENDRELL, J. (1999): *Pasiones ocultas. De cómo nos convertimos en sujetos sexuales*, Barcelona, Ariel.



AUGE Y DECADENCIA DE LOS GREMIOS ARTESANOS EN VALLADOLID

Luis Miravalles

El Valladolid histórico está desapareciendo. Dentro de cinco o diez años nada habrá quedado. Ni tan siquiera los nombres de las calles más antiguas permanecen ya. Y entonces sólo habrá lamentos sin posible remedio.

Del siglo XV, encontramos este párrafo aún por desgracia vigente: *“Los ingleses acuerdan antes de tiempo, estos son prudentes. Los franceses nunca acuerdan hasta que están en el fecho. Los castellanos nunca acuerdan hasta que la cosa es pasada”*. Su autor, Díez de Gámez, conocía perfectamente nuestro carácter.

Lo que ayer eran GREMIOS, hoy son meros nombres de calles; pero algunos han sido sustituidos por otros más actuales, aunque de menor valor histórico: Olleros, alfareros, caldereros, curtidores, guadamacileros, herradores, hostieros, labradores, panaderos, plateros..., son los principales GREMIOS o corporaciones sociales de artesanos que formaron la primitiva industria de Valladolid.

ORIGEN Y DEFINICIÓN DE LOS GREMIOS

Los romanos ya tuvieron “Collegia”, que agrupan más bien a los artesanos de profesiones liberales y que sólo sobrevivieron en las zonas de Italia que se hallaban bajo el dominio bizantino. Los árabes, aunque trabajaron los metales, la cerámica y los cueros, sin embargo, no estuvieron organizados en corporaciones gremiales. La primera corporación de la península tal vez haya sido la de los “Ferrers” o HERREROS, citada en las constituciones catalanas en el año 1200.

En Valladolid existían, desde el año 1294, LOS GUADAMACILEROS, que trabajaban en aguadamacías o cueros de cabritilla adobados y labrados a estilo Córdoba y Gandame en Tripole. Sin embargo, no formaron todavía gremio, ya que en nuestra ciudad no se constituyeron como tales hasta principios del siglo XVI, siendo el más conocido el de los PLATEROS establecidos en la calle de la “Platería” citada por Tomé Pinheiro da Vega en su *“Fastiginia”*.

ORDENANZAS DE LOS GREMIOS

Organizados los artesanos de un mismo oficio, solicitaban de cabildos y municipios la aproba-

ción de sus reglamentos. Su principal misión era defender a sus asociados de la competencia de los forasteros, y al mismo tiempo defender a los consumidores urbanos, garantizándoles la calidad de sus artículos.

Así se reserva el mercado local para los artesanos asociados, se evita la competencia entre ellos mismos y además se reglamenta la técnica a emplear, horas de trabajo, número de operarios, salarios, etc. Todo ello vigilado por los “veedores”, que inspeccionaban talleres, y después de los exámenes, concedían licencias para establecerse a los nuevos maestros.

CATEGORÍAS: APRENDICES, OFICIALES Y MAESTROS

Tres categorías comprendía cada gremio: la de los aprendices o aspirantes, que después de justificar su limpieza de sangre y de prestar juramento, realizaban su aprendizaje en casa de un maestro de tres a seis años, durante los cuales el maestro tenía la obligación de alimentarle, vestirle, enseñarle a leer y escribir, mostrarle la doctrina cristiana y al finalizar proporcionarle un cajón con las herramientas de su oficio.

Después de un examen el aprendiz ascendía a oficial, ya asalariado, en un taller. Para obtener



el título de aptitud como maestro, debía dirigir una instancia al prohombre o presidente del Colegio Gremial y examinadores de su oficio, para verificar un ejercicio llamado "Pasantía" o "maestría", que consistía generalmente en realizar un objeto de su arte. Después de aprobado satisfacía el equivalente a unas tres pesetas como derechos de examen y recibía un TÍTULO, sin cuyo requisito no podía ejercer ni establecerse.

Desde el punto de vista religioso, cada gremio adoptaba un Santo como Patrón, y tenía una bandera donde colocaba bien la insignia alegórica del oficio o la efigie del Santo titular. Los gremios no se limitaban a sus actividades laborales, sino que intervenían en las fiestas religiosas o cívicas que se celebraban en la ciudad, presentándose los agremiados precedidos del abanderado y de atabales y dulzainas, cuando no de juglares, y cerraban el cortejo carros de triunfo, que sostenían figuras inmóviles o animadas.

LOS GREMIOS DE VALLADOLID

Los HERRADORES (ahora Calle Alonso Pesquera) fue uno de los primeros gremios de la ciudad. A tenor de éste se fundaron después otros gremios como los de textiles (calle Mantería) y curtidores. Entre sus costumbres técnicas, el gremio de los Herradores usaba algunas marcas con las que los artesanos firmaban sus obras, semejantes a los signos empleados por los canteros en la época medieval: una llave, una tenaza, un martillo, etc. Su insignia en el asta de la bandera era el yunque con dos martillos cruzados.



Herreros. Dibujo de una talla vikinga con Mime y Sigfrido

Los ALFAREROS (hoy Calle Claudio Moyano) y los OLLEROS (hoy calle del Duque de la Victoria), fueron también primitiva industria, cuyo oficio consistía en la ejecución con los barro de OLLAS, cántaros, cazuelas, etc., y dado que al principio realizaron dichos objetos con malos materiales (cenizas y arenas), fue por lo que se formó el gremio, ordenando que en adelante un "veedor" nombrado por el Consejo Municipal vigilase la procedencia del barro, así como la apertura del horno al tercer día de cesar el fuego. "Ningún ollero saque barro, para ollas, sino del «barrero» o de la veta o vetas del barro aquel que el «veedor» que es puesto y señalado que dicho Consejo les mostrase y mandare, so pena de veinte maravedises por cada vez".



EBANISTEROS

Los CURTIDORES, situados en la zona de la parroquia de San Ildefonso, cerca del Pisuerga, tal vez hayan sido uno de los más florecientes, junto con los PLATEROS, en la época del renacimiento plateresco. Carlos V confirmó las ordenanzas para todo el gremio nacional de curtidores. En ellas se señala que deben guardar los curtidores de suela, cordobán y badana, y demás curtidos de este arte y la técnica, porque han de ejecutarse sus lavados bajo la vigilancia de los veedores y examinadores. La pena con que se castigaba si el curtido no estaba bien trabajado como mandaban las ordenanzas, era de unos treinta



TONELEROS

ducados, Sólo los maestros podían poseer una TENERÍA y curtir pieles. La bandera del gremio llevaba en el asta un león de madera, delante de una cruz que representaba al que apareció, sirviendo de guía durante el combate que los curtidores valencianos, a fines del siglo XVI, llevaron a cabo contra los berberiscos...

La artesanía de los PLATEROS se gobernaba por ordenaciones que se daban particularmente para entidades existentes en distintas provincias españolas. Sin embargo los fines eran los mismos: perfección de la artesanía y evitar falsedades y engaños: *"nadie venda cosa de plata sin marca y señal, so pena de cinco mil maravedies"*. Cada platero debía tener señal propia y grabada en las piezas.

Nada queda sin duda de restos o señales de todos estos gremios en la ciudad, pero procuremos al menos conservar los nombres de los que todavía perduran en algunas calles. Para los nombres de los desaparecidos sólo el recuerdo de los mapas urbanos.

Chisperos (continuación de la calle Alegría), Caldereros (Montero Calvo), Ebanistería (hoy Cantarranillas), aquellos que están en inminente trance de sucumbir, bajo la garra implacable de las escavadoras: Lechera y Tahonas, en el barrio de San Nicolás.

DECADENCIA DE LOS GREMIOS

A fines del siglo XVIII aparecen nuevos conceptos económicos. Es significativa la fecha del primero de octubre de 1763, en la que el ayuntamiento de Valencia, con motivo de una injustificada reclamación de un gremio, elevó al monarca argumentos contra el intervencionismo gremial.

Las Cortes de Cádiz decretaron la Libertad de la Industria y la extinción de las entidades gremiales con carácter cerrado. En Castilla fue decretada su prohibición por orden de Jovellanos. Durante el siglo XIX, los gremios se limitaron a celebrar las fiestas de sus santos patronos.



BAILES DEL VAL.LE – SOMIEDO (ASTURIAS)

Santos Nicolás Aparicio

María Rodríguez Álvarez, más conocida por María la de Leonardo, gran entusiasta y depositaria de la tradición folklórica musical del pueblo del Val.le, es hoy día referencia obligada cuando se habla del folklore de Somiedo.

¿Cómo fue que un grupo de mujeres del Val.le en el año 1975 encabezadas por María bailaron y cantaron los bailes tradicionales en el teatro Campoamor de Oviedo? Hemos indagado cómo fue aquel suceso que marcó un hito en la pequeña historia del pueblo de Valle de Lago. Nos cuenta Adolfin, hija de María, una de las participantes de entonces, que como en todos los pueblos antes, la gente se reunía después de cenar en los *filandones*. Allí las mujeres *filaban*, se charlaba, se pasaba el rato y al final se hacía el baile. Los de la Ribal.luenga hacían el *filandón* en casa de Leonardo, en donde María y su hermana Norberta tocaban la pandereta y cantaban a la vez que las mozas y los mozos asistentes aprendían los pasos de los bailes. También los de La Quintana se reunían pero en otras casas. Cuando la Cátedra Ambulante de la Sección Femenina llegó al pueblo para enseñar a las mujeres las llamadas “labores” vieron que al final de las jornadas de enseñanza, que se realizaban en la escuela, las chicas cantaban y bailaban y que lo hacían muy bien. Es de suponer que tal hecho no cayó en “saco roto” y que se comunicaría sin duda a la delegada de Oviedo. El caso fue que alguna monitora de la S.F. ensayó con ellas los bailes para conseguir la coordinación necesaria para poder actuar en público.

Por fin, el 11 de junio del año 1975, el grupo participó, junto con otros grupos semiprofesionales, en el último Festival Provincial de Coros y Danzas de la Sección Femenina del Movimiento, en el Teatro Campoamor de la capital de Asturias. Aquella tarde todos los que asistimos a aquella función quedamos impresionados por aquella forma de cantar y de tocar las pandere-tas, y por el ímpetu de las bailadoras en la ejecución de los pasos y vueltas; estábamos viviendo un espectáculo auténtico y vivo interpretado con la frescura y realismo del pueblo llano sin artificios ni coreografías añadidas. Tocaban y cantaban María Rodríguez, su hija Lidia y Norberta hermana de la primera; bailaban Modesta la de Sagrario, Mercedes López, Piru Díaz, Pili Álvarez, María la de José, Pepita, Filomena y Adolfin Díaz. Completaban la escena Avelina García,

la cardadora, Constantina Alvarez que *filaba* sin parar y dos niñas, Nélica y Mercedes.

Poco después, en octubre de 1975, visitamos el pueblo por primera vez y en septiembre de 1978 un pequeño grupo de amigos preocupados por la supervivencia del folklore tradicional decidimos realizar una grabación de los bailes con los medios que entonces se disponían, una cámara de super 8 y una grabadora de cassette. Fue todo bastante fácil. Nada más llegar hablamos con Nieves y Carmen de nuestros planes y ya al atardecer hacíamos las primeras grabaciones en la cocina de Norberta. Al día siguiente se consiguió reunir un grupo de colaboradores al lado de la antigua escuela, hoy hotel, dispuestos a tocar y bailar. Tocaron la pandereta y cantaron Constantina, Norberta y María que contaba entonces con 74 años; bailaron Mercedes, Piru, Pili y Adolfin, y Avelina recitó los cantares de boda. No faltaron los agudos “¡ijijis!” al acabar el baile y los aplausos de otros muchos asistentes. Para finalizar aquel singular acto se formó una nutrida danza en la que participamos todos los que allí estábamos. Echamos en falta ver bailar a algún hombre aunque sabíamos que los había. Ulpiano, Cayetano, Felipe, Leonardo y Bernabé eran los nombres de algunos que “la bailaban bien”, refiriéndose a la jota.



Después de varios años y por motivos profesionales tuve la suerte de conocer a Servando Lana Feito, casualidades de la vida, gran entusiasta y estudioso de todo lo somedano y le comenté la

existencia de aquellas grabaciones. Convenimos en que era necesario dar a conocer aquella “reliquia” revalorizada con el paso del tiempo. Gracias a la colaboración especial de Jesús Lana, de Nicanor y de la Asociación Cultural de Vecinos y Amigos de Valle de Lago, se realizó una edición en video VHS que se distribuyó en 2000 (1).

Este artículo se complementa con la 2ª edición de la parte audiovisual, actualizada a los tiempos que corren, en forma de un primer disco DVD más otro segundo de AUDIO (2). Este último, contiene todas las canciones digitalizadas procedentes del original pero convenientemente tratadas y mejoradas. Dicho trabajo audiovisual sólo pretende añadirse a la ya nutrida lista de estudios sobre el folklore de Somiedo pero aportando el testimonio ya histórico de las mujeres del Val.le que como María, Norberta y Lidia han sabido hacer pervivir y transmitir la cultura tradicional recibida de sus mayores.

Para terminar esta introducción hay que hacer constar la gran labor que en la recuperación de los bailes del Val.le están realizando un nutrido grupo de somedanos afincados en Oviedo pertenecientes a la ya citada asociación. Ellos han conseguido recuperar los bailes para ejecutarlos en las fiestas y espichas que hacen. Es una actividad realmente encomiable y de un gran valor social. Actualmente bajo la dirección de Laura, monitora de pandereta del grupo “Pandereteras de Pando”, todos los jueves siguen ensayando, los toques de pandereta y los principales bailes en el polideportivo del I.E.S. Monte Naranco. Así los transmitirán a las nuevas generaciones, evitando que se pierdan y que caigan en el olvido.

1. LA JULIANA

Baile en el que intervienen dos parejas que van entrecruzándose alternativamente al son de la melodía. La letra es muy original y se canta sin interrupción. El toque de pandereta muy vivo se realiza con los nudillos y haciendo sonar mucho las *ruxideras*.

*No lo baila Juliana
porque Narcisa,
porque la Julianita
baila deprisa
Juliana,
de la mesa a la cama,
te traigo
un rico escapulario,
que reces
a María tres veces,
María,
la que fue siempre pura,
sin mancha,*

*tabaco,
del que fuma mi majo,
Rioja,
me quiero meter monja
del Carmen,
tengo yo un tío flaire
francisco,
por las llagas de Cristo
te pido
me busques un mancebo
que tenga
la cabellera negra
y al lado
un rizo encarnado,
en el medio
flores de terciopelo,
que vamos
a sacar la verbena
de entre los ramos.*

2. EL CARIAO

Semejante a otros “carios” del occidente de Asturias. Se baila en rueda que va girando y en un determinado momento las parejas se dan la cara, “se carean”, realizando el paso de jota o “punto” cuando se canta “Ay, Don Antonio...”. Después se continúa con el paso “picao” hacia delante y termina la cantadora con un sonoro “¡ijijí!”.

Don Antonio está malo
que le daremos
cuadra de palos
que lo matemos.

*¡Ay, Don Antonio
Don Juan y Don Diego!
¡Ay, Don Antonio
de pena me muero!*

Cinco duros me costó
la cinta de mi pelo,
aunque me den un doblón
la cinta no la vendo.

No la vendo ni la doy
ni la doy ni la vendo
no la vendo ni la doy
que para mi la quiero.

Don Antonio está malo
que le daremos
auga de caracoles
que crie cuernos.

*¡Ay, Don Antonio
Don Juan y Don Diego!
¡Ay, Don Antonio
de pena me muero!*

No me lo niegues traidor
que te he visto yo un día,

a las orillas del mar
con una prima mía.

No me lo niegues traidor
que te he visto mil veces,
a las orillas del mar
con los aragoneses.

3. LOS POLLOS

Al son de “Una jarra sin agua” las danzantes van girando en rueda avanzando con el paso sencillo o “picao” a la vez que alternan un brazo arriba y otro abajo para seguidamente realizar un giro completo sobre si mismas. El ritmo de la pandereta según Julio Sánchez-Andrade, semeja a una gallegada binaria (3). Este autor incluye este baile dentro del conjunto de los denominados “Alrededores”, por ejecutarse en corro o alrededor.

*En una jarra sin agua
metí la mano y saqué,
la suerte de tres soldados
morena dime que haré.*

*Morena dame la mano
y la palabra también,
si no me la das ahora
no seré mujer de bien.*

*Ella con la cobardía
no me la quería dar,
viva la naranja china
y la guerra nacional.*

*Vivan los cuerpos salados
que se saben jalear.*

4. EL ALREDORE

No tenemos grabación de este baile de rueda. Nos queda sólo el cantar acompañado de pandereta e interpretado por María. Recientemente hemos podido reconstruir el baile de esta manera (4): Se empieza el baile caminando alrededor y cuando comienza el cantar el hombre, de cada una de las parejas, se da la vuelta para, alzando todos los brazos, “dar el punto” y continuar girando con el “picao”, unos de espalda y otros de frente.

*Soy de los alrededores
de junto a Oviedo,
a mi nadie me engaña
si yo no quiero.*

*Querido Manuel
Manuel querido
quien fuera gordonero
de tu justillo,
para entrar en tu cuarto
y hablar contigo.*

*Que no soy tuya
que soy del dueño.*

*Voy a la guerra
cogiendo flores
para dar a la Virgen
de los Dolores,
para dar a la Virgen
ramo de flores.*

5. LA JOTA

En el pequeño fragmento de vídeo podemos observar la fuerte personalidad de esta jota tanto en el toque como en su ejecución (véanse los picaos cruzados de las bailadoras). Aparecen transcritas versiones parecidas a ésta en la obra “El Cancionero l’Andecha. La Jota n’Asturies” dictadas por María y por su hija Lidia en 1983.

*¡Ay por bailar quien lo baila
morena toco el pandero!,
¡ay, que si no lo arrojara
morena por el suelo!*

*Ay larailaila, lara...
lara, laila, lara,...
Ay, lara, laila, lara...
lara, laila, lara,...*

*Que vayan dando la vuelta
morena vayan bailando,
ay, que conforme bailares
morena vienes gozando.
Larala, la, larala,, lalala, la,
morena vienes gozando. (5)*

*Esta que canta conmigo
es mi madre y no lo niego,
quién la pudiera llevar
junto a la reina del cielo.*

*Ay lailai, lailiralai, lailiralira,
ailiralai, lailira, lailiralai,
liralira, lailiralira, lailiralira,
lailiralira,lira, lera (5).*

6. LA JOTA’L VAL.LE

Interpretada a la pandereta por Norberta y Constantina corresponde esta versión a la conocida por Jota’l Val.le. El baile estaba todavía muy vivo en el momento de la grabación y también en años posteriores. La mudanza se realiza en el momento del cantar y se repite la misma en todos los módulos del baile, se termina o remata con el “paso atrás” de lado. Con cierta diferencia de la melodía aparece esta jota en la versión actual de Piru y Fina recogida en “La Percusión en la Música Tradicional Asturiana” anteriormente citada (6).

*Aquí me pongo a cantar
con cobardía bastante,
que son muchos los oyentes
y muy pocos mis alcances.
Ole, ole, ole, ole,
y muy pocos mis alcances.*

*Somos del pueblo del Valle
del concejo de Somiedo,
del partido de Belmonte
de la provincia de Uviedo.*

*Bailen poco, bailen poco
bailen poco y bailen bien,
que mucho desagrada
y lo poco parece bien.*

*Viva el Valle, viva el Valle
viva el ramo de laurel,
vivan los mozos y mozas
que se pasean por él.*

*De las hermanas que somos
yo soy la más calavera,
subo a la buhardilla
salgo por la chimenea.*

*Yo no sé si es caridad
o es envidia que me tienen,
si es caridad muchas gracias
si es envidia tanto pierden.*

*Si me quieres a mi sola
yo seré muralla firme,
pero si quieres a otra
de ti vengo a despedirme.*

*Tengo pena y guardo luto
y no se me ha muerto nadie,
que más pena para mi
que la ausencia de mi amante.*

*A la entrada de este pueblo
hay un árbol con cien hojas,
a la salida otras tantas
y en el medio buenas mozas.*

7. LAS CASTAÑUELAS

Cuando recogimos este baile y vimos el “braceo” de las bailadoras enseguida nos dimos cuenta que estábamos ante una versión quizá más antigua del *Son de Arriba* de Cangas del Narcea. El modo de tocar las panderetas a dos manos recordaba a los pandereros cuadrados. Lo curioso de este baile es que a pesar de su nombre, ya en 1978 no se tocaban las grandes castañuelas que lo debieron haber acompañado en su tiempo; si bien nos enseñaron entonces dos pares de castañuelas grandes sin ningún tipo de decoración. Esta versión de María y Norberta aparece transcrita en “El Baile d’Arriba” de Fernando de la Puente con

el nº 46, con las oportunas indicaciones de entrada, braceo y remate (7). Las cuartetos que se cantan pueden ser las mismas utilizadas para la jota.

*Viva el Valle, viva el Valle
aunque alto y arenoso,
quién tenga amores en él
se puede llamar dichoso.*

*Baila bien la bailadora
y mejor el bailador,
la bailadora es la luna
el bailador es el sol.*

*Canta compañera canta
desimula tus dolores,
que no digan que tenemos
pena por nuestros amores.*

*Si quieren bailar bailen
morena si no lo dejo,
ay que no estoy arrendada
morena por el concejo.*

*Si por cantar me pagaran
toda mi voz empleara,
y así como no me pagan
canto si me da la gana.*

*La despedida les doy
la despedida voy dando,
buena despedida es
que me despido cantando.*

8. EL BOLERO

Baile de corro de carácter desenfadado. Los participantes, hombres y mujeres, van andando dando palmas durante la primera parte y, cuando se produce el cambio de la melodía, en el estribillo, uno que se había quedado en el medio trata de coger pareja para bailar a lo “agarrao”. Si no lo consigue continuará siendo el “bolero del medio”.

*El bolero del medio
es un cazurro,
que tiene la culera
como la de un burro.*

*Baila lo bolero,
bolero baila,
baila lo bolero,
corazón del alma.*

*Corazón del alma
corazón divino,
baila lo bolero,
báilalo conmigo.*

*A bailar lo bolero
nadie me gana,
porque fui a la escuela
de una gitana.*

*Baila lo bolero,
bolero baila,
baila lo bolero,
corazón del alma.*

*Corazón del alma
corazón divino,
baila lo bolero,
corazón divino.*

*El Bolero del medio
no tiene madre,
lo paró una gitana,
lo echó a la calle.*

*Baila lo bolero,
bolero baila,
baila lo bolero,
corazón del alma.*

*Corazón del alma
corazón divino,
baila lo bolero,
báilalo conmigo.*

9. EL REGUDIXU

Los participantes, hombres y mujeres, forman un corro y danzan al modo tradicional, cogidos de los dedos meñiques, al son de la melodía. Al mismo tiempo un participante se queda en el medio de la danza. Durante la segunda parte de la misma, un participante que había quedado en el medio de la danza saca a “valsar” a su pareja siendo en este momento el ritmo del canto el más rápido mientras que los demás siguen danzando sin interrupción. Finalizado el vals se queda en el centro el último en entrar mientras el primero se reintegra a la danza. Se puede alargar la segunda parte con una segunda estrofa siguiendo el mismo ritmo.

*Canta mi garganta canta
canta mi garganta alegre,
no voy a parte ninguna
que a cantar que no te lleve.*

*A lo vivo, a lo vivo
y a lo moreno,
que me riñe mi madre
porque la tengo.*

*Al otro lado del río
ya no hay ramas cortadas,
que las cortaron los mozos
cuando iban a cortejar.*

*Para que vas y vienes
y vienes y vas,
si otros con andar menos
adelantan más.*

*Esta casa si que es casa
estas si que son paredes,*

*aquí esta l'oro y la plata
y la flor de las mujeres.*

*No me tires ablanas
tírame nueces,
no me tires a pares
cuatro en dos veces.*

*Todos los que cantan bien
cantan una vez al año,
y yo como canto mal
paso la vida cantando.*

*Para qué me lo llamas
si no lo siendo
clavelina encarnada
rosa saliendo.*

*Viva la alegría viva
y el corazón nunca lllore,
vivan los hombres leales
mueran los que son traidores.*

*Anda vete a tu madre
que te empapele,
que la que te quería
ya no te quiere.*

*Tu dices que tienes, tienes
que tienes un olivar,
el olivar que tu tienes
es que te quieres casar.*

*Si me quieres te quiero
si no te digo,
que te quiera la madre
que te ha parido.*

10. LA DANZA

a) Versión 1ª

Esta melodía para la danza es hoy día la más conocida y ha sido difundida por el Grupo Xana (8) e inspirada en una grabación original de Lidia Díaz. Se desarrolla siguiendo los pasos de adelante y atrás más traslación a la derecha y que, cantando cuartetos, comienza de este modo:

*Vamos armar una danza
alredor d'esta arboleda,
el que quiera entrar qu'entre
y el que no que quede fuera.*

*Esta casa si que es casa
estas si que son paredes,
aquí está el oro y la plata
y la flor de las paredes.*

*Esta que canta conmigo
es mi madre y no lo niego,
quién la pudiera llevar
junto a la reina del cielo.*

*Mira-ylas y repara-ylas
Que las de mi pueblo son,
Delgaditas de cintura
Y alegres de corazón.*

*Mi madre con ser mi madre
y con el poder que tiene,
no podía sujetarme
y tu sujeta me tienes.*

*Viva el Valle, viva el Valle
aunque es alto y arenoso,
el que tenga amores en él
se puede llamar dichoso.*

*Adiós puebluín del Valle
saltos de agua de Somiedo,
allí dejé yo llorando
el galán que yo más quiero.*

*Soy hija de buenos padres
nieta de buenos abuelos,
sobrina de buenos tíos
y hermana de hermanos buenos.*

*Ay, allá va la despedida
y en la despedida un ramo,
buena despedida es
que te despido cantando.*

*Una despedida sola
dicen que no vale nada,
y por eso yo les canto
despedida acompañada.*

*Despedida no hay más que una
compañeras somos dos,
nos queremos como hermanas
porque así lo manda Dios.*

*Pastores que andáis por esas brañas
dormiendo por esas peñas
si te casaras conmigo
si, si, ay, ay,
dormerías en cama buena.*

*La hierba buena se cría
en las corrientes del agua,
donde se cría la buena
si, si, ay, ay,
también se cría la mala.*

*Ahora no canto más
y con ésta ea, ea,
que no me crió mi madre
si, si, ay, ay,
para ser panderetera.*

*Ahora no canto más
y con ésta ya van cinco
que canten las buenas mozas
si, si, ay, ay,
que gastan tanto melindro.*

*Cómo quieres que yo tenga
gracia mucha de cantar,
si estoy cubierta de pena
si, si, ay, ay,
y hartadina de llorar.*

*Y a la una, y a las dos
y a las tres de la mañana,
me quisieron dar amores
si, si, ay, ay,
debajo de tu ventana.*

*Debajo de tu ventana
me quisieron dar amores,
donde la intención no llama
si, si, ay, ay,
no valen entretedores.*

*Tu dices que sí, que sí
yo digo que no ha de ser,
que aunque yo sea la escoba
si, si, ay, ay,
conmigo no has de barrer.*

b) Versión 2ª

Esta es otra danza menos oída hoy día que se ejecuta al son de la conocida canción de tema pastoril “*Pastor que estás en el monte*” y de otras cuartetas que terminan con el estribillo de “si, si, ay, ay”.

*Pastor que estás en el monte
y duermes entre la rama
si te casaras conmigo
si, si, ay, ay,
dormirías en buena cama.*

*Pastor si quieres pastora
llévame a la tu majada,
ha de ser con condición
si, si, pastor,
tus agayos rabadana.*

*Pastores que andáis por esas brañas
comiendo pan de centeno
si te casaras conmigo
si, si, ay, ay,
comerías pan y bueno.*

11. CANTARES DE BODA

Avelina nos recita los cantares que antiguamente se usaban en las bodas. María los canta con pandereta a dos manos con idéntico son que el *Baile de las Castañuelas* precisando que “*Al salir a la puerta de la iglesia cantábase esto*”. Aquí presentamos veintiún estrofas de las muchas que existirían (9), (10). Se cantaban todas con la misma melodía acompañadas de panderos y pande-retas. Las coplas hacen referencia a los distintos momentos de los desposorios así como a los diversos participantes de los mismos.

1. A la salida de la casa de los padres:

*Despídete niña hermosa
de la casa de tus padres,
que ésta es la última vez
que estando soltera sales.*

2. Acompañando a la novia y a la comitiva hacia la iglesia:

*Vamos a echar a andar
por esta calle hermosa,
con esta gente de honor
acompañando esta rosa.*

*Esta calle está enramada
con ramos de verde oliva,
que la enramó el señor novio
cuando iba a ver a la niña.*

3. Saludo al señor cura y a los novios y padrinos a la puerta de la iglesia:

*A darle los buenos días
al señor cura venimos,
y con especialidad
a los novios y padrinos.*

*Al señor cura el primero
de veras felicitamos,
también el señor juez
con sus respectivos cargos.*

*Buenos días señor cura
y también señores novios,
que con el cuerpo de Cristo
se desayunaron todos.*

4. Celebrada la ceremonia se repiten las canciones a la salida de la iglesia:

Dirigiéndose a los novios:

*Los novios que se casaron
en cualidades y dones,
merecen ser envidiados
por los nobles corazones.*

*Qué contenta está la novia
porque sale de soltera,
más contento estará el novio
porque va a dormir con ella.*

*La novia que hoy se casó
qué bien le queda el vestido,
Dios quiera que nunca vea
la ausencia de su marido.*

Aconsejando al novio:

*La novia que hoy se casó
su padre la quería mucho,
por Dios te pido galán
que no le des un disgusto.*

*Ámala caballero
ya la puedes estimar,
que a ti a lo primero
no te la han querido dar.*

Dirigiéndose a los padrinos:

*La madrina de esta boda
es una rosa encarnada,
aunque bajara del cielo
un pintor que la pintara.*

*Qué madrina tan hermosa
qué padrino tan salado,
aunque bajara del cielo
un pintor que los pintara.*

*La madrina es una rosa
el padrino un clavel
la novia es el espejo
y el novio se mira en él.*

5. De vuelta de la iglesia

*Esta cuesta que bajamos
la subiste esta mañana,
la subiste de soltera
y la bajas de casada.*

*Tente puente no te caigas
ten firme por tus pilares,
deja pasar la casada
que es hija de nobles padres.*

*Tente puente no te caigas
de cal y cante molido,
deja pasar la casada
al lado de su marido.*

*L'augua se queda parada
tan clara y cristalina,
de ver pasar la casada
y la señora madrina.*

6. Llegando a donde se celebra el convite:

*Salgan los de la cocina
a recibir la casada,
y su madre la primera
que es el tronco de la rama.*

7. Dando vivas a los novios, padrinos y al cura:

*Viva el novio y la novia
y el cura que los casó,
el padrino y la madrina
los invitados y yo.*

8. Despedida:

*Adiós te decimos todas
estimada compañera,
nuestra amistad ofrecemos
lo mismo que de soltera.*

NOTAS

(1) NICOLÁS APARICIO, Santos: *Bailes de Valle (Somiedo)*, VHS. D.L. AS/ 1982–2000, Junio 2000.

(2) NICOLÁS APARICIO, Santos: *Los Bailes de Valle (Somiedo)*. DVD-CD Audio. Abril 2008.

(3) SÁNCHEZ ANDRADE, Julio: *La Percusión en la Música Tradicional Asturiana*, 2006.

(4) Comunicación personal de Adolfinia Díaz. El Valle. Abril de 2008.

(5) L'ANDECHA FOLCLOR D'UVIÉU: *El Cancionero l'Andecha. La Jota n'Asturies*, 2003, Transcripciones [4.04] y [4.05], pp. 493–495.

(6) MUSÉU DEL PUEBLU D'ASTURIES: *La Percusión en la Música Tradicional Asturiana. Fontes Sonores de la Música Tradicional Asturiana*, Vol. 6 DVD–Audio, 2006.

(7) DE LA PUENTE HEVIA, Fernando: *El Bail.le d'Arriba*, Oviedo, 2000, pp. 405–407.

(8) GRUPU CULTURAL XANA: *El Son nes Dances de Rueda de Calter Festivu Profanu (I)*, Xana, 1997, Pista 7. La Danza (El Valle, Somiéu).

(9) CANO GONZÁLEZ, Ana M^a: *Variantes: Notas del Folklor Somedán*, pp. 54–55, Academia de la Llingua Asturiana, 1989.

(10) Véase URÍA LIBANO, Fidela: “Los cantos de boda en la montaña occidental astur-leonesa”, *Revista de Folklore*, n° 10–2, 1990, pp. 120–123.



Dos siglos entre danzantes, *tambora* y un gaitero con el sueldo congelado en Alcozar, Soria (1726–1920) (1)

Josemi Lorenzo Arribas

Buscando otros menesteres entre los papeles pertenecientes a la iglesia de San Esteban Protomártir de Alcozar (2) (Soria), me encontré con un dato singular, si bien nada extraño: el pago a un gaitero. Lo que no esperaba es que se hallara de una manera seriada la documentación relativa a los pagos que se le hicieron al gaitero durante el lapso de casi siglo y medio (143 años), los que van desde la primera mención documentada, 1777, hasta 1920, en que se debió prescindir de sus servicios (3). Junto con el tañedor del popular aerófono, acabé de recoger las otras noticias que completaban el fresco del ambiente musical de las fiestas del Corpus en la sureña localidad soriana, compuesto por el gaitero, una *tambora*, y, previamente por unos *dançantes* que amenizaron tales eventos desde principios del siglo XVIII, y son por los que comenzamos.

LOS DANZANTES

Durante medio siglo, desde 1726 a 1776, los libros de la Cofradía del Santísimo Sacramento, perteneciente a la citada parroquia, documentan ocasionalmente pagos “a los *dançantes*” de la fiesta del Corpus con cuya actividad la población alcozareña del siglo XVIII se solazaba (4).

Efectivamente, al menos desde el segundo cuarto del siglo XVIII concurren a la fiesta estos personajes, cuyos gastos asumieron los cofrades. En 1746 recibieron por su danza dos reales, tan sólo un año después se aumentó el presupuesto en cuatro maravedís para, dos años más tarde, en 1748, se les pagaran tres reales “y un refresco” (5). No obstante, el hecho de que una década después de este último año se les pagara nada menos de quince reales (6), permite suponer que quizá oscilase el número de danzantes ocasionalmente, y así se justificaran estas enormes fluctuaciones en sus estipendios, por más que parece totalmente desorbitado el apunte de 1774: ¡14 reales! (7).

No sabemos en qué consistían exactamente las obligaciones de tales danzantes, que no diferirían mucho de las de otras cuadrillas similares de antaño y, de las que quedan, hogaño. No es tampoco nuestra principal preocupación aquí. Lo que estos danzantes permiten suponer es que estarían acompañados de música de la gaita o dulzaina, como es preceptivo. Debía estar incluido el tañedor dentro del grupo de *dançantes*, y por ello no se le menciona individualizadamente hasta que los bailarores no desaparecen de la documentación.

El apunte de 1776 fue el último que menciona a estos interesantes personajes en Alcozar. Desaparecen de la documentación para siempre, pero para dar paso a otro

personaje singular: el gaitero, que tomará su relevo al año siguiente. Es decir, no habrá un vacío documental en que no sepamos qué pasa musicalmente en la fiesta del Corpus. De los danzantes se pasa al gaitero.

LA *TAMBORA* Y EL GAITERO

El concurso del gaitero (8) en Alcozar venía dado también por la festividad del Corpus, que asumía la citada Cofradía del Santísimo Sacramento. Se incorpora en 1777. En dicha fiesta, según consta en distintas ocasiones, el tañedor se comprometía a tocar “a las vísperas, misa y procesión del Corpus” (9), obligaciones que, eventualmente, se mantuvieron inalterables a lo largo del tiempo (10). No se sabe si antes de esta fecha también tocaba un gaitero, acompañando a los danzantes, lo que sería lógico. Éstos podían traer uno propio incluido en el equipo que se contrataba.

Como suele ser habitual en Castilla, el gaitero, o dulzainero, pues la dulzaina era el instrumento que tocaba, no solía concurrir solo para amenizar la fiesta, sino que la costumbre mandaba que fuera acompañado por un tamboril, a cargo de un zagal que acompañaba al tañedor del aerófono. Aunque este extremo no se puede deducir explícitamente de la documentación, las alusiones a la *tambora*, de la que nos ocuparemos ahora, parecen obvias. Además, es significativo que el escueto apunte “Al gaitero” o “Gratificación al gaitero” cambie en 1885 para, desde este año, referirse a este gasto como “Gratificación a los gaiteros”. En puridad pudo referirse este plural al concurso de dos dulzainas pero, al no aumentar el estipendio que se destinaba a pagar su servicio, permite deducir que se abandonó el singular para incluir al mozo que tañía el tamboril bajo la denominación genérica de “gaiteros”.

Lo que sí aparece en la documentación es el concurso de la *tambora*, un tambor llamado así, en femenino (en Alcozar hasta hoy (11), como se explicita en la página web) en las fiestas, que acompañaba y marcaba el ritmo de la dulzaina, instrumento que contaba con larga tradición. Los gastos invertidos en ella suelen ser muy pequeños, teniendo lugar el primero de ellos en 1776, cuando se gastan 24 maravedís en comprar “un cuarterón de calzaderas para la *tambora*” (12). Estos gastos en su mantenimiento cada cierto tiempo irán haciendo su aparición en la documentación (13). Los más relevantes son los de 1827 en que la Cofradía empleó diez reales y diez maravedís (considerable cantidad, más de lo que secularmente se le pagó al gaitero) “de la compostura de la *tambora*” (14), otros tres reales en “componer la *tambora* y su

compra” diez años después (15), y los gastos en “parchos” para el instrumento (16), aunque parece que la inversión fue rentable, pues hasta 1912 no se registra el siguiente gasto en el instrumento de percusión, tres pesetas “de arreglar la tambora” (17).



Tambora de Alcozar (18)

El gaitero, pues, aparece casi ininterrumpidamente en la documentación durante este casi siglo y medio, aunque hay algún año en que no se le menta en las cuentas, sin que figure explicación, excepto un año en que no toca, 1829, y figura en una nota el por qué de la ausencia del asiento de su coste, con este tenor: “Gaytero: No se carga porque está de luto la España por la muerte de su virtuosa reyna Doña Josefa Margarita Amalia”. Este año, así como otros en los que no se asienta su pago, el instrumentista ingresaría diez reales menos al año de lo acostumbrado (19).

No desapareció la figura del gaitero en Alcozar cuando deja de registrarse en la documentación escrita de los libros de la Cofradía, aunque ésta ya no debió asumir más veces el pago por sus servicios. Quizá tuviera que ver en el fin de esta larga tradición la visita pastoral que Mateo, obispo de Osmá, realizó el 18 de abril de 1920. En el libro de la Cofradía el mandatario aprobó sus cuentas, “ajustándose en los gastos a lo consignado en el auto del Sr. Arcipreste” (20). Dos meses después se recoge el último apunte relativo al gaitero que acompañaba la festividad del Corpus, a pesar de que el libro recoge cuentas hasta 1928. ¿Diría algo el arcipreste en dicho auto sobre la conveniencia de suprimir, en adelante, el concurso del gaitero, puesto que no volverá a aparecer? No se hace alusión alguna a por qué se tomó esta decisión, y cuesta pensar en la supresión así, sin más, de una de las no tantas diversiones aseguradas en el ciclo festivo alcozareño. Escuchar música en vivo (antes era la única manera de hacerlo) era siempre un acontecimiento, y cuesta pensar que se suprimiera al gaitero a cambio de nada. Si en 1776 los danzantes fueron trocados por el gaitero, éste no se substituyó por ninguna otra diversión en 1920. Qui-

zá, dado que el coste de la vida subía, y no su asignación, decidió marcharse a pagos más agradecidos, o donde más se valorase su aportación. Tampoco puede excluirse que algún cofrade se hiciera cargo de las obligaciones del gaitero, tocando él y evitándole a su hermandad un coste que hasta entonces había sido fijo.

Según la meritoria página web que la Asociación de Amigos de Alcozar tiene a disposición de quienes la quieran consultar, León Ramírez (1884–1961), que regentó el estanco del pueblo, también fue el gaitero del pueblo “en sus años mozos” (21). Sus jotas y valseos debieron coincidir con los del contratado por la Cofradía en la década de los años diez. Según los recuerdos de Álvaro de Blas de Blas (22), actual alcalde pedáneo de Alcozar, los gaiteros que iban al pueblo, y que conoció en su juventud, procedían de las cercanas localidades sorianas de Fuentearmegil y Fuentcaliente del Burgo. La llegada de las modernas orquestas, con amplificación e instrumentos electrónicos, desplazó a los tradicionales gaiteros o dulzaineros, no sólo de Alcozar, sino del resto de Castilla.

EL SALARIO CONGELADO DEL GAITERO

Lo más sorprendente de este largo siglo de pagos al gaitero alcozareño es su salario, que se mantuvo invariable a lo largo de este dilatado periodo de tiempo: diez reales (23). Comenzó pagándosele esta cantidad por sus funciones en tiempos de Carlos III, y, ya entrado el siglo XX, en el reinado de Alfonso XIII (1920), se le seguía pagando exactamente lo mismo, en su equivalente en pesetas: dos pesetas y cincuenta céntimos (2,5 ptas.) (24).

Es difícil establecer una tabla comparativa de precios en una sociedad rural a la hora de valorar la consideración social del gaitero, relacionándolo con los pagos que se le ofrecían. La Cofradía del Santísimo Sacramento recoge también otros gastos fijos ocasionados con motivo de la fiesta, pero inferir de ahí cualquier conclusión sería arriesgado a falta de un marco de referencia que estaría por hacer. Por ejemplo, el encargado de apuntar (dos o tres páginas manuscritas en formato de octavo) los ingresos y gastos de la Cofradía en el correspondiente Libro de Carta Cuenta, recibió siempre un real (25 céntimos, en justa equivalencia) por realizar ese cometido. El vino que se encargaba para la fiesta tuvo más fluctuaciones, que no son nada sorprendidas ya que depende de las condiciones de la cosecha (estamos en una zona vitivinícola destacada, muy cercana a las tierras de la actual Denominación de Origen “Ribera de Duero”). Así, y sólo a modo de ejemplo empírico, sin ninguna validez estadística, he recogido las siguientes variaciones significativas, ya que en algunos casos hay grandes fluctuaciones de un año para otro. En 1837 se consumieron (más propio es decir que se compraron. El vino sobrante, obviamente, no se devolvía) 9 cántaras de vino a 6 reales cada una. Este número de cántaras se mantiene prácticamente invariable hasta el siglo XX, oscilando entre ocho y media y nueve, pero los precios por unidad sí sufren cambios, que es lo que aquí interesa. Un año después, subió un re-

al el precio de la cántara (es decir, el 25%), precio mantenido en 1840. Este mismo año debió darse muy buena cosecha, pues el precio del caldo por cántara baja el año siguiente (1841) a 3,5 reales, siendo el más bajo de los consignados, compensando los ¡8 reales! que costó en 1842, tan sólo doce meses después. Se estabiliza en torno a 4 otros tantos años más tarde, etc. A finales de la década de los diez del siglo XX el precio oscilaba entre 3,25 y 4 pesetas, dependiendo del año, siendo diez las cántaras que se encargaban (25).

Lo que parecía difícil de creer, que el nivel adquisitivo de los diez reales de finales del siglo XVIII fuera similar a las dos pesetas y media de 1920, se ve por indicios que, efectivamente, no fue así. En el caso de los danzantes se aprecia cómo la fluctuación del salario era posible en una sociedad tradicional y rural como ésta, porque, de hecho, sube, si no el salario de los danzantes, a falta de más información, sí la partida concedida a los mismos, y en cantidades significativas. La evolución de los precios (que implica la de los salarios, en buena lid) la demuestra la propia tambora: cuando al gaitero se le pagaban diez reales, la compra del instrumento (o de los materiales para “componerlo” más la mano de obra) costó tres; menos de un siglo después, arreglarla costó tres pesetas, es decir, más de lo que seguía cobrando el sufrido gaitero (por no hablar del tamborero) por desempeñar su función. Otro cantar, como se ha visto, fue el pago del músico. Consonante con el clima frío de Alcozar, el salario de éste se congeló.

Un apunte más. Quienes no conozcan Alcozar, tienen la oportunidad de descubrir un tradicional pueblo castellano, de adobe, con sus bodegas, su parroquia neoclásica de San Esteban... y unas vistas privilegiadas del paisaje castellano desde las alturas en que se halla la ermita románica de Nuestra Señora del Vallejo (26). Esta actual ermita, hasta 1772 fue en realidad la iglesia parroquial de Alcozar, y llevaba por título San Esteban Protomártir. En esa fecha, se consiguió por fin intercambiar dignidad y advocación entre ambos edificios, y trasladar abajo, donde se exhiba prácticamente todo el caserío, la parroquialidad. ¿Qué se quiere decir con esto? Simplemente que hasta que se produce dicho cambio de jerarquía entre las iglesias, no podría haber habido gaitero con pulmones suficientes para acompañar la procesión *hasta* arriba ¡y tañendo!, como fácilmente convendrá quien conozca la abrupta orografía alcozareña, lo cual era queja constante en el siglo XVIII, no sólo del pueblo, sino del propio párroco.

Sirvan estas páginas para recoger una realidad de larga duración, aprovechando la buena información que proporcionan las fuentes utilizadas y para registrar una realidad, la del gaitero, que ha estado a punto de perderse, y que lleva años intentando revitalizarse en la práctica en la provincia, sin tanto éxito como en la vecina comunidad aragonesa (27), por ejemplo. Afortunadamente, y a pesar de las duras décadas que se han vivido, la despoblación y la competencia de la música enlatada o en vivo pero con instrumentos eléctricos, la tradición gaitera no se ha perdido definitivamente en la provincia de Soria (28).

NOTAS

(1) Este trabajo se inserta dentro del Proyecto Cultural *Soria Románica*, un plan de conservación, difusión y divulgación del Románico de la provincia de Soria que se desarrolla entre 2007 y 2010. La Junta de Castilla y León promueve y financia este proyecto, gestionado por la Fundación Duques de Soria, con la colaboración del Obispado de Osma-Soria, gracias al convenio firmado por las tres instituciones. Más información en www.soriaromanica.es

(2) Alcozar es una localidad soriana, actualmente pedanía de Langa de Duero, enclavada al Suroeste de la provincia, cercana ya a la frontera con Burgos, situada entre la citada localidad y la villa de San Esteban de Gormaz.

(3) La primera referencia, en puridad, es de 1778: “10 reales que se le dan al gaitero por tocar a vísperas y missa y procesión del Corpus”, pero se incluye el apunte de otros diez reales: “que se an dado a dicho gaitero de el año antecedente que se abían olvidado” (AHDB, libro 16/23, junio, 18; f. 115v). AHDB = Archivo Histórico Diocesano de El Burgo de Osma.

(4) Todavía hoy son frecuentes los danzantes en distintas festividades de algunos pueblos sorianos, con acompañamiento de gaita/dulzaina y tambor. Los danzantes más singulares y reconocidos hoy son los de San Leonardo de Yagüe, que repiten sus distintas danzas a principios de febrero de cada año. Para similares fines hubo de utilizarse el “txistu” aparecido en Cascajosa (Soria), al derribarse un muro de su iglesia parroquial, junto a una moneda de 1664, de cuyo descubrimiento dio cuenta el entonces director del Museo Numantino, el alavés Ricardo de Apraiz (“Un ‘txistu’ soriano del siglo XVII”. *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 1952 (1), pp. 61–65. Reeditado en *VIIème Congrès de Etudes Basques-Eusko Ikaskuntzaren VII. Kongressua-VII Congreso de Estudios Vascos*, Donostia, Eusko Ikastuntza, 2003, pp. 141–143).

(5) AHDB, libro 16/23, 1746, junio, 8, f. 79r; 1747, junio, 30, f. 81v; 1748, f. 83v.

(6) AHDB, libro 16/23, 1758, mayo, 24, f. 96r.

(7) AHDB, libro 16/23, junio, 1, f. 111r. Más generosa parece que fue la también Cofradía del Santísimo Sacramento de la localidad zamorana de Robledo de Losada, pues en 1760 dispone “que para má dezencia y más culto asistan a las Vísperas el día de Corpus Christi, y el siguiente a la prozesión, como tamvién a la del Viernes que ba mencionada en el Cap. 7º, ocho danzantes, y éstos (con los más agregados) an de perzivir de los emolumentos de dicha Cofradía la propina de ocho libras de carne, dos de tocino, un quartillo de garbanzos, tres bollas de a quatro libras, y media quarta de vino...” (CASADO, Concha: *Danzas con palabras*, Valladolid, Castilla Ediciones, 1999, p. 47).

(8) En la provincia de Soria se denomina *gaitero* al tañedor, quizá por influencia de la vecina Aragón; al instrumento se le llama, indistintamente, tanto gaita como dulzaina, voz preferida en el resto de Castilla para nombrar al instrumento y a su tañedor (dulzainero).

(9) Fue costumbre extendida por muchas partes de la Península la procesión con los danzantes. En algunos casos, junto a la danza se representaban piezas teatrales diversas. De algunas ha sobrevivido su texto, como en las localidades zamoranas de Cor-

porales, La Baña, Santa Eulalia y Nogar (de la comarca de la Cabrera), y de la primera de ellas la música también, gracias a la memoria de su gaitero, Moisés Liébana (CASADO, *Op. cit.*).

Por esas fechas el pueblo tenía 36 vecinos, según las respuestas recogidas por Tomás López una década antes (BN, Ms. 7307, f. 209r). Si aplicamos un multiplicador de 4,5 personas por “vecino”, y sumamos un diez por ciento de corrección para contar personas no avecinadas, religiosos y religiosas, pobres de solemnidad... ofrece unas ciento setenta y cinco personas.

(10) Las diferentes expresiones con las que se expresan los momentos en que debió cumplir sus obligaciones son: “...por tocar a vísperas, misa y prozesión” (AHDB, libro 16/23, 1779, junio, 3; f. 117r); “por tocar en la prozesión” (AHDB, libro 16/23, 1781, junio, 13; f. 119r); “a vísperas y a missa” (1782, mayo, 29; f. 120v); “tocar a las vísperas y al día de el Corpus” (AHDB, libro 16/23, 1791, junio, 22; f. 130v; 1783, junio, 18; f. 121v); “a vísperas y a la missa del día de el Corpus” (AHDB, libro 16/23, 1784, junio, 9; f. 122v); “por venir a tocar el día de el Corpus a la solemnidad” (AHDB, libro 16/23, 1793, mayo, 30; f. 132v); “en vísperas y procesión” (AHDB, libro 16/23, 1796, mayo, 26; f. 135v); “por tocar el Jueves Santo” (AHDB, libro 16/23, 1798, junio, 7; f. 137v); “por tocar el día del Señor” (AHDB, libro 16/23, 1807, mayo, 27; f. 154v); “por tocar en el día de hoy y mañana” (AHDB, libro 16/23, 1814, junio, 8; f. 168v); “por tocar los dos días” (AHDB, libro 16/23, 1815, mayo, 24; f. 170r).

(11) En otros sitios cercanos también, como recoge la letrilla burgalesa “¡Oh, qué buen amor saber yoglar, Saber yoglar de la tambora Ran–cata–plan” (en OLMEDA, Federico: *Folklore de Burgos*, Sevilla, 1903, p. 78).

(12) AHDB, libro 16/23, junio, 6; f. 113r.

(13) AHDB, libro 16/23: “5 reales de componer la tambora” (1778, junio, 18; f. 115v); “24 maravedís de calzaderas para la tambora” (1784, junio, 9; f. 122v); 1 real y 16 maravedís de “gramante y calzaderas para la tambora” (1806, junio, 4; f. 153v); otro gasto en calzaderas, por importe de cuatro reales se empleó en 1908 (junio, 15; f. 155v), y un año más tarde, se vuelve a comprar otro cuarterón (mayo, 31, f. 159v). Gastos similares en comprar calzaderas en 1811 (junio, 12; f. 164v), 1814 (junio, 8; f. 168v), 1815 (mayo, 24; f. 170r), 1821 (junio, 20; f. 180r).

(14) AHDB, libro 16/23, junio, 13; f. 188v.

(15) AHDB, libro 16/24, mayo, 24; f. 4v.

(16) AHDB, libro 16/23, 1815, mayo, 24; f. 170r; 1819, junio, 9; f. 177v; y 1821, junio, 20; f. 180r.

(17) AHDB, libro 16/24, junio, 5; f. 86r.

(18) Se conserva en el Museo Textil. Fotografía de 2005, alojada en una página web que demuestra el interés ejemplar de la población alcozarena por la defensa y reivindicación del patrimonio artístico y etnográfico de su pueblo: <http://www.alcozar.net/>

(19) AHDB, libro 16/23, junio, 17; f. 192v. Efectivamente, la que fuera tercera esposa de Fernando VII, María Josefa Amalia de Sajonia, nacida en Dresde en 1803, acababa de morir tan sólo un mes antes en Aranjuez, el 18 de mayo, con veinticinco años y medio. El luto ante un hecho tan reciente motivó la supresión de manifestaciones festivas, como era costumbre.

(20) *Ibid.*, f. 94v: “Santa visita pastoral, año 1920”. En 1928, año más cercano a la desaparición del gaitero de la documentación, la población alcozarena, según los libros parroquiales, ascendía a 520 almas, más otras 8 extramuros de la vía férrea (AHDB, libro 16/31, junio, 3, ff. 21-24). De las aproximadamente ciento setenta y cinco que había al tiempo de hacer su aparición, la villa experimentó un espectacular crecimiento demográfico.

(21) Según su hija, Carmen Ramírez Rojas, en testimonio recogido en 1995 (<http://www.alcozar.net/etnografia/estanco.htm> y <http://www.alcozar.net/etnografia/oficios%20desaparecidos.htm>).

(22) Preguntado en el mes de marzo de 2008. En esta fecha contaba con 54 años.

(23) Relación de pagos al gaitero de Alcozar por prestar sus servicios a la Cofradía del Santísimo Sacramento de dicha villa, a razón de diez reales cada año, según sus dos Libros de Carta Cuenta (el primero de ellos, AHDB 16/23, abarca de 1714 a 1836; el segundo, AHDB 16/24, de 1837 a 1929. Evito por tanto repetir la referencia de cada uno de ellos en cada ítem): 1777 y 1778 (junio, 18; f. 115v); 1779 (junio, 3; f. 117r); 1781 (junio, 13; f. 119r); 1782 (mayo, 29; f. 120v); 1783 (junio, 18; f. 121v); 1784 (junio, 9; f. 122v); 1785 (mayo, 25; f. 123r); 1786 (junio, 24; f. 124v); 1787 (junio, 6; f. 126r); 1788 (junio, 21; f. 127r); 1789 (junio, 10; f. 128v); 1790 (junio, 2; f. 129v); 1791 (junio, 22; f. 130v); 1792 (junio, 7; f. 131v); 1793 (mayo, 30; f. 132v); 1794 (junio, 18; f. 133v); 1796 (mayo, 26; f. 135v); 1797 (junio, 14; f. 136v); 1798 (junio, 7; f. 137v); 1800 (junio, 11; f. 140r); 1801 (junio, 3; f. 142r); 1802 (junio, 16; f. 143v); 1804 (mayo, 30; f. 150v); 1805 (junio, 12; f. 152r); 1806 (junio, 4; f. 153v); 1807 (mayo, 27; f. 154v); 1808 (junio, 15; f. 155v); 1809 (mayo, 31; f. 159v); 1810 (junio, 20; f. 161r); 1811 (junio, 12; f. 164v); 1812 (mayo, 27; f. 165v); 1813 (junio, 16; f. 167v); 1814 (junio, 8; f. 168r); 1815 (mayo, 24; f. 170r); 1816 (junio, 12; f. 171v); 1817 (junio, 4; f. 173v); 1818 (mayo, 20; f. 174v); 1819 (junio, 9; f. 177v); 1820 (mayo, 21; f. 179r); 1821 (junio, 20; f. 180r); 1822 (junio, 6; f. 181v); 1823 (mayo, 28; f. 183r); 1824 (junio, 16; f. 184r); 1825 (junio, 1; f. 185r); 1826 (mayo, 24; f. 186v); 1827 (junio, 13; f. 188r); 1828 (junio, 4; f. 189v); 1829 (junio, 17; f. 192v); 1830 (junio, 9; f. 194r); 1831 (junio, 1; f. 195v); 1832 (junio, 20; f. 197r); 1833 (junio, 5; f. 198v); 1834 (mayo, 28; f. 200r); 1835 (junio, 17; f. 201r); 1836 (junio, 1; f. 202r); 1837 (mayo, 24; f. 4r); 1838 (junio, 9; f. 5r); 1839 (mayo, 29; f. 6v); 1840 (junio, 17; f. 7v); 1841 (junio, 9; f. 8v); 1842 (mayo, 25; f. 9v); 1843 (junio, 14; f. 10v); 1844 (junio, 5; f. 11v); 1845 (mayo, 21; f. 12v); 1846 (junio, 10; f. 13v); 1847 (junio, 2; f. 15r); 1848 (junio, 21; f. 16r); 1849 (junio, 6; f. 16v); 1850 (mayo, 29; f. 18r); 1851 (junio, 18; f. 19r); 1852 (junio, 9; f. 20v); 1853 (mayo, 25; f. 21v); 1854 (junio, 14; f. 23r); 1855 (junio, 6; f. 24v); 1856 (mayo, 21; f. 26r); 1857 (junio, 10; f. 27v); 1858 (junio, 2; f. 28v); 1859 (junio, 22; f. 30r); 1860 (junio, 6; f. 31r); 1861 (mayo, 29; f. 32r); 1862 (junio, 18; f. 33r); 1863 (junio, 3; f. 34r); 1864 (mayo, 25; f. 35r); 1865 (junio, 15; f. 36r); 1866 (mayo, 30; f. 37r); 1867 (junio, 19; f. 38r); 1868 (junio, 10; f. 39r); 1869 (mayo, 26; f. 41r); 1870 (junio, 15; f. 42v); 1871 (junio, 7; f. 44r); 1872 (mayo, 30; f. 45r); 1873 (junio, 11; f. 46r); 1874 (junio, 4; f. 47r); 1875 (mayo, 26; f. 48r); 1876 (junio, 14; f. 49v); 1877 (mayo, 30; f. 51r); 1878 (junio, 19; f. 52r); 1879 (junio, 11; f. 53r); 1880 (mayo, 27; f. 54r); 1881 (junio, 25; f. 55r); 1882 (junio, 8; f. 56r); 1883 (mayo, 23; f. 57r); 1884 (junio, 11; f. 58r); 1885 (junio, 3; f. 59r); 1886 (junio, 23; f. 60r); 1887 (junio, 8; f. 61r); 1888 (mayo, 30; f. 62r); 1889 (junio,

19; f. 63r); 1890 (junio, 4; f. 63v); 1891 (mayo, 27; f. 64v); 1892 (junio, 16; f. 65v); 1893 (mayo, 30; f. 66v); 1894 (mayo, 23; f. 67v); 1895 (junio, 12; f. 68v); 1896 (junio, 3; f. 69v); 1897 (junio, 16; f. 70v); 1898 (junio, 8; f. 71v); 1899 (mayo, 31; f. 72v); 1900 (junio, 27; f. 73v); 1901 (junio, 25; f. 75r); 1902 (mayo, 8; f. 76r); 1903 (junio, 23; f. 76v); 1904 (junio, 11; f. 77v); 1905 (junio, 3; f. 78v); 1906 (junio, 23; f. 79v); 1907 (mayo, 8; f. 80v); 1908 (junio, 30; f. 82r); 1909 (junio, 19; f. 83r); 1910 (mayo, 4; f. 84r); 1911 (junio, 27; f. 85r); 1912 (junio, 16; f. 86r); 1913 (mayo, 30; f. 87r); 1914 (junio, 23; f. 88r); 1915 (junio, 12; f. 89r); 1916 (junio, 3; f. 89v); 1917 (junio, 16; f. 91r); 1918 (mayo, 8; f. 92r); 1919 (junio, 31; f. 93v); y 1920 (junio, 20; f. 95v).

(24) Una peseta equivalía a cuatro reales. El cambio de moneda en el pago al gaitero, de reales/maravedís, a pesetas/céntimos, se produce en 1884 (*AHDB*, libro 16/23, junio, 11; f. 58r). No obstante, la primera peseta se acuñó en 1869, tras el Decreto de 19 de octubre del año anterior en que se instituía como unidad monetaria nacional. Quizá pasara algo similar a lo que ha ocurrido recientemente en España, donde la conversión de la moneda, de la peseta al euro, supuso un espectacular aumento de

los precios, pero no de los salarios. Obviamente, la economía rural, con una alta dosis de autoabastecimiento en las épocas que se trata, tenía una menor fluctuación que la actual.

(25) Las referencias del archivo se corresponden con las expresadas en la nota 23.

(26) Actualmente está siendo intervenida en el marco del Proyecto Cultural *Soria Románica*. De los numerosos descubrimientos que su excavación arqueológica está produciendo se dará oportuna cuenta, más allá de las referencias que periódicamente la prensa recoge.

(27) Es un lujo y un orgullo para dicha Comunidad contar con la Asociación de Gaiteros de Aragón, que editan, entre otros materiales, la magnífica revista –y gratuita– *Gaiteros de Aragón*, que va ya por el nº 28 (invierno 2008). Revista y Asociación, modestas iniciativas donde las haya.

(28) Recientemente se ha publicado: MARTÍN DE MARCO, José Antonio: *Cesáreo, el último dulzainero. Las vivencias del gaitero de El Royo*, Soria, Ochoa Impresores, 2005.



Lo popular como relicario de lo “culto”. A propósito de un ejemplo leonés en San Lorenzo relacionado con la catedral

Lorenzo Martínez Ángel (1)

En no pocas ocasiones es posible apreciar en las construcciones populares tradicionales elementos reaprovechados. El presente artículo va a tratar, precisamente, de esto, pero con la salvedad de que podemos identificar el origen de los materiales reutilizados: la Catedral de León.

En la calle San Lorenzo de León existe una casa (fotografía n.º.1) que ostenta en su fachada una inscripción en dos líneas: “AÑO / 1886”. La edificación en sí, remozada hace un tiempo, no desentona de otras que hay por la zona, si bien ya van quedando pocas de las antiguas.

Lo que hace verdaderamente destacable el edificio es el aprovechamiento en su fachada de algunas piedras (básicamente fragmentos de si-

llares) con marcas de cantero. Las hay de dos tipos: en forma de “N” y en forma de “A” mayúscula con la parte superior de la letra curva (si bien no siempre colocada en posición vertical).

Ante esto, pensé dos cosas: que probablemente procederían de alguna construcción románica (si bien las marcas de cantero no se limitaron a ese momento artístico) y que ésta se encontraría, posiblemente, en algún lugar cercano. Respecto a lo primero, y aunque el tema de las marcas de cantero no ha sido excesivamente estudiado en León, fue fácil hallar ejemplos similares, aunque no iguales, en algunas publicaciones donde es tratada esta cuestión (2).

En cuanto a lo segundo, inmediatamente pensé en la desaparecida iglesia de San Lorenzo, muy cercana a la casa.

Esta parroquia, de la que se han mencionado las fechas de 1163 (3) y 1175 (4) como las de los testimonios documentales más antiguos, pero que se puede rastrear todavía más atrás, concretamente en 1156 (5), conservó alguna parte románica hasta su derribo, hace unas décadas (6). Era, pues, una posibilidad a explorar.

Aunque la parroquia de San Lorenzo se encuentra hoy en un edificio de los años sesenta del siglo pasado, en un jardín que hay junto a la iglesia y el adyacente convento de carmelitas, se ven algunos restos pétreos, tristes recuerdos de la antigua edificación eclesial (7). En el verano de 2007, tras hablar con el religioso superior de la comunidad para pedirle permiso para entrar a inspeccionar los restos (permiso que me concedió muy amablemente, al igual que el de poder sacar fotografía y publicarlo, lo que agradezco desde aquí) busqué algún vestigio que pudiese ser románico, esperando de hallar alguno, y quizá con marca de cantero. Lo único románico que encontré, y que notifiqué al religioso citado para su conocimiento (además de sugerirle que se conservase en la parroquia, por su valor histórico) fue un resto con el típico ajedrezado románico (fotografía n.º.2) de, aproximadamente, 14 cms. de alto, 24 de frente y 16 de profundidad. Probablemente formó parte del arco románico que perduró en la iglesia hasta su demolición.

Bien. Encontré un desconocido resto del siglo XII, quizá el único superviviente de la románica



Foto 1

iglesia original de San Lorenzo, pero ello no servía para confirmar que las piezas con marcas de cantero de la casa citada procediesen del desaparecido templo.



Foto 2

Sin embargo, la cuestión no quedó allí, pues tuve que reconsiderar mi supuesto inicial: las marcas de cantero no procedían necesariamente de una edificación conocida por su cronología románica. En la parte exterior de la cabecera de la Catedral de León se encuentran, bien visibles a cualquiera que por allí pase, sillares con diversidad de marcas de cantero, entre las cuales se aprecian también, exactamente, las que se hallan en la fachada de la casa mencionada, situada, por cierto, muy cerca de allí. Considerando la fecha de la inscripción de la casa, es decir, un momento durante el que se realizaba la gran restauración de la segunda mitad del siglo XIX de la Catedral leonesa, no resulta difícil suponer en ese contexto el origen del material reaprovechado para la edificación doméstica. Una vez más nos encontramos ante lo popular como relicario de lo “culto”, y

si entrecomillamos esta palabra ahora y en el título del presente trabajo no, es porque también lo popular es cultura, y, por tanto, merecedor del citado adjetivo con pleno derecho.

NOTAS

(1) Autor del texto y de las fotografías.

(2) PUENTE LÓPEZ, Juan Luis y SUÁREZ DE PAZ, José María: “Marcas de cantero en la torre y panteón de abades del monasterio de San Miguel de Escalada”, *Tierras de León*, 51 (1983), pp. 71–86. GONZÁLEZ GARCÍA, José Manuel y MIRANDA PÉREZ SEOANE, Julia: *El municipio de Vegacervera. Arqueología e Historia*, León, 1993.

(3) ESTEPA DÍEZ, Carlos: *Estructura social de la ciudad de León (Siglos XI–XIII)*, León, 1977, p. 131.

(4) GARCÍA ABAD, Albano: “El barrio y la iglesia de San Lorenzo de León (extramuros)”. *Separata de Studium Legionense*, 21 (1980), p. 14.

(5) FERNÁNDEZ CATÓN, José María: *Colección documental del archivo de la Catedral de León (775–1239). V (1109–1187)*, León, 1990, doc. 1489, fechado el 27 de febrero de 1156: “Et iacet ipsa uinea in Monte Frigido, per hos terminos terminata. De I^a pars, uia que discurrit de Legionem ad [...] et ad montem. De II^a pars, uia que discurrit de Legionem ad Pradalo. De III^a pars, uinea Sancti Laurentii...”. Es fácil identificar esta referencia con una propiedad de la iglesia de San Lorenzo.

(6) Escribe el P. Albano García lo siguiente (*O.c.*, p. 20, nota 12): “En una breve reseña del Diario de León en que no puedo leer fecha (es del año mil novecientos sesenta y tantos) escribe alguien que tampoco firmó: “Su construcción data de muy antiguo. Por su lado norte, sirviendo de estribo al arco toral, hay otro arco de ajedrezada imposta, única reliquia románica que hoy se conserva”. En esto estoy de acuerdo. En la p. 31 vuelve a referirse a la cuestión.

(7) Me pregunto si no sería posible la creación de un pequeño museo parroquial para la conservación de estos restos pétreos.



¿QUÉ ES EL ASTURLEONÉS?

A esta cuestión responde en un reciente trabajo el profesor de la Universidad de Oviedo, Ramón d'Andrés (2007, pp. 240–241): *“el asturleonés es una de las lenguas románicas de la Península Ibérica (...). Ramón Menéndez Pidal es precisamente quien descubre para la comunidad científica la condición de lengua glotológica del asturleonés. Es Pidal quien, con medios exclusivamente glotológicos, establece el taxón románico «asturleonés», y eso a pesar de la terminología que utiliza («dialecto»). Se entenderá fácilmente que el hecho de que el asturleonés carezca de una serie de atributos socioculturales –como unificación literaria, literatura potente, prestigio social, status de oficialidad, etc.– no puede ser factor válido en cuanto a su clasificación dentro de la glotodiversidad románica. En coherencia, el asturleonés tendría que contar con capítulo propio en los manuales sobre lenguas ibéricas, y en puridad debiera excluirse de los manuales de dialectología castellana. Se mire como se mire, es un desacierto incluir el asturleonés como un dialecto del castellano”*. No estamos entonces ni ante una forma de hablar (mal) castellano, ni siquiera ante un estadio poco evolucionado de nuestra lengua común, sino ante una forma de hablar diferenciada, producto del devenir histórico de este lugar del mundo que se llama León y que constituye uno de los múltiples reflejos de su personalidad milenaria. Luis López Santos (1947, pp. 177–179) ya criticó hace años el desprecio y el desconocimiento de ciertos sectores de la sociedad leonesa hacia su patrimonio lingüístico con unas palabras que conviene recordar:

“Los leoneses estamos intensamente enamorado de lo nuestro, de lo típico y tradicional en la región. Sin embargo, no suele ocurrir esto con las modalidades dialectales, que son lo más entrañablemente nuestro, como si molestase que en León no se haya hablado siempre un puro castellano. Hasta creo que tal punto de vista ha sido defendido por escritores provistos de buenísima intención. Por fortuna esta es la señal más elocuente de la incorporación del reino de León al alma de España. Pero es preciso insistir sobre lo equivocado de una postura, no sólo –claro es– anticientífica, sino también antirregional. La personalidad regional reciamente diferenciada, suele ir unida a una peculiaridad lingüística, que se debe cultivar, sin mengua del ensamblaje a la unidad superior de la patria. Cuando esa peculiaridad ya no se conserva, o

se disuelve en estados fragmentarios, atrasados e impuros, siempre será una gloria haberlos tenido, y es un deber de los hijos de la región, al menos, “embalsamarla en ciencia” (...). Es legítimo conmoverse o al menos interesarse por un rasgo fonético, o léxico diferencial, en que palpita el alma de nuestros antepasados, como nos podemos interesar por una gloria histórica, una institución, un vestido, un cantar o una piedra que hable de nuestra tradición.”

UN POCO DE HISTORIA

El romance asturleonés es el resultado de la evolución del latín que introdujeron los conquistadores romanos en el territorio de los ástures, pueblo prerromano que habitó, *grosso modo*, la mayor parte de Asturias y León, el occidente zamorano y el noreste portugués. La ocupación y colonización romana de *Asturia* llevó a la organización de una administración que se articuló gracias a un convento jurídico, el *Conventum Asturum* con capital en *Asturica Augusta*, la actual Astorga, ciudad que se convirtió en el principal centro de romanización de los ástures. Pero para la definitiva conformación y diferenciación de lo que sería el dominio lingüístico asturiano–leonés fue decisiva la existencia del reino medieval de Asturias y de León que tuvo entidad política entre los siglos VIII y XIII. En definitiva, en Asturias y en León se generó un romance autóctono, el asturleonés, que constituye uno de los idiomas románicos peninsulares junto con el gallego–portugués, el castellano, el aragonés y el catalán que si bien surgen del latín, son a su vez el resultado de la situación política, cultural y social que se creó en la Península Ibérica durante la Edad Media. Xulio Viejo (2003, pp. 297–301) apunta el papel que jugaron tres ciudades en la evolución interna del asturleonés como fueron Astorga, la capital del *Conventum*, y Oviedo y León, ambas sede de la corte del reino medieval en momentos históricos diferentes. No podemos olvidar tampoco la importancia de centros culturales como los monasterios de Sahagún o Moreruela, o de las antiguas vías de comunicación a la hora de singularizar este romance en relación con los vecinos y de explicar los límites dialectales internos del dominio lingüístico. De esta forma, la interacción social, el intercambio económico, la actividad cotidiana, la acción política y militar fueron determinantes para que el asturleonés contara y cuente con rasgos y tendencias propias.

Del año 1171 y procedente de Sahagún es el primer documento leonés que conocemos completamente redactado en romance asturleonés. Es precisamente entre los siglos XII y XIII cuando el asturleonés alcanzó su máxima expansión territorial y una situación de relativa normalidad al ir alcanzando la lengua del reino una serie de usos formales que fue ganando al latín como fueron su empleo en la literatura, (*Poema de Elena y María, El Libro de Alexandre*), en el ámbito de la justicia (con la traducción del *Forum Iudicum* visigodo al asturleonés), o en la administración y organización de territorio como lo prueban los fueros de las principales ciudades del reino que fueron redactados en asturleonés o romanceados en este idioma desde el latín. Después de la incorporación del Reino de León a la Corona de Castilla en el año 1230 es cuando el asturleonés alcanzó un mayor nivel de uso escrito e incluso institucional, aunque desde finales del siglo XIII el castellano comenzó a sustituir al asturleonés en la escritura en un lento proceso que no se consumó completamente hasta el siglo XV. La pérdida de poder político de los territorios del antiguo reino leonés, su escasa población y su inferior nivel de desarrollo económico en relación con otros territorios de la Corona, así como la mencionada sustitución del asturleonés en la escritura a favor del castellano que fue muy promocionado por los monarcas desde Alfonso X, fueron circunstancias que favorecieron su retroceso social, territorial y la pérdida de prestigio hasta quedar reducido a la condición de lengua oral. Aun así, al comenzar el siglo XX el asturleonés todavía se hablaba a las puertas de las ciudades de León y Zamora como demuestran las encuestas lingüísticas de la época. Fue en ese momento cuando comenzó el estudio científico del asturleonés así como un incipiente cultivo literario que no fue suficiente para evitar el abrumador avance del castellano que se ha constatado en las comarcas leonesas a lo largo de la pasada centuria.

¿TODAVÍA SE HABLA ASTURLEONÉS EN EL VIEJO REINO?

En la actualidad el asturleonés como realidad viva en sus distintas variantes se mantiene en León y Zamora de una forma muy precaria por unos pocos hablantes que se pueden llamar patrimoniales y que invariablemente son de edad avanzada. Si hasta el siglo XX la castellanización lingüística del territorio leonés se producía de manera lenta y se desarrollaba esencialmente por la amplia zona contacto entre los dos idiomas, en la pasada centuria el castellano penetró cada vez más siguiendo las vías de comunicación más importantes y desplazando al asturleonés de los núcleos de población más relevantes. Por lo tanto, los difusos límites del asturleonés en la provincia de León se encuentran

hoy a partir del río Órbigo hacia el oeste y en la zona montañosa del norte leonés, y en Zamora en las comarcas de Sanabria, Aliste y La Carballeda. Son las zonas señaladas como 1 y 2 por Borrego Nieto (1996, pp. 141–149) en su estudio sobre el leonés, quien dice que “*en la parte más occidental de León y el noroeste de Zamora el dialecto mantiene una cierta coherencia de código distinto, al menos en determinados hablantes*”, hasta el punto de que en la señalada como zona 1, “*el dialecto se percibe como un código distinto, capaz de alternar con el castellano en una especie de juego diglósico*”. La realidad es que en esta estrecha franja territorial que comprende la alta Sanabria, La Cabrera, parte del alto Bierzo, Fornela y los valles noroccidentales leoneses, desde Palacios del Sil a Babia, es donde podemos decir que el asturleonés está en uso hoy en las dos provincias mencionadas. Por otro lado, las distintas variedades del asturleonés hablado siguen estudiándose en la actualidad lo que constata que sigue siendo una realidad viva.

LEONÉS, ASTURIANO Y MIRANDÉS

Existe una íntima relación entre las hablas leonesas, las asturianas y el mirandés como ya apuntó Menéndez Pidal (2006, p. 28) en su magistral obra *El dialecto leonés* cuando afirmó “*la relativa unidad del leonés moderno, especialmente del occidental, desde Luarca a Miranda*”. Vamos a tratar brevemente la cuestión de la denominación de la lengua para analizar a continuación la relación del idioma en León con el resto del dominio. La existencia de diversos nombres para designar una misma realidad lingüística es una situación muy frecuente: castellano/español, flamenco/neerlandés, occitano/provenzal, etc. En el caso leonés nos encontramos con una situación todavía más compleja:

1.— Menéndez Pidal fue el primero en emplear la denominación de leonés para referirse al conjunto del dominio lingüístico, aunque tal nombre nunca fue empleado a nivel popular ni siquiera en León. En Asturias los hablantes denominaban y denominan a la lengua asturiano, y en la Tierra de Miranda, la denominación de la lengua fue y es la de mirandés. Leonés es pues inicialmente una denominación de origen erudito acuñada y empleada por filólogos, pero con el transcurso de los años se ha ido popularizando en León para designar a la lengua.

2.— Otras denominaciones como asturleonés o asturiano–leonés aluden, tal vez con mayor precisión, al conjunto del territorio donde se habla.

3.— Los hablantes patrimoniales leoneses cuando emplean algún nombre para referirse a su habla casi siempre han optado por denominaciones locales: *senabrés* o *pachuocu*, *furniellu*, *pal.luezu*, *cepedanu*, *cabreirés*, etc.

Fue también Ramón Menéndez Pidal, en la obra mencionada más arriba, quien propuso la división, todavía vigente en gran medida, en tres grandes bloques dialectales del dominio lingüístico: el occidental, al que se adscriben las hablas del occidente asturiano, las de la mitad occidental de las provincias de León y de Zamora (a excepción de las comarcas más occidentales, de lengua gallega) y el mirandés, hablado en el municipio portugués de Miranda do Douro; el central, con presencia en el centro y centro-oriente de Asturias y en la montaña central leonesa; y el oriental, propio del oriente asturiano y de la montaña oriental leonesa. Como vemos en la provincia de León encontramos, aunque con diferente grado de extensión territorial y de vitalidad, hablas representativas de las tres grandes variedades del asturleonés, de hecho los montes cantábricos no marcan en general ningún límite lingüístico entre León y Asturias ya que la variedades lingüísticas leonesas no presentan diferencias relevantes en relación con las asturianas del otro lado de los puertos de montaña que unen ambos territorios. Así, y teniendo en cuenta la mayor castellanización del lado leonés, el habla de Babia, Lacia y Palacios de Sil es la misma que se puede oír en los concejos asturianos de Somiedo, Cangas del Narcea o Degaña; el habla de Gordón o de Los Argüellos leoneses, a pesar de su gran castellanización actual, tiene evidente conexión con la de los concejos trasmontanos de Lena o Aller, y la lengua en Valdeón y Sajambre es prácticamente idéntica a la del oriente asturiano. Está claro que esta identidad lingüística a uno y otro lado de la Cordillera Cantábrica evidencia una estrecha y antigua relación humana de la que la lengua constituye una preciosa muestra. Es cierto, por otra parte, que el asturiano normativo, empleado hoy en día en la enseñanza, en la producción cultural o en los medios de comunicación del Principado, se basa en la variedad lingüística del centro del Principado tanto por la existencia de una tradición literaria ininterrumpida que se remonta al siglo XVII, como por el peso demográfico de los hablantes de asturiano central en relación con el resto del idioma, lo que no impide que lo que en León se llama leonés y el asturiano sean en esencia la misma lengua. Una buena demostración de esta afirmación la tenemos con la obra de dos escritores de Palacios del Sil, Eva González (1918–2007) y su hijo Roberto González–Quevedo, que comenzaron su producción literaria a finales de los años setenta del pasado siglo y a publicar libros en 1980 con la serie *Na nuesa tsingua*; pues bien, toda su producción literaria fue editada en Asturias donde fue calurosamente acogida además de por su calidad literaria, por la plena identidad lingüística entre el *pal.luezu* del noroeste leonés y el asturiano occidental. Aun compartiendo un patrimonio lingüístico común existen diferencias fundamentales entre León y Asturias en este aspecto por la ausencia de

diversos factores que sí encontramos en el Principado pero no en León: vitalidad del idioma, conciencia lingüística, tradición literaria, elevado número de hablantes y un movimiento social plural y consolidado que defiende la pervivencia de la lengua. Respecto a la relación actual entre mirandés y el resto del dominio creo que las palabras de un hablante patrimonial de mirandés tan cualificado como es António Bárbolo Alves (2007, p. 300), escritor, investigador y director del Centro de Estudos Mirandeses, pueden servir de referencia para aclarar el tema: “*L mirandés, imbora pertencendo storicamente al domínio geo-lhenguístico sturo-lhionés, ye hoije ua lhéngua andependente*”.

Mejor que intentar especular sobre el número de hablantes leoneses y zamoranos, ante falta de estudios específicos y fiables al respecto, el siguiente dato puede dar idea cabal del estado real del asturleonés en el Viejo Reino en relación con las situaciones asturiana y mirandesa: durante el siglo XX y lo que llevamos andado del XXI se han publicado poco más de una veintena de libros en variedades leonesas del asturleonés o con presencia destacada de éste, de los que 13 títulos corresponden a Eva González y a Roberto González–Quevedo. Asimismo, sólo en la década que va de 1998 a 2008 se han publicado cerca de veinte obras en mirandés que cuenta con unos 5.000 hablantes, mientras que en Asturias las publicaciones en la lengua autóctona desde 1839, fecha en la que apareció el primer libro en asturiano, alcanzan aproximadamente las 2.500.

EL ASTURLEONÉS EN LAS SOCIEDADES LEONESA Y ZAMORANA

Paradójicamente es en el presente momento histórico en que el asturleonés se encuentra en una situación agónica cuando la sociedad leonesa ha demostrado un mayor aprecio, o, al menos, interés, por este idioma. En la actualidad existe un cierto debate sobre el papel del asturleonés en nuestra sociedad, hay un mayor cultivo escrito, siempre dentro de una producción mínima, se han constituido asociaciones para su defensa y promoción, y se han puesto en marcha iniciativas para su recuperación más o menos acertadas. Desgraciadamente, en general, los hablantes patrimoniales no han variado su tradicional poca estima por la lengua de la que son depositarios y usuarios, aunque también es verdad que no han recibido nunca ningún estímulo ni apoyo por parte de los poderes públicos para variar este estado de cosas, más bien todo lo contrario. Hay que reconocer, por otro lado, que el mecanismo de transmisión intergeneracional del asturleonés se rompió hace ya décadas.

La situación en la que se encuentra el asturleonés se puede resumir con el siguiente cuadro en el que seguimos de forma prácticamente literal a Jesús Burgueño (2002, pp. 185 y 188), que analiza los procesos sociales que acompañan los fenómenos de diglosia:

- Confinamiento en el medio rural por un proceso histórico de retroceso territorial.
- Las élites locales no emplean nunca la lengua autóctona.
- El contexto de uso del asturleonés se restringe a familia y vecinos.
- Pérdida de la lengua entre las generaciones jóvenes.
- La lengua propia es vista como un obstáculo para la promoción social.
- Utilización del castellano de la lengua de prestigio, el castellano, en todos los usos formales y como única lengua escrita.
- Infravaloración de la capacidad expresiva de la propia lengua.
- Percepción del asturleonés como una degradación de la lengua oficial.
- Falta de conciencia de unidad lingüística a causa de la fragmentación geográfica e incomunicación de las comunidades de hablantes, lo que se traduce en el caso asturleonés en la presencia de denominaciones localistas.

El propio Burgueño en su caracterización sociolingüística básica de los territorios bilingües en nuestro país clasifica al leonés, a la que califica como lengua debilitada, en la peor de las situaciones posibles, esto es, al borde de la extinción en muy pocos años. Sin embargo, hay cosas que han empezado a cambiar en relación con el asturleonés en nuestra sociedad como se constata en dos recientes estudios sociolingüísticos realizados respectivamente en el norte de León y en la totalidad de esta provincia bajo la dirección de los profesores García Arias y González Riaño (2006 y 2008), centrados en el análisis de la pervivencia del asturleonés, conciencia de uso y actitudes lingüísticas por parte de sus hablantes tradicionales; en el segundo estudio se concluye que:

“Los leoneses aprecian a su habla tradicional y son conscientes de que ésta forma parte inseparable de lo que podríamos denominar «cultura leonesa». En este sentido, rechazan por completo la asociación entre empleo de la misma e incorrección lingüística. Aunque el habla tradicional va perdiéndose, hecho del que son conscientes la mayoría de la gente de León, aunque

se mantiene un porcentaje mínimo de usuarios como para poder iniciar con garantías un proceso de recuperación lingüística. Para luchar contra esa posibilidad de pérdida, la mayoría de los leoneses es favorable al reconocimiento jurídico del habla tradicional, a plantear líneas de colaboración con Asturias en materia de política lingüística, a su presencia escolar y a su promoción institucional”. (González Riaño y García Arias, 2008, p. 119).

EL FUTURO: EL ASTURLEONÉS COMO PATRIMONIO

“El leonés será objeto de protección específica por parte de las instituciones por su particular valor dentro del patrimonio lingüístico de la Comunidad”, dice el primer enunciado del artículo 5.2 del recientemente reformado Estatuto de Autonomía de nuestra Comunidad Autónoma. En realidad el párrafo transcrito no hace sino concretar lo que ya recogió en 2002 la Ley de Patrimonio Cultural de Castilla y León, norma que tiene por objeto el conocimiento, la protección, el acrecentamiento, la difusión, la investigación y la transmisión a las generaciones futuras del patrimonio cultural de la comunidad en el que se integra el patrimonio lingüístico, conformado, de acuerdo con el artículo 64 de esta ley, por las diferentes lenguas, hablas, variedades dialectales y modalidades lingüísticas que tradicionalmente se hayan venido utilizando en el territorio de la Comunidad Autónoma. Esta concepción del leonés como un elemento valioso de nuestro patrimonio cultural resulta de enorme interés por las múltiples posibilidades que ofrece y por el principio de consenso que se puede lograr en nuestra sociedad a la hora articular medidas para su protección y conservación partiendo de esta idea. Las lenguas, también las minorizadas y minoritarias, constituyen una parte no menor del patrimonio cultural inmaterial, entendiendo éste como el que *“se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”*, tal y como recoge la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*, tratado internacional auspiciado en 2003 por la UNESCO y ratificado por nuestro país en 2007, y donde se incluye expresamente el idioma como vehículo y elemento constitutivo del patrimonio cultural inmaterial.

El segundo enunciado del citado artículo 5.2 del Estatuto de Autonomía prescribe que la protección del leonés, su uso y promoción serán objeto de re-

gulación. Dicha regulación, inexistente a día de hoy, tendrá que verificarse de conformidad con la Carta Europea de Lenguas Regionales y Minoritarias del Consejo de Europa, ratificada por España y en vigor como derecho interno desde 2001, cuyo artículo 7 establece un programa de objetivos imprescindibles a cuyo desarrollo están obligadas tanto la administración estatal como la autonómica. El compromiso y las obligaciones de los poderes públicos quedan definidos en las normas mencionadas, pero es la sociedad leonesa y especialmente los hablantes de asturleonés quienes han de decidir en última instancia cuál es el futuro de nuestro patrimonio lingüístico. En este sentido quizá sea de utilidad tener en cuenta las palabras del gran historiador Américo Castro quien sentenció que “*el menor patois [habla local] encierra tal cantidad de interés psicológico, histórico y lingüístico que su conservación es obligada empresa para todo pueblo culto*”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVES, Antonio Bárbolo (2007): “La lhéngua mirandesa: ancruchadas i caminos de l’último seculo”, en Morala Rodríguez, 2007, pp. 295-323.
- BORREGO NIETO, Julio (1996): “Leonés”, en *Manual de dialectología hispánica. El español de España*. Barcelona, Ariel, pp 139–158, [Edición de Manuel Alvar].
- BURGUENÑO, Jesús (2002): “El mapa escondido: las lenguas de España”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 34, pp. 171–192.
- D’ANDRÉS, Ramón (2007): “Noción y realidad del asturiano”, en Morala Rodríguez, 2007, pp. 239–256.
- GONZÁLEZ RIAÑO, Xosé Antón & GARCÍA ARIAS, Xosé Lluís (2006): *Estudiu sociolingüísticu de Lleón. Identidá, conciencia d’usu, y actitúes llingüístiques nes fasteres que llenden con Asturias*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- GONZÁLEZ RIAÑO, XOSÉ ANTÓN & GARCÍA ARIAS, Xosé Lluís (2008): *II Estudiu sociolingüísticu de Lleón. Identidá, conciencia d’usu y actitúes llingüístiques de la población lleonesa*, Uviéu, Academia de la Llingua Asturiana.
- LÓPEZ SANTOS, Luis (1947): “Reseña a la segunda edición de *El dialecto vulgar lonés hablado en Maragatería y Tierra de Astorga. Notas gramaticales y vocabulario*. Madrid, 1947, CSIC”, en *Archivos Leoneses*, 2, pp. 171–179.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (2006 [1906]): *El dialecto leonés*. León, El Búho Viajero. [Edición conmemorativa 1906-2006. Facsímil de la primera edición y de las encuestas realizadas por Menéndez Pidal. Con relatos y poemas en leonés y un CD que los recoge en la voz de sus autores].
- MORALA RODRÍGUEZ, José Ramón, [editor] (2007): *Ramón Menéndez Pidal y El Dialecto Leonés (1906-2006)*, Salamanca, Instituto de la Lengua Castellano y Leonés.
- VIEJO FERNÁNDEZ, Xulio (2003): *La formación histórica de la llingua asturiana*, Uviéu, Trabe.



MUSEO ETNOGRÁFICO
DE CASTILLA Y LEÓN
ZAMORA



Gracias a todos

Han sido años de recuperación de piezas,
de documentos, de recuerdos... para formar
la gran colección de etnografía
de Caja España, que ahora cobra
su sentido: compartir nuestra memoria.

Caja España

OBRA SOCIAL



Damos soluciones

