Revista de FOLKLORE

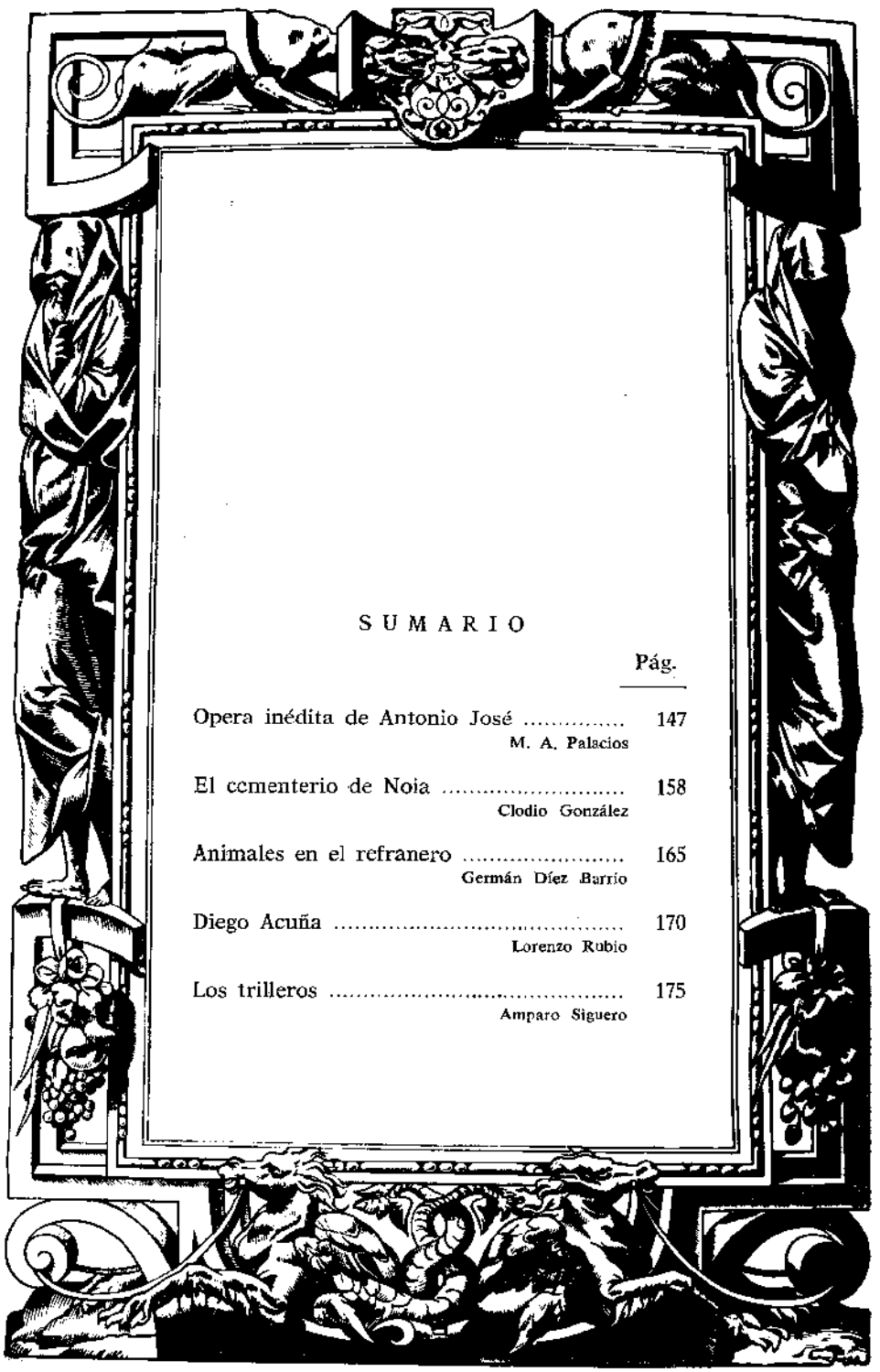
N.º 41

Editorial

La palabra leyenda, con el sentido que actualmente le aplicamos, procede de la necesidad de encuadrar dentro de un concepto todos aquellos relatos que, por una serie de características especiales, se distinguen de los cuentos o los mitos. Parece que, en cualquier caso, no está muy definida la distinción entre algunos puntos de estos tipos de narraciones; tal vez el elemento diferenciador más claro resida en la propia etimología del término: Leyenda sería el relato escrito que se ha de leer y en el que, por la misma naturaleza de sus caracteres fijados e inmutables, no existiría olvido o transformación en los datos referentes a la historia contada. El cuento, sin embargo, basaría su transmisión en la tradición oral y su propio medio de entrega haría difícil la conservación de fechas y nombres concretos; quedaría de este modo difuso el hecho histórico o mítico que dio origen a la creación de lo narrado. Sin embargo, no conviene olvidar que la leyenda puede entrar a formar parte también de los elementos culturales comunicados oralmente, con lo que, no sólo resulta incompleta la afirmación anterior, sino que se diversifica, al existir ya dos vías a través de las cuales circula el relato. Una leyenda escrita respetará hechos y personajes tomados de un suceso histórico (plasmado al cabo de cierto tiempo por un escritor) y elegidos con el ánimo de ensalzar o rechazar comportamientos arquetípicos. La leyenda oral hará lo mismo, pero añadirá nuevos elementos (extraídos a veces de interpretaciones a posteriori del propio hecho) en los que ya no cabe exigir una fidelidad ni al argumento ni al carácter de los protagonistas que en él intervienen.

En ambos casos, desde luego, las leyendas se aceptan como una parte de nuestra cultura, ya porque respondan a verdades o dogmas que no deseamos cuestionar, ya porque conozcamos —o creamos conocer— el origen geográfico o histórico del suceso. Cualquier habitante de Olmedo o Medina sabe que, entre unos árboles de la Senovilla murió el caballero de Olmedo a manos de sus enemigos; pero tal creencia no estaba en el relato original y se basa en una aportación literaria posterior y en el hecho de que, conociendo el lugar, se deduce que puede ser propicio para emboscadas.

La evolución y desarrollo de las leyendas entra, pues, en el terreno difícil y apasionante del folklore con pleno derecho, aportando normas y esquemas de comportamiento, útiles para mejor comprender el proceso y andadura del patrimonio cultural.



SUMARIO

Pág.

Opera inédita de Antonio José 147
M. A. Palacios

El cementerio de Noia 158
Clodio González

Animales en el refranero 165
Germán Díez Barrio

Diego Acuña 170
Lorenzo Rubio

Los trilleros 175
Amparo Siguero

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1984
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
ASESORA: Centro Etnográfico de Documentación.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1984.

Lo Cervantino y lo popular en la Opera inédita de Antonio José "El Mozo de Mulas"

Miguel Angel Palacios Garoz

1. INTRODUCCION.

El mozo de mulas *es una «comedia lírica» inédita de Antonio José con los ingredientes de la gran ópera: tres actos divididos en 24 escenas, aparte del preludio y el cuadro mímico de apoteosis final, 18 cantantes, 10 personajes mímicos, coros, ballet, orquesta sinfónica, y más de dos horas de duración. Pero, además de su carácter inédito y de gran espectáculo, presenta el triple interés añadido de ser sin duda la obra cumbre del compositor burgalés Antonio José, de inspirarse en un episodio romántico secundario del Quijote, y de utilizar varios temas de la música popular castellana y leonesa, todo lo cual intentaré explicar a lo largo del presente trabajo.*

1.1. Reseña biográfica de los autores de la música y del libro de la ópera.

El compositor Antonio José Martínez Palacios, más conocido por sus dos nombres de pila, nació en Burgos el 12 de diciembre de 1902 y murió fusilado en el monte de Estépar (Burgos) al comienzo de la guerra civil, el 11 de octubre de 1936. Inició su formación musical en Burgos con los maestros Julián García Blanco y José María Beobide, completándola durante cuatro años (1920-24) en Madrid con Conrado del Campo y Emilio Vega, pensionado por la Diputación burgalesa. Posteriormente residió dos veranos (1925-26) en París, becado por el Ayuntamiento de Burgos. Fue profesor de música en el colegio de los jesuitas de Miraflores de El Palo (Málaga), desde 1925 a 1929, etapa durante la que compuso bastantes de sus mejores obras. A partir de 1929, y hasta su muerte, vivió en Burgos dedicado a la dirección del Orfeón Burgalés. En 1932 fue nombrado Académico correspondiente de Bellas Artes de San Fernando.

La producción de Antonio José comprende unas 150 obras de todos los géneros y para muy diversos instrumentos, cuatro de ellas premiadas en concursos nacionales y algunas publicadas en Madrid, Barcelona, Lisboa, Nueva York y París, habiendo sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Arbós, la Orquesta Sinfónica de Bilbao, la Orquesta Clásica de Madrid, el Cuarteto Aguilar, Angeles Ottein, Arthur Rubinstein, y más recientemente, entre otros, por la Orquesta Nacional de España, el Coro de RTVE, la Orquesta de Juventudes Musicales, Joaquín Parra y Ricardo Iznaola.

De su producción podemos destacar: Danzas burgalesas *para piano (1922-23),* Sinfonía castellana *para gran orquesta (1923),* Poema de la juventud *para piano (1924),* Evocaciones, *tres cuadros de danza campesina para piano (1925-26), el segundo de los cuales lo orquestó en 1928,* Sonata gallega *para piano (1926),* Danza de bufones *para dos pianos (1926)* Improvisación *para órgano (1928),* Suite ingenua *para orquesta de cuerda y piano (1928),* Himno a Cas-

Antonio José

tilla *para coro a 6 v. m. (1929),* Cuatro canciones populares burgalesas *para coro mixto (1931),* Marcha para soldados de plomo *para piano (1931),* Tres cantigas de Alfonso X, *en versiones para canto y piano y para coro mixto (1932),* Cinco coros castellanos *(1933),* Sonata para guitarra *(1933),* Preludio y danza popular *para orquesta (1934), además de su ópera* El mozo de mulas *(1936). Conviene tener en cuenta también que, antes de componer esta ópera, ya había cultivado Antonio José el género dramático en otras tres obras también inéditas:* La antesala de la Gloria, *sainete en un acto (1921),* La memoria del Doctor Coronado, *opereta en un acto y cuatro cuadros (1922), y* Minatchi, *drama lírico en tres actos, traducido también al inglés (1925).*

En la extensa producción de este destacado miembro de la generación musical del 27, cuya valoración está aún por hacer dado que se desconocen la mayor parte de sus obras y sin duda las más importantes, se aprecia la influencia asimilada de los impresionistas franceses, de la escuela alemana, particularmente Wagner, de Manuel de Falla, e incluso de Stravinsky, avanzando desde una orientación eminentemente nacionalista, con obras inspiradas en temas populares, hacia una postura postnacionalista que se apoya en temas y estructuras más originales, y que se vio truncada por su temprana y trágica muerte.

Aparte de su dedicación a la composición, destaca su obra folklorista, representada por la Colección de cantos populares burgaleses, *Premio Nacional de Música en 1932, así como por diversos estudios sobre la canción popular. Su actividad musical se completa con escritos de crítica de arte, artículos sobre estética, conferencias y conciertos* (1).

El libro de El mozo de mulas *es obra conjunta de Manuel F. Fernández-Núñez y de Lope Mateo. El abogado, escritor y musicólogo Manuel F. Fernández-Núñez nació en La Bañeza (León) el 7 de octubre de 1883, y murió en Madrid en 1952. Estudió en la Universidad de Salamanca, obteniendo el doctorado en Derecho. Realizó también estudios de piano, armonía, contrapunto y composición en el Conservatorio de Madrid. Fue profesor de Derecho en la Universidad Agustiniana de El Escorial, publicando numerosos libros sobre su especialidad, algunos con el seudónimo de Jácome Ruiz.*

Fue fundador y director, durante siete años, de la revista «Arte Musical», así como redactor musical del diario «El Día» y de la revista «Ritmo», además de colaborador en numerosos periódicos y revistas de la época («La Esfera», «Blanco y Negro», «Por esos mundos», «Mundo Gráfico», «Nuevo Mundo», «El Sol», «El Heraldo», «La Ciudad de Dios», etc.).

Publicó diversas obras, fundamentalmente sobre la historia y la música popular leonesas, entre las que destacan Cantos populares leoneses *(1909),* Canciones leonesas, Folklore bañezano *(1914),* Los foros en León, Paisajes de aldea, Apuntes para la historia del partido judicial de La Bañeza, Las canciones populares y la tonalidad medieval en las Cantigas de Alfonso el Sabio, La tonadilla y las tonadilleras, Vida de los músicos españoles, Canciones populares españolas del norte de España y las canciones populares de Grieg, El romance y la canción popular bañezana, Folklore Leonés *(1931, reeditado en 1980), así como la transcripción de un* Auto de los Reyes *recogido en la localidad leonesa de Villamol (1949).*

Además de sus facetas de crítico musical y folklorista, cultivó también la composición, con obras como la zarzuela La romería de Miravalles, *o la suite para banda sobre temas bañezanos* Aurora, *estrenadas en 1902 y 1918, respectivamente.*

Antes de la guerra civil ocupó diversos cargos políticos: Gobernador Civil de Lérida en 1924, Vicepresidente de la Diputación de Madrid, miembro del Consejo de Trabajo, Subdirector General del Ministerio de Trabajo, y Alcalde de El Escorial. Escribió asimismo obras de contenido político, como Inquietudes de la Nueva España, *con prólogo de Jiménez de Asúa, o* Anecdotario político. *Fue nombrado Académico correspondiente de la Historia, e Hijo Ilustre y Medalla de Plata de La Bañeza* (2).

Sobre la biografía de Lope Mateo escribe el publicista Manuel Blanco Castro lo siguiente: «Periodista y poeta español, nació en Salamanca el 5 de junio de 1898 y murió el 6 de junio de 1970. Inició la carrera eclesiástica, cursando Humanidades y Filosofía, que luego cambió por la de Leyes y Filosofía y Letras. Valladolid le brindó la formación, y en esta ciudad castellana conoció al eminente literato Narciso Alonso Cortés, de quien recibió importantes enseñanzas. También fue quien le impulsó a publicar sus primeros versos. Alternó la poesía con las tareas periodísticas. Pronto ,a partir de sus primeros escarceos literarios, se hizo merecedor de numerosos premios —más de sesenta—, entre los que cabe destacar el Manuel Llorente, otorgado por la Real Academia. Como periodista formó parte de la redacción del diario madrileño Arriba. *Publicó importantes trabajos*

literarios en la prensa nacional, principalmente en ABC, Informaciones *y* La Vanguardia. *Durante cinco años mantuvo por Radio y Televisión Española la sección «España en las Letras y en las Artes». Como poeta hay en sus versos lirismo, ardiente sonoridad y un extraordinario humanismo. También sintió inclinación por el teatro. Su primer libro,* Ráfagas de la selva, *data de 1922, y en él se recoge su obra dispersa. Obras en verso:* Madre Castilla, Ultima canción de Occidente. Desde tus claras almenas, Y el tiempo se hizo carne, Hablo contigo, España. *En prosa:* El sendero enamorado, *libro de prosa tersa y castiza. Valladolid, donde había vivido casi toda la vida y nacido a la poesía y a la cultura, le nombró hijo adoptivo»* (3).

1.2. La composición de la ópera y el estreno del «Preludio y danza popular».

A comienzos de 1927, durante su estancia en Málaga, Antonio José empieza a componer la ópera El mozo de mulas. *La iniciativa en la elección del tema cervantino fue de Manuel F. Fernández-Núñez, quien posiblemente a principios de los años veinte escribió un cuento sobre* El mozo de mulas o Don Luis, *para publicarlo en la revista «Blanco y Negro», al igual que luego haría sobre otros personajes del Quijote. En principio, según testimonio de su hijo, Manuel F. Fernández-Núñez pensó componer una zarzuela grande o incluso una ópera sobre este tema, pero después le cedió el libreto a Antonio José, y tal vez algunas ideas musicales, reconociendo su excepcional categoría como compositor.*

Al maestro burgalés debió entusiasmarle el proyecto de componer una gran ópera sobre tal tema cervantino, dado que cuatro años antes Falla había estrenado El retablo de Maese Pedro, *también sobre un episodio del Quijote, y que en el folklore burgalés hay una bella tonada que comienza* «¿Dónde vas a dar agua, mozo de mulas?...», *canción que utilizará Antonio José como uno de los temas principales de la ópera.*

El libreto tuvo que ser rehecho varias veces, para adaptarlo mejor a las necesidades del compositor, desde la primera versión en cinco actos que tiene en su poder Antonio José a fines de 1926, según comunica en carta desde Málaga a su amigo madrileño Emiliano Artiz (25-XII-1926), hasta la versión definitiva en tres actos. Desconocemos con exactitud cuál fue la aportación de ambos libretistas en la elaboración de la ópera, si bien es verosímil que el poeta Lope Mateo colaborara con Manuel F. Fernández-Núñez sobre todo en la versificación del libreto, ya que todo él está en verso.

Durante 1927 Antonio José completa, en lo esencial, la reducción de piano y, al finalizar el año, comienza su orquestación. A lo largo de 1928 rehace algunas partes de la ópera (sobre todo las escenas finales del segundo y tercer acto), y sigue con la orquestación. Cuando, en mayo de 1929, vuelve a Burgos a dirigir el Orfeón Burgalés, ya trae la reducción para piano completa y parte de El mozo de mulas *orquestado. En 1930 Antonio José trabaja intensamente en la ópera para presentarla al Concurso del Infantado, concluyendo la orquestación del tercer acto en diciembre de ese mismo año. Tras no ser premiada su obra en dicho concurso, el ritmo de trabajo es más lento en los años siguientes, quedando a su muerte en el siguiente estado de composición: los actos primero y tercero, con la orquestación completa, y la mitad del segundo, sin orquestar, si bien la reduc-*

Lope Mateo

ción para piano (que consta de 201 páginas de música) está completa. En resumen, la ópera El mozo de mulas *fue el más ambicioso proyecto de Antonio José, en cuya composición trabajó los últimos diez años de su vida, con total dedicación y entusiasmo desde 1927 a 1931, y más intermitentemente en los cinco últimos años.*

En vida del compositor sólo llegó a estrenarse el Preludio y danza popular, *dos fragmentos fundamentales de la ópera: el comienzo, y el baile de la mitad del segundo acto. El estreno tuvo lugar el 11 de noviembre de 1934, en el Teatro Monumental de Madrid, y estuvo a cargo de la Orquesta Sinfónica de Arbós dirigida por el propio autor. Todos los críticos musicales de la prensa madrileña se hicieron eco de este estreno en términos muy elogiosos. «El* Preludio *—decía Joaquín Turina en «El Debate»—, un poco wagneriano de sentimiento, se desenvuelve en un ambiente de serenidad y dulzura; en cuanto a la* Danza, *está centrada en un diseño popular que, de modo obsesionante, va de un instrumento a otro, sobre la base de un ritmo acusado. Son dos trozos muy bonitos, que gustaron al auditorio, siendo ovacionado el autor.» Rodolfo Halffter escribía en «La Voz»: «Esta obra, inspirada en el folklore musical castellano, que Antonio José ha estudiado con tanta minuciosidad como provecho, constituye un fragmento de una ópera escrita ya hace algunos años. Grata de melodía y clara de orquestación, trabajada siempre con materiales musicales de la más alta calidad, esta obra acusa la exquisita discreción y la solidez y pericia técnicas de su joven autor. Antonio José, que dirigió su obra con garbo y notoria desenvoltura; obtuvo un éxito estimable.» Por su parte, Adolfo Salazar concluía en «El Sol»: «Agradable música, llana y eficaz, como corresponde a su designio escénico, terreno en el que no se suele escribir mejor ni con más conciencia que como lo ha hecho Antonio José.»* (4).

2. EL LIBRETO DE «EL MOZO DE MULAS» Y SU INSPIRACION CERVANTINA.

2.1. Personajes y resumen del argumento.

Los personajes que intervienen en la ópera cantando son los siguientes: doña Clara (soprano), una dueña, la Chacona (contralto), Mari-Blanca, la Zarabanda, la Zambapalos, la Panadería, la Seguidilla, don Luis («El mozo de mulas», tenor), el Oidor (padre de doña Clara, bajo), don Alvaro (padre de don Luis, bajo), el Ventero, el Alcalde (barítono), Antón Pintado (barítono), el Escarramán, el Gorrón, Perico el de Consuegra y el caballero. Intervienen sólo en escenas mímicas: Don Quijote, Sancho, el cura, el barbero, el cautivo, don Fernando, Dorotea, Zoraida, Luscinda y Cardenio.

La acción de El mozo de mulas *se desarrolla a fines del siglo XVI, contando con la ambientación de grupos y coros de estudiantes, pícaros, mendigos, monjas, inquisidores, villanos y villanas. El argumento del libro de la ópera, que se define como una «glosa lírica de un episodio del Quijote, en tres actos y una apoteosis», es el siguiente:*

ACTO PRIMERO.—«Plaza de un pueblo de La Mancha. Derecha, casa del Oidor, con balcones practicables. Izquierda, casa de don Alvaro; del muro pende un farol que alumbra una imagen. A derecha e izquierda, rompientes de calles practicables. Es de noche. Luego del Preludio, *y antes de levantarse el telón, se oye un madrigal cantado por una rondalla desde dentro»* (5).

Escena 1.ª: *Don Luis se queja por no ver correspondido su amor a doña Clara. Una dueña de ésta tira un billete desde el balcón, que es una declaración de amor de su señora. Don Luis lo lee emocionadamente y pide a doña Clara que salga al balcón.*

Escena 2.ª: *Aparece doña Clara en el balcón, y le propone a don Luis una nueva cita en una venta camino de Andalucía, a donde irá acompañando a su padre el Oidor. Al escucharse voces, la dueña avisa a doña Clara y se despiden.*

Escena 3.ª: *Cuatro pícaros atacan y saquean a don Luis. Al observarlo doña Clara y la dueña desde el balcón, piden socorro.*

Escena 4.ª: *Acuden el Alcalde y una ronda de golillas. Los pícaros consiguen escapar, pero don Luis es apresado. Al verlo, doña Clara cae desmayada en brazos de la dueña. Suena a lo lejos la misma rondalla con que empezaba el acto.*

ACTO SEGUNDO.—«Patio de la venta de la primera parte del Quijote. Al foro, ancha puerta de dos hojas que da al campo. Sobre la puerta, un corredor y ventana ancha practicable. Foro derecha, escalera. Derecha, primer término, puerta que comunica con la cocina y demás dependencias. Derecha, segundo término, bodega. Izquierda, primer término, puerta que se supone da a las cuadras y al campo. Izquierda, segundo término, puerta sobre la que se leerá «Cuarto del mozo de mulas». En el patio, un pozo de agua; hacia el foro derecha, una mesa,

bancos y dos tajos. Es de noche. Hacía el final del acto, empieza a amanecer.»

Escena 1.ª *(mímica): En una habitación de la parte superior del corredor, don Quijote, en pie, pronuncia el discurso de las armas y las letras (cap. XXXVIII de la 1.ª parte del Quijote) ante los reunidos: el cura, el barbero, el cautivo, don Fernando, Cardenio, Luscinda, Dorotea, Zoraida, Sancho, el Oidor y su hija doña Clara.*

Escena 2.ª: *Diálogo entre un grupo de estudiantes y la Chacona y Mari-Blanca. Los estudiantes se ríen de ellas y requieren a la Chacona para que baile.*

Escena 3.ª: *Entran en escena un grupo de mujeres (la Zarabanda, la Panadería, la Marica, la Zambapalos y la Seguidilla), seguidas de los hombres (el Escarramán, el Gorrón, Perico el de Consuegra, el caballero). Estos exigen dinero a las mujeres, escandalizando todos con sus voces. Un estudiante trata de terciar. Las mujeres intentan escaparse y gritan.*

Escena 4.ª: *Al oír el griterío, entra el ventero y pide explicaciones. Un estudiante le dice que se trata de un pleito que hay que fallar. Los estudiantes hacen una farsa de juicio, oyendo a ambas partes. El fallo es «que se dé a la Justicia / lo menos la mitad». Los villanos protestan alborotadamente e intentan agredir a los estudiantes.*

Escena 5.ª: *Entran el mozo de mulas (don Luis) y Antón Pintado, amante de la Chacona. Don Luis invita a todos a beber y bailar, y se identifica cantando la canción del mozo de mulas. Comienza la danza popular, mientras don Luis expone mímicamente su plan de que Antón y la Chacona le ayuden en su empresa amorosa. Don Luis le da dinero a Antón y éste acepta seguirle. Durante el baile, el Oidor abraza a su hermano el cautivo, Cardenio entrega a Luscinda el anillo de desposada, Dorotea besa a don Fernando. Don Quijote se asoma al patio, desenvainando la espada y gritando: «¡Villanos, malandrines, follones, bellacos!», y ahuyenta a todos los personajes del patio.*

Escena 6.ª: *Queda sola la escena y comienza a amanecer. El mozo de mulas entona, desde fuera, la canción tomada del Quijote («Marinero soy de amor...»). A lo lejos se oye tres veces un coro de amanecer, glosando las palabras de don Luis que, ya en escena, canta: «¡Ven, amada mía!...».*

Escena 7.ª: *Doña Clara baja al patio de la venta y don Luis la abraza tiernamente. Ella duda e intenta desasirse, pero don Luis la suplica de rodillas y, por fin, doña Clara accede cantando su tema de amor. Ambos, radiantes de alegría, entonan un romántico dúo, saliendo después al campo mientras se alza la luz del sol.*

Escena 8.ª: *Llaman a la puerta y el ventero abre. Son los criados de don Alvaro, padre de don Luis, que preguntan por éste, que «se disfrazó / de mozo de mulas, / en busca de un amor». El ventero no sabe darles razón, y les remite al Oidor, a cuyo coche, según los criados, sigue don Luis.*

Escena 9.ª: *Los criados abordan al Oidor, que está a punto de partir, y le dicen que don Luis trata de «raptar a doña Clara, / por quien siente pasión». El Oidor, entre asombrado y ofendido, llama a su hija para marchar.*

Escena 10.ª *Entra en escena un estudiante borracho cantando: «¡Qué felices los dos van!»; «él era el mozo de mulas / y ella va con su galán». El Oidor le pregunta y el estudiante confiesa: «La hija del Oidor y el mozo / de mulas*

Manuel Fernández Núñez

que van de huida». El Oidor y sus criados marchan precipitadamente para alcanzarles.

Escena 11.ª: *Al oír el tumulto, entran los demás estudiantes, y los hombres y mujeres de la venta. Los estudiantes le dicen al ventero que se van sin pagar. Este trata de evitarlo cerrando las puertas, pero los estudiantes le atan y encierran en el cuarto del mozo de mulas.*

Escena 12.ª: *Coro general de estudiantes, en el que al principio se comenta con burla lo que le han hecho al ventero, para terminar en un himno a los vividores, pícaros y estudiantes: «Somos los vividores de la alegría. / Siempre en nuestra compaña y viene el amor. / (...) ¡Vivan los estudiantes siglos enteros / para que siempre canten himnos de amor!».*

ACTO TERCERO.—«Convento de las monjas de Santa Clara. De frente, hacia un lado, puerta principal; formando ángulo con ella, puerta accesoria. Por un lado, hacia el fondo, tapia del huerto. Laterales de calles practicables.»

Escena 1.ª: *Coro de mendigos que acuden al convento a comer la sopa boba. Una hermana les reparte a cada uno su ración y se van alejando, cada uno por un lado.*

Escena 2.ª: *El Oidor llega a la puerta del convento con la que cree que es su hija doña Clara (que en realidad es la Chacona disfrazada), la dueña y los criados, para que aquélla se arrepienta y purgue sus culpas. Mientras esperan a que salga la abadesa, el Oidor entona una larga aria de lamento.*

Escena 3.ª: *Aparecen don Alvaro y su hijo don Luis. Aquél, en otra larga aria, pide al Oidor que perdone a doña Clara. El Oidor insiste en su honor herido. Don Luis canta entonces su aria, pidiendo clemencia en nombre del amor y solicitando a doña Clara por esposa. El Oidor no se doblega, y entra en el convento con la Chacona y la dueña. Don Alvaro y don Luis se retiran.*

Escena 4.ª: *Los criados del Oidor se quedan fuera del convento comentando el enredo. Uno de ellos llama a Mari-Blanca para que les cuente con detalle cómo la Chacona ha ocupado el lugar de doña Clara.*

Escena 5.ª: *Llega doña Clara sollozando, llena de pavor y de arrepentimiento, y dispuesta a entrar en el convento. Entona su aria que comienza: «Ya sólo anhelo que mi vida / oculta esté en la soledad, / y allí llorar arrepentida: / ¡llorar, siempre llorar!», repitiendo este último verso a modo de estribillo.*

Escena 6.ª: *Entra don Luis desalentado por no encontrar a doña Clara, y, al verla, se arroja en sus brazos. Ella al principio lo rechaza, pero, tras la insistencia dolorida de don Luis que evoca sus palabras de amor en la venta, despierta paulatinamente de una pesadilla y exclama después de una gran lucha interior: «¡Oh, dulce amor mío! / ¡Venciste, venciste! / ¡Mi vida es amar!»..., pidiéndole perdón. Juntos entonan un dúo de amor, y huyen al oír la campana del convento que anuncia la salida del Oidor.*

Escena 7.ª: *Mari-Blanca y Antón Pintado preparan la huida de la Chacona.*

Escena 8.ª: *Tocan a rebato las campanas del convento. Se oyen gritos de socorro y confusión. Salen las monjas despavoridas pidiendo ayuda al Santo Oficio. Aparecen oficiales del Santo Oficio y gente del pueblo. Mientras las monjas y la abadesa explican lo sucedido a los inquisidores, la Chacona y Antón Pintado escapan por la tapia del huerto. Los inquisidores y y las monjas entran al convento a estudiar el caso.*

Escena última: *El coro general repite lo que acaba de decir la abadesa, para luego concluir: «Si será lo que han contado / de la hija del Oidor. / Si será que la ha encerrado, / y del claustro se escapó». Concluyendo con un: «¡Si es así, gloria al amor! / ¡Gloria al amor!». Cae el telón.*

Apoteosis: *Vuelve a subir el telón y, mientras la orquesta expone el tema del mozo de mulas, se representa el siguiente cuadro mímico: «El Oidor y don Alvaro intentan aún oponerse a la boda de Clara y Luis. Estos aparecen a los lados de don Quijote que mantiene su espada en alto. El cura enlaza las manos de los amantes, los bendice, y los padres caen de rodillas.»*

2.2. Elementos tomados del Quijote.

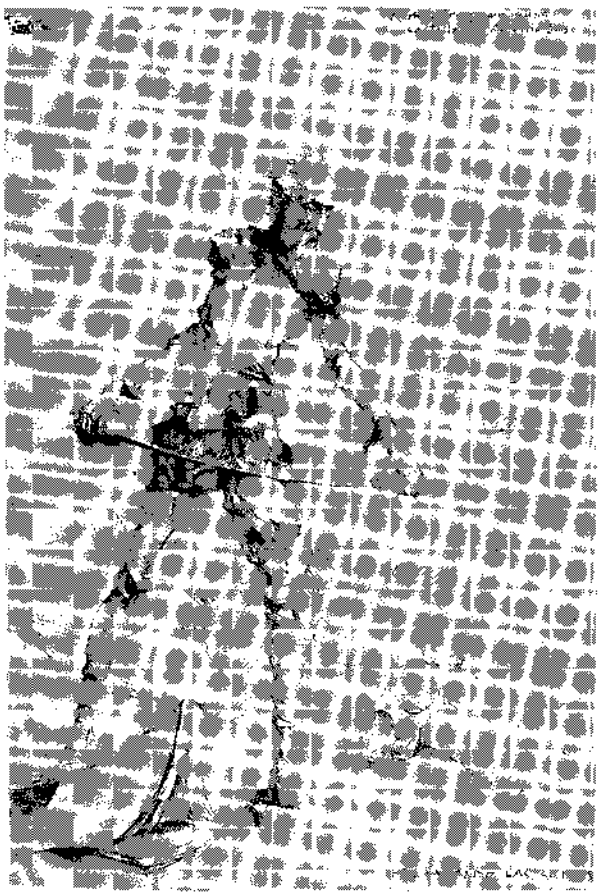
El episodio romántico del Quijote en el que está inspirada la ópera de Antonio José se desarrolla intermitentemente a lo largo de los capítulos XLII al XLVI de la primera parte, y especialmente en el captiulo XLIII: «Donde se cuenta la agradable historia del mozo de mulas, con otros extraños acaecimientos en la venta sucedidos».

Los personajes principales de la ópera están tomados directamente del Quijote: el Oidor (padre de doña Clara, Juan Pérez de Viedma, «de un lugar de las Montañas de León», según Cervantes), doña Clara (de Viedma), don Luis

(el mozo de mulas) y el padre de don Luis (rico «caballero natural del reino de Aragón, señor de dos lugares», según el Quijote, y don Alvaro Vargas en el libreto de la ópera).

También son del Quijote los personajes de las escenas mímicas de la ópera: don Fernando, Dorotea, Zoraida, Luscinda, Cardenio, el cautivo, el barbero, el cura, Sancho y don Quijote; así como algunos personajes secundarios, como el ventero o los criados del padre de don Luis.

Elementos dramáticos concretos, comunes al episodio cervantino y al libro de la ópera, son, por ejemplo, los siguientes: a) En el Quijote, el mozo de mulas (don Luis) se da a conocer a doña Clara cantando la copla que dice: «Marinero soy de amor, / y en su piélago profundo / navego sin esperanza / de llegar a puerto alguno» (6). Esta es la canción del mozo de mulas que aparece en la escena 6.ª del segundo acto de la ópera. b) Tanto en el Quijote como en la ópera, los criados del padre de don Luis llegan a la venta en su busca, y hablan con el ventero y con el Oidor (cap. XLIV de la primera parte del Quijote, y escenas 8.ª y 9.ª del segundo acto de la ópera).



Pero, sobre todo, el núcleo argumental *está tomado del Quijote: amor entre los jóvenes don Luis y doña Clara, aquél hijo único de padres ricos y nobles, y ésta hija de un Oidor, ambos vecinos. Don Luis se disfraza de mozo de mulas para seguir a doña Clara, que va con su padre a las Indias (en la ópera, va a Andalucía). Don Luis es descubierto por los criados de su padre que van en su busca, y tratan de convencerle para que vuelva a casa. (En la ópera es mayor la oposición del Oidor y de don Alvaro, padre de don Luis.) Por fin, los criados le dejan marchar, concluyendo así felizmente el episodio romántico tangencial del Quijote.*

Este núcleo argumental, que corresponde sobre todo a la acción del segundo acto de la ópera, es desarrollado por los libretistas Lope Mateo y Manuel F. Fernández-Núñez con un sentido dramático, especialmente en los otros dos actos. El primer acto prepara el segundo con la declaración de amor de doña Clara y la cita con don Luis en una venta camino de Andalucía. El segundo acto se alarga con la ambientación característica de la venta: las mozas, el ventero, los personajes mímicos, los estudiantes con sus chanzas, el baile y los coros, etc. Y el tercer acto, de carácter romántico, explota dramáticamente el argumento cervantino con enredos y oposiciones al amor de don Luis y doña Clara: el Oidor encierra a su hija doña Clara (que en realidad es la Chacona disfrazada) en un convento, para que se arrepienta; don Luis, e incluso su padre don Alvaro, interceden ante el Oidor para que perdone a su hija, pero éste no cede. El desenlace feliz llegará con la huida del convento de la Chacona, y la boda de los amantes en la apoteosis final.

3. LA MUSICA DE «EL MOZO DE MULAS» Y SUS TEMAS POPULARES.

3.1. Características generales.

Antes de entrar en un análisis musical más detallado de la ópera, voy a enunciar escuetamente algunas de sus características generales, que considero más relevantes desde un punto de vista musical:

a) El mozo de mulas *de Antonio José revela un profundo* conocimiento de la estructura de la ópera *y de todos sus recursos dramáticos: preludio, rondalla y coros ocultos, lectura rítmica o «parlante», ballet intermedio, apoteosis final, etc. Existe también un evidente equilibrio*

formal, dada la estructura simétrica de los actos primero y tercero (el primero se abre y cierra con los temas del preludio y la rondalla, y el tercero comienza y concluye con los coros de mendigos y general), mientras que el segundo acto queda perfectamente centrado en torno a la danza popular intermedia. Todo ello, repito, pone de manifiesto un profundo conocimiento de la estructura de la ópera, que Antonio José fue adquiriendo desde que, a los 18 años, fue maestro director-concertador del Teatro de la Latina de Madrid. Familiaridad con el teatro lírico que se fue consolidando con el análisis minucioso de óperas de Rossini, Weber, Wagner, Mussorsgky, etc., y la asistencia en Madrid y París a algunas representaciones, entre ellas la de Amaya *de Guridi, cuyo estreno en Madrid presenció el 16 de mayo de 1923, o la de* Boris Godunov *de Mussorsgky, en agosto de 1926.*

b) La partitura de la ópera tiene un gran interés armónico *por: la utilización de la escala de tonos enteros en determinados momentos; la ampliación del campo armónico, con acordes formados por superposición de terceras (11.ª 13.ª...); la constante modulación y fluctuación armónica, dado que no se emplea la armadura de la clave; la perpetua variación en la armonización de iguales melodías, con lo que se consigue un mayor interés. Lo cual pone de manifiesto un dominio de la armonía moderna por parte de Antonio José, y un estudio de las obras de compositores como Wagner, C. Franck, Debussy, Ravel, Falla, Stravinsky, etc.*

c) También se advierten algunas innovaciones *originales desde el punto de vista musical. Por ejemplo, el uso de la rondalla en el acto primero, la apoteosis final con el telón arriba, o la utilización de temas populares textuales, sobre todo en el segundo acto, lo que le exige a Antonio José un constante desarrollo melódico, armónico, rítmico, e incluso tímbrico. Esto último se aprecia de modo especial en el tema del mozo de mulas y en la danza popular.*

d) En cuanto a la orquestación, *está realizada para gran orquesta, con la siguiente composición según el* Preludio y danza popular: *flautín, 2 flautas, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes (en* si bemol), *clarinete bajo (en* si bemol), *2 fagotes, 4 trompas (en* fa), *3 trompetas (en* do), *3 trombones, tuba; timbales, batería (triángulo, sonajas, caja, platillos, bombo); arpa y cuerda. Excepcionalmente emplea una rondalla en el primer acto, y un clarinete bajo en* la *en el tercero (utilizado también por Wagner). Antonio José demuestra un conocimiento de la orquesta romántica wagneriana y de la impresionista de Ravel, así como un dominio práctico adquirido ya desde la temprana edad de 15 años, cuando comenzó a dirigir el sexteto del Salón Parisiana en Burgos. De esta época son sus* 15 pequeños trozos para orquesta *(1918), así como bastantes obras para sexteto y para banda.*

Como en los dramas musicales de Wagner, la orquesta es el principal personaje, siguiendo fielmente el desarrollo de la acción y utilizando constantemente el leit motiv *o «tema conductor», para acompañar a cada personaje, situación, sentimiento, etc. (en el «índice temático» de la ópera aparecen hasta 30 temas diferentes).*

3.2. Análisis musical de la ópera.

ACTO PRIMERO: Se inicia con el preludio *orquestal en el que se exponen, al menos, cinco temas de la ópera: el de doña Clara, el de expectación o «tema conductor», los de amor de doña Clara y don Luis, y el del Oidor. Dado que los temas dominantes son temas de amor, el estilo en que se exponen se aproxima al del romanticismo alemán wagneriano. Así lo afirma el propio compositor en el programa del estreno del* Preludio y danza popular: *«El breve preludio prepara el ambiente característico de toda la obra con un tema claro de sencillo y encendido amor.»*

A continuación interviene la rondalla *acompañando un madrigal amoroso, elemento estructural de la ópera, puesto que servirá también para cerrar cíclicamente el primer acto, y a la vez elemento de ambientación y de tipismo.*

El elemento aglutinador de la primera escena, *y en general de toda la ópera, es el «tema conductor» de expectación, expuesto ya en el preludio. Destaca en esta escena la lectura rítmica del billete, sobre motivos fugados de la orquesta.*

Las otras tres escenas *del acto primero se desenvuelven dentro del mismo ambiente romántico, siendo acompañado cada personaje de su correspondiente* leit motiv *(doña Clara, don Luis, los pícaros...).*

El acto se cierra con el tema de rondalla *del comienzo, añadiendo ahora la novedad de la percusión, y con la intervención de la* orquesta, *que enlaza con la rondalla, interpretando uno de los temas del preludio.*

ACTO SEGUNDO: Aspectos generales que destacan en él desde el punto de vista musical, son: a) la exposición y desarrollo contrapuntístivo de varios leit motivs, *sobre un fondo ar-*

mónico de gran interés; b) el montaje escénico de gran ópera, con la inclusión de coros, ballet, muchos personajes (incluso mímicos), abundantes cambios de escenas, que llegan hasta 12, etcétera, al estilo, por ejemplo, de Boris Godunov *de Mussorsgky; c) la existencia de escenas cómicas, como la farsa de juicio de los estudiantes* (escena 4.ª), *en la que aparecen diferentes tipos de escalas, o la del estudiante borracho que delata a los enamorados* (escena 10.ª); *d) la utilización de cuatro temas populares, que citaré y explicaré más adelante, que contribuyen a crear el ambiente típico de la venta manchega del Quijote, con sus característicos personajes: estudiantes, mozas, ventero...*

Entre las escenas y fragmentos de mayor relieve, en este segundo acto, podemos citar las siguientes: hacia el centro de la ópera aparecen los cuatro temas populares: la canción del mozo de mulas y la danza popular (escena 5.ª), *y la canción tomada del Quijote y el coro de amanecer* (escena 6.ª). *En cuanto a la* danza popular, *Antonio José escribe, en el programa de su estreno en 1934, que «es una escena alborotada y alegre en el patio de la venta de la primera parte del Quijote, entre estudiantes, mozas, pícaros y mendigos. Todos bailan atropellándose, hasta que la súbita aparición de don Quijote ahuyenta como por ensalmo a todos los personajes del patio.»*

En la escena 7.ª *doña Clara canta su tema de amor, y poco después los dos amantes entonan un dúo romántico, sobre la envoltura armónica del tema del mozo de mulas en la orquesta. El segundo acto concluye* (escena 12.ª) *con un gran coro de estudiantes a cuatro voces mixtas, con frecuentes* divisis.

ACTO TERCERO: Comienza en la escena 1.ª *con un coro de mendigos, interesante desde el punto de vista armónico, y de gran efecto dramático, tanto por la ambientación escénica, como por la suave ironía que se manifiesta en escenas como la del rezo de la letanía antes de recibir la sopa boba, o en las picarescas y mímicas a la hora del reparto.*

En las escenas siguientes aparecen arias de lucimiento para los cantantes: el Oidor entona su aria de lamento (escena 2.ª), *con el tema del honor ofendido; don Alvaro y don Luis piden clemencia en sus respectivas arias, llenas de tensión dramática* (escena 3.ª); *y doña Clara canta su aria de arrepentimiento en la* escena 5.ª.

El dúo de doña Clara y don Luis, sobre el tema de amor de doña Clara, aparece en la escena 6.ª. *El coro general de la* escena última *interesa desde el punto de vista estructural, ya que el acto se había iniciado con el coro de mendigos y ahora concluye cíclicamente con otro coro.*

Para finalizar la ópera, con el telón abajo, la orquesta comienza una exposición fugada del tema del mozo de mulas, ahora con ritmo ternario. Antonio José se reserva para este final apoteósico la forma musical más admirada por los románticos, la fuga. Y así, sobre el fondo de una célula del tema de los estudiantes, aparece la exposición del tema del mozo de mulas, presentado en el bajo por los violonchelos. La segunda entrada corresponde a las violas, en transposición a la quinta, y la tercera a los violines segundos, a la octava. Los violines primeros presentan el tema a la doble octava.

Sube el telón de nuevo, y el tema del mozo de mulas se presenta de nuevo por aumentación, sólo en su primera frase, mientras tiene lugar en el escenario el cuadro mímico de apoteosis.

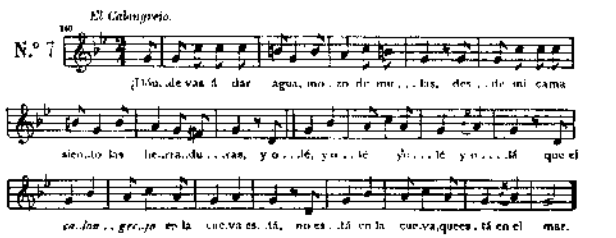
3.3. Cuatro temas populares castellano-leoneses.

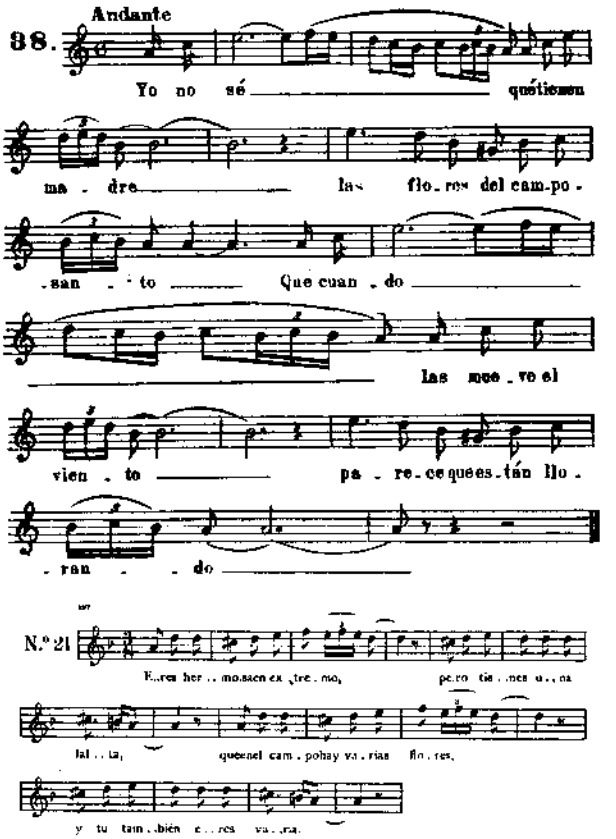
Ya hemos afirmado que en las escenas 5.ª y 6.ª del segundo acto de la ópera se utilizan cuatro temas populares recogidos en Castilla y León: el tema del mozo de mulas, *tomado del baile al agudo n.º 7 del Cancionero de Federico Olmeda (p. 107, «El Calangrejo»)* (7); *el tema de la* danza popular, *que corresponde a la canción de corro n.º 27 del Cancionero del propio Antonio José (p. 65); el de la* canción tomada del Quijote, *del Cancionero de Manuel F. Fernández-Núñez, uno de los autores del libreto (n.º 38, p. 20); y el* coro de amanecer, *inspirado en el baile a lo llano n.º 21 del Cancionero de Olmeda (p. 133)* (8). *Los dos primeros temas se desarrollan en la escena 5.ª, si bien el del mozo de mulas vuelve a aparecer frecuentemente a lo largo de los actos segundo y tercero, mientras que los otros dos temas corresponden a la escena 6.ª. Véanse las* ilustraciones musicales *que reproducen estos cuatro temas.*

En la canción tomada del Quijote («Marinero soy de amor...») y en el coro de amanecer, Antonio José se limita a transcribir los temas populares, con ligeras modificaciones rítmicas en el primer caso y melódicas en el segundo, y a armonizarlos muy sencillamente para orquesta o para coro y orquesta. En cambio, los otros dos temas, el del mozo de mulas y la danza popular, aparecen desarrollados ampliamente en el aspecto melódico, armónico, contrapuntístico, tímbrico, dinámico y rítmico.

El empleo de estos temas folklóricos castellano-leoneses contribuye, sin duda, a crear el ambiente dramático popular y típico que corresponde a un libro de inspiración cervantina, a la vez que facilita la comunicación con el oyente.

* * *





La ópera El mozo de mulas, *la obra cumbre del compositor burgalés Antonio José, cuyos libretistas son el leonés Manuel Fernández-Núñez y el salmantino de nacimiento y vallisoletano por formación y adopción Lope Mateo, sigue aún inédita al cabo de cincuenta años de su elaboración. El propio Antonio José, en carta dirigida a José Subirá el 27 de diciembre de 1931, le anunciaba su propósito de «enseñarle la ópera que estoy acabando. Entonces y sólo entonces me conocerá usted íntegramente». Y, en efecto, la valoración de Antonio José como músico está aún por hacer, ya que sigue siendo desconocida la que él mismo consideraba su obra más ambiciosa y representativa.*

Transmitiendo sus impresiones tras la representación de la ópera Boris Godunov *de Mussorsgky, a la vez que lamentándose por la falta de atención a nuestra ópera nacional, escribía el compositor burgalés en agosto de 1926, desde París: «El Teatro Real levanta el telón casi exclusivamente para obras extranjeras, italianas, antiguas sobre todo; y eso que ahora no se nos puede engañar escudándose en la falta de músicos, porque todos conocemos de oídas que Granados dejó escrita su* Goyescas, *y Albéniz su* Pepita Jiménez, *y Pedrell su trilogía* Los Pirineos, *y Usandizaga su Mendi-Mendiyan* y La Llama, *y Guridi su* Amaya *y su* Mirentxu, *y Bretón y Conrado del Campo, y Manen y otros muchos músicos españoles eminentes sus óperas, estrenadas ya en el extranjero. Nadie de buen sentido podrá aclarar semejante absurdo. Y eso que el español hace más que nadie alarde de patriotismo. Pero sus hechos no son de patriotismo, sino de* chauvinismo *ridículo. Más nos valiera ser menos fanfarrones y más prácticos»* (9).

A finales del pasado año, hemos presentado a la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León el proyecto de estreno de la ópera El mozo de mulas, *junto con otras propuestas para difundir la figura y la obra de Antonio José. Una buena fecha para su estreno podría ser 1986, coincidiendo con el 50 aniversario de la muerte del compositor, para lo cual habrían de darse inmediatamente los pasos necesarios. Deseamos de verdad que la Junta de Castilla y León tenga el «buen sentido» y el «patriotismo práctico» que pedía Antonio José, para llevar adelante tal proyecto. Sería una obra de justicia y público reconocimiento a tres de sus ciudadanos más ilustres de los últimos tiempos, en el campo de la cultura.*

(1) Más datos sobre Antonio José pueden encontrarse en las siguientes obras y artículos: José SUBIRA: *Historia de la Música* (4 vols.), Salvat, Barcelona, 1958. Santiago RODRIGUEZ SANTERBAS: "En busca de un músico perdido. Antonio José", *Triunfo,* n.º 482, 1971, pp. 24-29. Miguel Angel PALACIOS: "Antonio José. Sinfonía castellana, con preludio y cuatro tiempos", *Ritmo,* n.º 496, 1979, pp. 51-59. Jesús BARRIUSO, Fernando GARCIA ROMERO y Miguel Angel PALACIOS: *Antonio José, músico de Castilla* (2 vols.), Unión Musical Española, Madrid, 1980. VARIOS: "Los músicos de la República, número monográfico de *Cuadernos de Música,* año I, n.º 1. Tomás MARCO: *Historia de la música española* (6. Siglo XX), Alianza Editorial, Madrid, 1983.

(2) Publicado en la *Revista de Dialectología,* V, CSIC, Madrid, 1949, pp. 551-620. Estos datos sobre Manuel F. Fernández-Núñez los he tomado fundamentalmente de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana,* tomo XXIII, p. 818, Espasa-Calpe, Madrid, 1924. Desconozco la fecha de fallecimiento de este autor.

(3) *Enciclopedia Universal Ilustrada,* Suplemento 1969-70, pp. 224-225.

(4) En el *Diario de Burgos* de los días 15, 16 y 20 de noviembre de 1934 aparecen publicadas las críticas de ocho periódicos madrileños, firmadas por Turina, Ruiz de la Serna, Angel María Castell, Gustavo Pittaluga, "Acorde", Maestro Jacoppetti, Rodolfo Halffter y Adolfo Salazar.

(5) Todas las citas del argumento corresponden al texto del libreto.

(6) Miguel de CERVANTES: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,* 1.ª parte, cap. XLIII, Ramón Sopena Ed., Barcelona, 1931, p. 384.

(7) Junto al tema del mozo de mulas, Antonio José emplea también la segunda parte de la canción n.º 93 del Cancionero de Olmeda, que en realidad es un agudillo (p. 81). Esto quiere decir que los cuatro temas populares citados no son los únicos que aparecen en la ópera, aunque sí los más importantes.

(8) La ficha bibliográfica completa de estos Cancioneros es la siguiente: Federico OLMEDA: *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos,* Sevilla, 1903 (2.ª ed. Burgos, 1975). ANTONIO JOSE: *Colección de cantos populares burgaleres (Nuevo Cancionero Burgalés),* Unión Musical Española, Madrid, 1980. Manuel FERNANDEZ-NUÑEZ: *Folklore leonés,* Ed. Nebrija, León, 1980 (reedición de la 1.ª, Madrid, 1931).

Agradezco al compositor burgalés Alejandro Yagüe todas las sugerencias que me hizo para la redacción de la tercera parte de este trabajo.

(9) ANTONIO JOSE: "Desde París. Boris Godunov", *Diario de Burgos,* 18-VIII-1926, p. 1.

EL CEMENTERIO DE NOIA (LA CORUÑA)

Clodio González Pérez (*)

Noia (forma castellanizada Noya) es una población gallega que se encuentra en la ría de Muros —o también de Muros de Noia—, en la provincia de A Coruña, a casi 40 Kms. de Santiago. En otros tiempos, en particular durante la Edad Media, fue famosa por ser uno de los puertos más frecuentados por los peregrinos que venían por mar a visitar la tumba jacobea, por eso también se le conoce por «puerto de Compostela». Pero debido a la fuerte sedimentación sufrida durante siglos, su ría fue perdiendo progresivamente calado y hoy, en buena parte, ya no es más que una marisma o junquera.

La tradición cuenta que fue aquí —en un peñasco llamado *Pena da barca*—, donde descansó después del diluvio la barca bíblica de Noé, siendo por ello considerado su primer poblador. Recordando esta mítica fundación, durante muchos siglos figuró en su escudo de armas el arca y por encima la paloma con una ramita de olivo en el pico. Los escritores clásicos la denominaron de dos formas: *Noela* y *Novium*.

En 1115 sufrió, como otras muchas poblaciones del litoral gallego, un duro ataque de los piratas normandos que la arrasaron por completo, por lo que se decidió trasladarla a un lugar más seguro, que es el que hoy ocupa. A 9 de abril de 1168 Fernando II la cedió al arzobispo compostelano, haciendo constar en sus fueros que el nuevo burgo sería para siempre propiedad de la iglesia de Santiago, igual que lo era la ciudad de Compostela. Y a esta mitra perteneció hasta el 6 de agosto de 1811, excepto varios años durante el reinado de Felipe II que la entregó a unos banqueros genoveses (Baltasar de Limeli, Héctor Picamilio y Sanibaldo Fiesco).

Cuenta con interesantes monumentos, entre los que sobresalen por su gran valor artístico y arquitectónico las iglesias de *Santa María a Nova, San Martiño* y *San Francisco*. De la primera, construida en 1327, hablaremos más adelante al tratar del cementerio. La segunda, joya del gótico gallego, fue mandada edificar por el arzobispo don Lope de Mendoza, constando la fecha de construcción en el dintel de la puerta principal: *ERA DA NAC*(ensa) *D*(omini) *M CCCC XXX IIII* (Era del nacimiento del Señor 1434). Por último, la de San Francisco es mucho más reciente, siendo obra en su mayoría de los siglos XVI y XVII.

Pero su fama se la debe en buena parte al cementerio, único entre los de su clase, que fue declarado monumento histórico-artístico nacional el 5 de abril de 1973 (B. O. E., 2-V-1973).

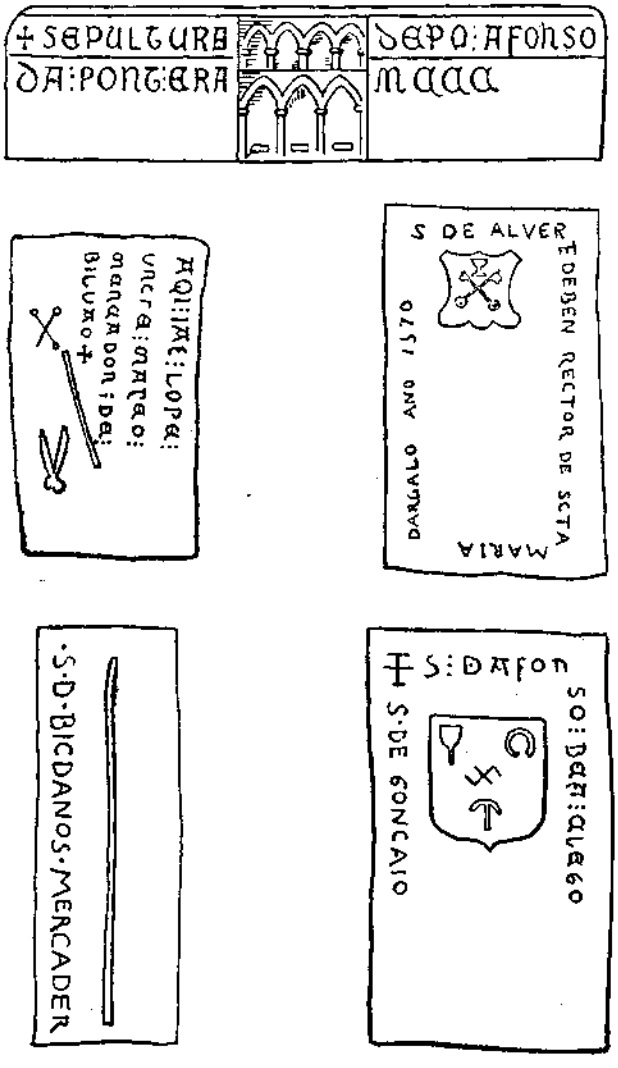
EL CEMENTERIO

Se encuentra en el casco urbano, rodeado de edificios modernos en su mayoría. En el centro y frente a la puerta de entrada está la iglesia de *Santa María a Nova*, construida en tiempos del arzobispo fray Berenguer de Landore (para nosotros Beringuel de Landoira), francés que en 1317 fue designado por el Papa para ocupar la sede de Santiago, pero debido a la fuerte oposición de los nobles y burgueses compostelanos tuvo que permanecer varios años fuera de la ciudad, pasando gran parte de este tiempo en la villa de Noia, en el castillo-palacio que poseía la mitra frente a la iglesia de *San Martiño*. Fue consagrada el año 1327, según consta en una inscripción que hay en el tímpa-

Tres losas del cementerio de Noia

no de la puerta Sur: *ESTA: IGL(es)IA: EDIFICOU: ET: SAGROU: DO: FR: BERI(n)G(u)EL: ARCIB(is)PO: D: S(an)TIAGO: EN: XXVIII: DIAS: D: IAN(ei)RO: ERA: M: CCC: LXV: ET: FOI: P(ro)C(ur)ADOR: P(ero) BOCHO(n): DESTA: OBRA* (Esta iglesia edificó y consagró Don Fray Berenguer arzobispo de Santiago, el 28 de enero, era 1365 y fue procurador de esta obra Pedro Bochón).

En la fachada principal destaca el rosetón gótico, debajo del cual está la puerta principal —hoy cubierta por un porche neoclásico—, y sobre ella el tímpano con la Epifanía del Señor, escena muy repetida en las iglesias compostelanas de esta época: la Virgen, sentada en el centro, sostiene con su mano izquierda al Niño Jesús. A su derecha se encuentran los tres reyes magos y a la izquierda el donante, fray Berenguer, arrodillado y revestido de pontifical, y a su lado San José. En la parte superior y a ambos lados de la cabeza de la Virgen, hay sendos ángeles turiferarios.



Un sarcófago y cuatro losas sepulcrales

Ya en el interior, llama la atención del visitante el retablo del altar mayor, buen ejemplar del barroco compostelano del siglo XVIII; el sepulcro con estatua yacente de Juan de Estivada, rico tabernero noiés del siglo XIV, traído no hace muchos años de la vecina iglesia de *San Martiño*; la capilla de los Carneiro convertida en pequeño museo funerario, construida en 1575 por Pedro de Cereceda, con dos lucillos sepulcrales, uno de ellos perteneciente a Pedro Carneiro: ACI:GAZ:PO:CARNEIRO: FILLO: D Pº Aº: DA CORREDOIRA (Aquí yace Pedro Carneiro hijo de Pedro Alonso de la Corredoira). Abundantes lauras sepulcrales, algunas con blasones y, sobre todo, una pila bautismal del siglo XV, adornada con varias figuras humanas que representan una escena de difícil interpretación.

El cementerio —que dicen que parte de su tierra fue traída de Palestina por los muchos barcos noieses que surcaban los mares— queda dividido en casi dos porciones iguales por la iglesia: si en la del Norte se encuentra uno de los *cruceiros* más interesantes de Galicia, gótico del XV; en la del Sur está el baldaquino, obra también del mismo siglo o de los primeros años del siguiente, debajo del que se cobija otro interesante *cruceiro*, hoy mutilado en parte.

El baldaquino, interesante pieza dentro de la arquitectura religiosa gallega, está formado por cuatro pilares que sostienen los frisos, dos de ellos historiados: en uno se representa a un animal herido que huye del hombre y de los perros, y en el otro a la luna en sus cuatro fases, ambas escenas alegóricas a nuestra fugaz existencia.

No se sabe cuándo se empezó a utilizar este lugar como camposanto, pues mientras que unos autores ya dan las losas sepulcrales más antiguas como del XI, otros retrasan esta fecha en dos siglos, haciéndolas contemporáneas de la iglesia, primer cuarto del XIV. Pero a estos últimos se oponen los que afirman que en el solar que ocupa el actual templo ya hubo otro anterior, pues el llamarle popularmente *Santa María a Nova* implica que allí o muy cerca estuvo en otros tiempos *Santa María a Vella*, quizás la primera iglesia con que contó la necrópolis.

Lo que sí es cierto y nadie discute, es que este cementerio siempre tuvo un algo especial que lo diferenció de los demás, por ejemplo el que se administrase justicia en él hasta 1517,

fecha en que fue prohibido por la autoridad eclesiástica. O que en su solar se celebrasen hasta mediados del siglo pasado fiestas campestres, comiendo en algunos casos los asistentes sobre «sus losas», las mismas que pertenecían a su familia desde muchos siglos antes y bajo las que ya reposaban el sueño eterno sus lejanos y cercanos antepasados y, por supuesto, también lo harían ellos.

LAS LOSAS SEPULCRALES

Pero en este interesante conjunto lo que más llamó y sigue llamando la atención es la gran cantidad (más de cuatrocientas) de losas o lápidas sepulcrales con marcas o signos grabados sobre ellas. Los que tuvieron la suerte de contemplarlas *in situ*, en el mismo lugar que ocuparon durante siglos, quedaron maravillados de esta magna colección única, quizás, en el mundo. Pero el investigador de hoy se tiene que conformar con admirarlas y estudiarlas apoyadas en la cerca del cementerio, en los muros de la iglesia o amontonadas como si de escombro se tratase. Actualmente ya son muy pocas las que permanecen en su lugar de origen.

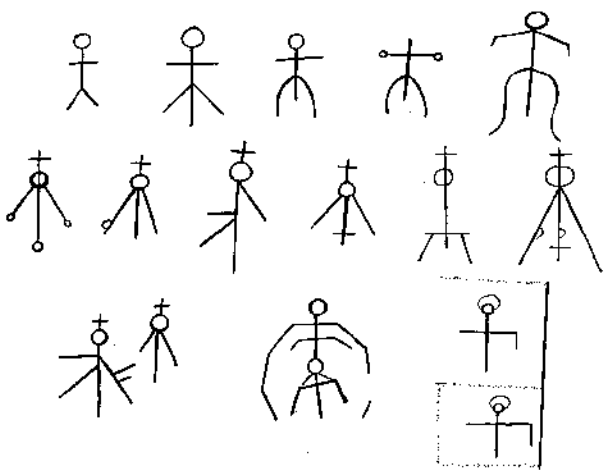
Esta *quintana dos mortos* llegó en perfecto estado de conservación hasta la década de los años treinta, con muy pequeñas alteraciones, en su mayor parte debidas a que sus propietarios fueron colocando sobre ellas trozos de mármol donde se hacía constar la familia a quien pertenecía. Esto se vino haciendo desde el siglo pasado, pero cuando se debió proceder a su clausura para conservarlo tal y como había sido durante cientos de años, no se hizo y hoy —pues todavía sigue siendo el único cementerio con que cuenta la población— ya perdió gran parte de su encanto y, lo que es aún peor, muchas piezas de incalculable valor arqueológico.

Los noieses sabían cuáles eran las lápidas de sus deudos por la situación que durante siglos había sido siempre la misma, y por las marcas o signos que sobre ellas estaban grabados, marcas que en su mayoría eran el distintivo familiar. ¿Por qué hacían estos signos y no ponían el nombre del difunto o difuntos? La explicación es sencilla: estas gentes no sabían leer ni escribir, pero en cambio sí conocían la marca propia de su familia, que figuraba en todas sus pertenencias. Esto mismo aún sucedía no hace muchos años en el norte de Portugal, entre los marineros de Póvoa de Varzím: allí todavía se pueden ver anclas, remos, agujas, navajas, etc., o en las puertas o piedras de algunos edificios —sobre todo religiosos— estas siglas (como se denominan en el país vecino) familiares de pertenencia.

Sin embargo hay que aclarar que los nobles, sacerdotes y ricos burgueses sí solían poner sus nombres sobre las tumbas: Pero Afonso da Ponte (era 1300?), Alberte de Ben (1570), etc. Esta diferencia no sólo se manifiesta en escribir o no su nombre, sino que también en que éstos muchas veces eran enterrados en sarcófagos —de los que todavía hay abundantes muestras en el cementerio—, quedando sus cuerpos sobre la tierra y no debajo como los de los artesanos y marineros. Aunque, como en todo, hay excepciones.

Pero al ir dejando de ser analfabetos fueron también sustituyendo paulatinamente las antiguas marcas por el nombre del difunto, aunque en un principio ponían las dos cosas: *Aqi : iaz : M Ferrs : fila de Fra : Marino*, y en el centro un monigote que representa a la difunta; *S. de Fernán Vieitez*, pero en la cabecera figuran las plantillas u hormas indicando que él (o sus antepasados) había sido zapatero; *S. de Bicdanos. Mercader*, y al lado la vara de medir de los mercaderes, etc. Hay que tener en cuenta que en algunos casos pudiera ser que la marca fuese anterior, es decir, que perteneciese a un antepasado del difunto cuyo nombre figura, pues la mayoría fueron durante siglos de una misma familia.

Después de esta pequeña introducción, ya podemos pasar a hacer un somero catálogo de las marcas que hay sobre las más de cuatrocientas losas sepulcrales (en buen estado no pasan del centenar) que se encuentran actualmente en este cementerio (1).



Algunas de las muchas representaciones humanas que hay en las losas del cementerio de Noia

Representaciones humanas

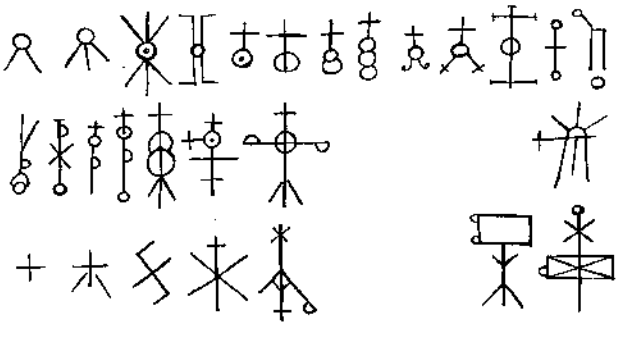
Son muy abundantes y, para algunos historiadores, las más antiguas. Se trata de los archiconocidos dibujos o monigotes que todos hemos hecho de pequeños, pero en algunos casos se llegó a tal grado de estilización y abstracción que es sumamente complicado el interpretarlos. Sabemos que son figuras humanas porque dos que hay en una de las jambas de la puerta principal de la iglesia tienen nimbo. Es decir, para que se entienda mejor, el artista, además de la cabeza, piernas y brazos que tienen todos, les hizo sendos nimbos para indicar que se trataba de «santos». Por supuesto que estos «santos» no pueden ser anteriores a 1327, año en que fue concluido y consagrado el templo.

En un caso tenemos un grupo que pudiera representar a una madre con su hijo, dispuestos a modo de *Piedad*.

Marcas familiares

Les damos este nombre a ciertas figuras que suponemos con fundamento, teniendo en cuenta otros casos semejantes, que se refieren al signo distintivo que tenía una familia y que era heredado por sus descendientes. Es curioso observar que algunas se repiten en los sillares de la iglesia de Santa María (sobre todo en la fachada principal al lado del rosetón, en el lugar más visible) (1327), en la de *San Martiño* (1435), y en el hospital de Sancto Spíritus (s. XV). ¿Se trata de simples signos lapidarios de canteros o del distintivo de la familia que pagó la labra de esa piedra? Tal vez sea lo segundo.

Como ya queda dicho, marcas semejantes a estas de Noia eran usadas no hace muchos años por los marineros de algunos puertos portugueses, en particular por los de Póvoa de Varzím, y, aunque menos, por los gallegos fronterizos. Por ejemplo, en la puerta de la capilla de Santa Tegra de A Guarda (Pontevedra), en la desembocadura del río Miño y sobre el conocido poblado prehistórico del mismo nombre, había hasta aún no hace muchos años varios de estos signos, iguales a los portugueses. Con ellos marcaban todas sus pertenencias, desde las herramientas y otros útiles que empleaban en la pesca, hasta las de uso doméstico.

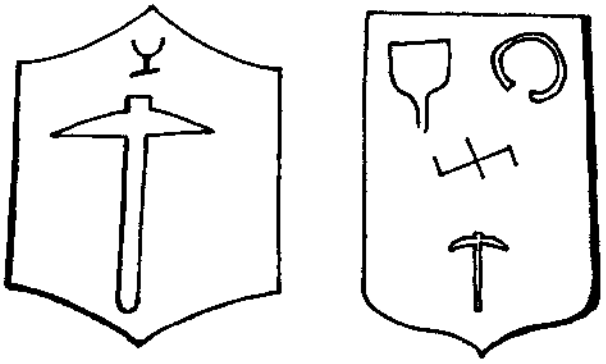


Algunas marcas familiares

Marcas profesionales o gremiales

Son las más abundantes dado que Noia, sobre todo desde el primer cuarto del siglo XIV y hasta el XVII, disfrutó de una floreciente situación económica y mercantil aún no igualada. Aquí abundaban los marineros, los artesanos, los nobles... Veamos tan sólo algunas, sin intentar agotar el tema ya que debido a que muchas se encuentran amontonadas y dadas vuelta, es imposible por ahora pretender hacer una completa y sistemática catalogación, aunque sea muy necesaria.

También hay que decir que, a pesar de su abundancia, estas losas no son las más originales, pues sólo en Galicia tenemos muestras en otras muchas poblaciones, aunque sí es cierto que en ninguna hay la cantidad y variedad que se encuentra en este cementerio.

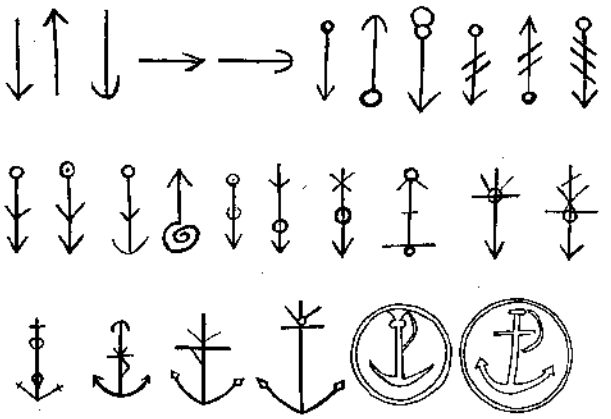


Dos escudos de armas con marcas de canteros y de otros oficios

Marineros

En 1550 escribía el licenciado Bartolomé Sagrario de Molina, natural de Málaga, en su DESCRIPCION DEL REYNO DE GALICIA Y DE LAS COSAS NOTABLES DE EL: *cárgase aquí cantidad de sardina la mejor de todo el reyno: y ansi do quiera que llega alguna sardina preguntan luego por la de Noya aviendo esta no se despacha otra...* (2). Pero su fama de importante puerto pesquero ya le venía de muy antiguo, de cuando en 1238 el rey Fernando III el Santo le concedió —juntamente con Pontevedra— el privilegio exclusivo de poder elaborar *sain* (grasa de sardina).

Esta importancia quedó patente en la necró-



Marineros

polis: las losas con motivos marineros son las más abundantes. La herramienta representativa de esta ocupación era el ancla *(áncora)*. Se agrupaban en el gremio del *Corpo Santo*, denominación con que se conocían en los medios marineros gallegos las reliquias de San Pedro González Telmo, aún hoy patrón de la diócesis de Tui-Vigo, en cuya catedral reposan sus cenizas. Años después se pusieron bajo la protección de San Nicolás.

Canteros

Sobre sus lápidas esculpían una escoda o pica *(pico)*, acompañada en algunos casos por la escuadra *(escoadra)*. Hay dos que son dignas de recordar por su originalidad: en sus cabeceras, imitando un escudo de armas, grabaron la pica en una y en la otra, además de esta herramienta, otros signos relacionados con la familia y con varios oficios. Ninguna de las múltiples y variopintas figuras que hay en heráldica se pueden comparar a estas picas, todo un símbolo del hombre trabajador. Junto con los carpinteros formaban el gremio del Espíritu Santo.

Carpinteros

Sus marcas también son muy abundantes. Suelen estar representados por el hacha *(a machada)* o la azuela *(a aixola)*, casi siempre acompañadas por otra herramienta, tal como la escuadra, el martillo *(o martelo)*, el compás, el escoplo *(a trencha)*, etc. En algún caso aparece el taladro *(a trade)*, que pudiera indicar que el difunto era tonelero.

Durante siglos Noia fue famosa por sus astilleros y, como es normal, por los muchos carpinteros de ribera que en ella vivían. Estos, además del hacha, grababan unas ondas marinas para diferenciarse de sus compañeros de oficio. En 1550 decía el ya citado licenciado Molina:

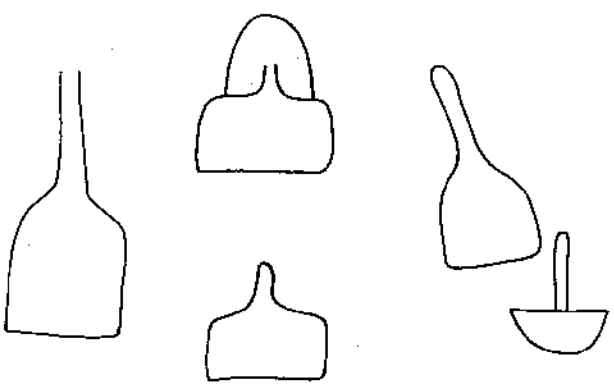
> *La villa bien noble / y antigua de Noya*
> *sentada en un llano / que es casi una hoya*
> *do buenos navios / se suelen labrar...*

Y ya en prosa: *la buena villa de Noya: que es gentil pueblo y de los de más antigüedad que ay en este reyno: es de gente noble: házense aquí muchos y buenos navios grandes y pequeños porque tienen comarca de mucha madera...* (3).

Pero no todos los miembros de un gremio disfrutaban de igual categoría: hay una lápida que tiene esculpido a un hombre con vara en la mano derecha, sombrero de dos picos y, además de esta rica indumentaria, a sus pies como uno de sus compañeros carpinteros, están los símbolos de su oficio. Suponemos que se tratase de algún mayordomo del gremio que, junto con los canteros y escultores, se agrupaban bajo la protección del Espíritu Santo.

Curtidores

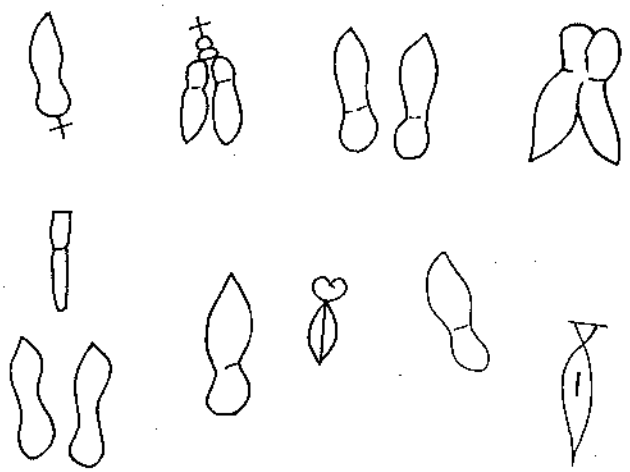
El distintivo que solían grabar sobre sus tumbas era el mandil o delantal que se ponen para trabajar el cuero en los *pelamios* o *pios*. Pero en algunos casos se acompaña con las tenazas llamadas de curtidor, que se emplean para manipular las pieles durante el trabajo de ribera. Una cuchilla especial, de hoja semicircular, que todavía se usa para cortar el cuero, también figura en algún caso. Por su número e importancia en la vida de Noia tuvieron calle propia *(Rúa dos Pelamios)*, y con los zapateros formaban el gremio de San Martín.



Curtidores

Zapateros

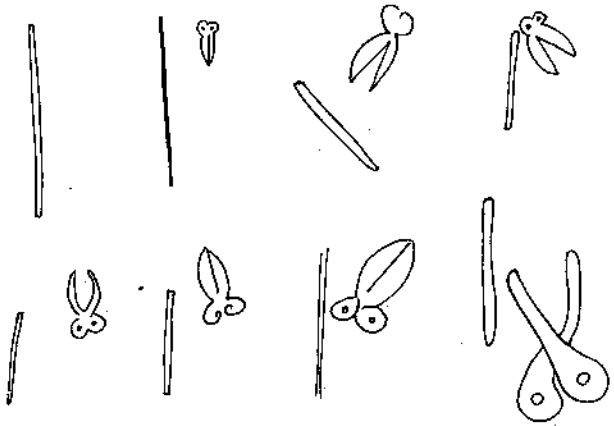
En tiempos tuvieron cofradía propia bajo la advocación de San Amaro o Mauro, aunque después como ya queda dicho se juntaron con los curtidores en la de San Martín. Las marcas que más se repiten son las plantillas u hormas *(formas)*, acompañadas, sólo en algunos casos, por la lezna *(subela)*, cuchilla *(coitela, chaira)*, tijeras *(tixouras)*... Tuvieron también calle propia: *Rúa da Zapatería.*



Zapateros

Mercaderes

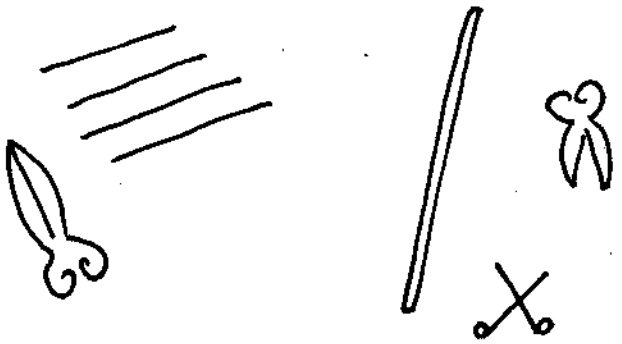
Debió de ser negocio muy rentable pues, junto con los marineros, son sus losas las que más se repiten en el cementerio. Su instrumento o herramienta representativa era la vara de medir, algunas veces acompañada de las tijeras. Tuvieron gremio propio que acogía a todos los *tratantes*, bajo la advocación de San Mauro (junto con los zapateros). A modo de anécdota —aunque demuestra las importantes relaciones comerciales de esta población coruñesa—, bajo una de estas losas reposaron los restos mortales de un mercader bilbaíno: *Aqi : iaz : Lope : Urcre : Mateo : mercador : de : Biluao* †.



Mercaderes

Sastres

Es difícil saber cuáles son las lápidas de estos artesanos, pues su herramienta preferida, las tijeras, se repite en otras profesiones, como los mercaderes, zapateros, etc. En el caso de los sastres suelen estar acompañadas por unas rayitas que representan las agujas. Formaban el gremio de San Juan Evangelista.



Sastres

Herreros/cuchilleros

Su herramienta era la tenaza de fragua *(tenaza do lume)*, que se usa para meter y sacar el hierro del fuego. Pero en algunos casos se plantea el dilema de si se trata de herreros o curtidores, pues ambos tenían dichas tenazas aunque para diferentes trabajos.

No hay duda en los casos en que la tenaza está acompañada de un arma (espada, cuchillo...). Pertenecían al gremio de San Juan Bautista, aunque solían acompañar a los plateros, cuyo protector era San Julián.

Carniceros

Aunque considerado como uno de los oficios más viles, estos honrados trabajadores también tuvieron a orgullo, como todos los demás, el dejar constancia de su profesión. Dos son las herramientas que más se repiten en sus losas: el hacha *(a machada)* de carnicero y el machete. De igual forma a las que figuran en estas lápidas aún no hace muchos años que se podían ver en las carnicerías noiesas. Su patrono era San Pedro.

* * *

Estos son los oficios más representados, aunque quedan otros muchos sin nombrar que también figuran en algunas de estas losas, que van desde comienzos del siglo XIV (para otros ya desde el XI), hasta bien entrado el XIX. Pero una completa y sistemática catalogación no será posible mientras que muchas se encuentren todavía ocultas por la maleza, dadas vuelta, amontonadas... Es necesaria una urgente clausura del cementerio, así como la ordenación y limpieza de todas las piezas que allí se encuentran, tanto lápidas como sarcófagos, indispensable para que algún día se pueda saber su número exacto, así como para crear el primer cementerio-museo gallego y, quizás, mundial.

Concluimos este pequeño artículo recordando unas palabras románticas de Manuel Murguía, esposo de la inmortal poetisa Rosalía de Castro, que en 1888 escribió sobre el cementerio de Noia:

La extensión del campo mortuorio, la clara luz que lo baña, el grato consorcio que en tiempos menos fáciles para el hombre estableció éste entre la vida y la muerte, hicieron en lo pasado, de la mansión de los finados, aquella otra en que los vivos parecían poner bajo la protección de los muertos sus luchas, sus penas, sus alegrías todas. No se cerraban entonces tan de golpe como ahora, las puertas abiertas al recuerdo y al amor de los que fueron. Algo suyo flotaba siempre para los vivos en el aire que respiraban; algo hablaba desde las profundidades de la tierra a los que vagaban todavía por los eriales del mundo. La muerte no daba miedo. Resto del antiguo culto de los muertos, se vivía en perpetua comunión con ellos: al abrigo de las tumbas que unía a todos en una paz perpetua, se ventilaban las querellas de los vivos; en torno de ellas, y como poniéndolas bajo su amparo, se celebraban las fiestas populares; bajo los árboles sagrados que le poblaban, se cambiaban a veces los primeros juramentos amorosos; en una palabra, sobre aquella tierra de continuo removida, y en los lugares en que todo recordaba lo incierto y fugaz de los destinos humanos, se hacía la doble libación de las oraciones y de las alegrías del hombre y se ponía bajo su amparo lo que creían eterno. Diríase que así se llamaba a tomar parte en sus felicidades a los que les habían precedido. Bajo su protección se ponía la sentencia del juez. A la comida de fiesta que se hacía sobre la tierra llena de cadáveres, parecía rogarse a los que ya no eran, que asistiesen a ella y tomasen parte en el banquete. Se les tenía, aunque invisibles, como presentes, y de este modo la muerte y la vida se daban su eterno beso de paz (4).

BIBLIOGRAFIA

ABELLA, Santiago: *La villa de Noya, su historia, su topografía, sus monumentos y sus hombres ilustres*, Buenos Aires, 1911.

AGRELO HERMO, J. - HERMIDA IGLESIAS, M.: *Efemérides noyescas*, Santiago de Compostela, 1971.

ATIENZA, J. G.: "Los desembarcos de Noé", *Historia 16*, XVI (1977).

CAAMAÑO BOURNACEL, J.: *Noya. Guía histórico-turística*, Madrid, 1971.

CASAS, A. de las: *El cementerio de Noya*, Santiago de Compostela, 1936.

CHAMOSO LAMAS, M.: "La iglesia y el cementerio de Santa María de Noya (La Coruña)", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, IV, fasc. 13, Santiago de Compostela, 1949.

FABEIRO GOMEZ, M.: "El baldaquino del cementerio noyés", *Tapal*, agosto, 1952.

— "Breves apostillas a dos trabajos sobre el cementerio de Noya", *Lar*, núms. 299-301, Buenos Aires, 1959.

— "La Villa de Noya: defensas, posesiones y regalías", *Compostellanum*, XII, Santiago de Compostela, 1969.

GUTIERREZ DE VELASCO, A.: "Aportación a la historia comercial de Noya", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIII, Compostela, 1968.

MURGUIA, M.: *Galicia*, Barcelona, 1888.

TORRES REINO, X.: "Las lápidas del cementerio de Santa María a Nova de Noia (La aplicación de una metodología de trabajo)", *Actes du colloque international de Glyptographie de Saragosse*, 7-11 julio 1982, Zaragoza, 1983.

(*) De la Sec. de Etnografía y Folklore del Instituto "P. Sarmiento" de Estudios Gallegos, del C. S. I. C.

(1) TORRE REINO, Xepe: "Las lápidas del cementerio de Santa María a Nova de Noia (La aplicación de una metodología de trabajo)", in *Actes du Colloque International de Glyptographie de Saragosse*, Zaragoza, 1983, p. 241.

(2) Mondoñedo, 1550, fol. XXVI vuelto.

(3) Idem.

(4) *Galicia*, Barcelona, 1888, pp. 645-646.

LOS ANIMALES MAMIFEROS EN EL REFRANERO POPULAR VALLISOLETANO

Germán Diez Barrio

Los animales mamíferos, según H. Friedel, se clasifican en ungulados, carnívoros, roedores... Dentro de los ungulados, sólo vamos a tratar los imparidigitados: asno, buey, caballo, carnero, mula, mulo, potro, toro, vaca, yegua. Los refranes más numerosos de los que hemos recogido se refieren al asno, buey y caballo.

Hemos suprimido unos cuantos refranes excesivamente conocidos, como: «El buey suelto bien se lame», «Al burro muerto, la cebada al rabo», «Caballo grande, ande o no ande», «¿Dónde irá el buey que no are?», etc.

Para atestiguar las variantes y coincidencias, empleamos las siguientes abreviaturas, que corresponden a los Refraneros citados a continuación:

S.: *Refranero del Marqués de Santillana*, edic. M.ª Josefa Canellada, Madrid, Novelas y Cuentos, 1980. La primera edición de su colección de refranes se publicó en Sevilla en 1508.

P. V.: VALLES, Pedro, *Libro de refranes. Copilado por el orden de A. B. C.*, Zaragoza, Juana Milian, 1549, primera edición. Hay edic. facsímil de Melchor García Moreno, Madrid, Imprenta Alemana, 1917.

H. N.: NUÑEZ, Hernán, *Refranes o proverbios en romance*, Salamanca, Juan de Cánova, 1555, primera edición.

Cor.: CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la Lengua Castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el Maestro Gonzalo Correas, 1627*. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924, segunda edición, que preferimos a la primera (Madrid, 1906), donde se respetó la especial ortografía de Correas.

S. b. R.: SBARBI, José M.ª, *El Refranero General Español*, tomo I, Madrid, 1874.

R. M.: RODRIGUEZ MARIN, F., *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas, Madrid*. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926.

J. B.: BERGUA, Juan, *Refranero español. Colección de ocho mil refranes populares, ordenados, concordados y explicados*. Madrid. Ediciones Ibéricas, 1944. (Hay varias ediciones.)

M. K.: MARTINEZ KLEISER, Luis, *Refranero general ideológico español*. Madrid, 1953. Edición facsímil, Madrid, Editorial Hernando, 1978.

S. b.: SBARBI, José M.ª, *Gran Diccionario de Refranes de la Lengua Española*. Buenos Aires, edit. Joaquín Gil, 1953.

Ac.: *Diccionario de Refranes*. Anejo XXX del Boletín de la Real Academia Española, Madrid, 1975.

1. A BUEY viejo, cencerro nuevo (Villaco de Esgueva.)
   S., J. B., M. K., S. b.
   Cor.: «A buey viejo ¿para qué cencerro?».

2. A BURRO viejo, albarda nueva. (Medina de Rioseco.)
   Cor. en femenino.

3. A BURRO viejo, cincha amarilla. (Torrelobatón.)
   Cor.: «A burra vieja, cinosa amarilla».

4. A BURRO viejo no se le cambia pesebre. (Aldealbar.)
   S. b.: «A burro viejo múdale el pesebre, darte ha el pellejo».

5. A caballero nuevo, CABALLO viejo. (Castromonte.)
   Cor.
   J. B.: «Para que le enseñe».
   S. b.: «A caballo nuevo, jinete viejo».

6. A CABALLO regalado no le mires el bocado. (Ventosa de la Cuesta.)
   J. B.
   Cor.: «A caballo regalado no le mires el diente, se ha cerrado».

7. A CARNERO castrado no le tientes el rabo. (Aldealbar.)
Cor.: «Tientan la cola para ver si los carneros están gordos; en el castrado hay poca necesidad de catarle, porque carece de celo, y como quiera es mejor que el cojudo».
S. b.

8. A la BORRICA arrodillada, doblarle —o tuércele— la carga. (Bercero.)
H. N., Cor., J. B., M. K.
En R. M.: «..., no doblarle la carga».

9. A la MULA, con badajo; y al caballo, con adajo. (Torrecilla.)
R. M.: «A la mula, con halago; y al asno, con el palo».

10. A la MULA déjala cuando más te agrade. (Ventosa de la Cuesta.)

11. Al ASNO tonto, arriero tonto. (Alaejos.)
Cor.: «A asno flojo, o lerdo, o modorro, o tonto ,arriero loco».
S. b.

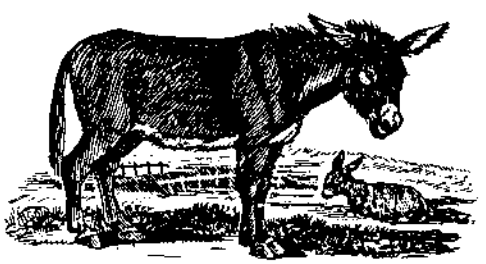
12. Al BUEY arón, poco le presta el aguijón. (Fresno el Viejo.)
Cor., S. b.

13. Al BUEY dejarle merar y echarle a arar. (Torrecilla de la Orden.)
Cor. y J. B.: «Hártale por echarle».

14. Al BUEY ladino, el pelo le reluce. (Casasola de Arión.)
Cor.: «Maldito por ladino».
J. B., S. b.

15. Al BUEY, por el asta, y al hombre, por la palabra. (Iscar.)
S. b.
Cor.: «Al buey, por el cuerno, y al hombre, por el verbo».
J. B.: «Se les conoce por su calidad».

16. Al BURRO que no puede andar, le meten por el arenal. (Tudela.)



17. Al BURRO viejo, la mayor carga y el peor aparejo. (Aldealbar.)
R. M., J. B., M. K., S. b.

18. Al BURRO viejo, poco verde. (Villaco.)
S. b.: «Aconseja dar a los viejos alimentos sustanciosos».

19. Amor de ASNO, coz y bocado. (Pedro del Rey.)
J. B.
Cor.: «El amor de los asnos, entra a coces y a bocados».
R. M., M. K.: «Amor de burros, bocados, coces y rebuznos».

20. Amor de ASNO, poco y lejano. (Fresno.)

21. ASNA con pollino, no va derecha al molino. (Valdestillas.)
S., P. V., S. b. R., M. K., Ac.
Cor.: «Asnis burris, campis pacis». «Dícese motejando al latín».

22. ASNO cargado de oro, rebuzna como los otros. (Fresno.)

23. ASNO con oro, alcánzalo todo. (Aguilar de Campos.)
H. N., Cor., J. B., S. b.

24. ASNO de Arcadia como paja. (Torrecilla.)
S. b.: «Asno de Arcadia, lleno de oro y come paja».
«Reprende a los que siendo ricos se tratan con miseria».

25. ASNO de muchos, lobos lo comen. (Villalar.)
S., P. V., H. N., Cor., S. b.
R. M.: «Asno de todos, yantas de lobos».
M. K., Ac.

26. ASNO lerdo, tú dirás lo tuyo y después lo ajeno. (Villalar.)
Cor., S. b.
J. B.: «Dice que los tontos no saben callar nada».

27. ASNO mohíno, o muy malo o muy fino. (Fresno.)
J. B., S. b.
Cor. también: «..., o muy ruin o muy fino».
R. M. y M. K.: «Los mohínos, o muy malos, o muy finos».

28. ASNO para polvo, caballo para lodo, macho para todo. (Castroverde.)
Cor., J. B., S. b.

29. A un BURRO le hacían obispo y rosnaba. (Melgar de Abajo.)
S. b.: «... y todavía lloraba».

30. Ave por ave, el CARNERO si volare. (Valladolid, Villalar.)
Cor., J. B.
R. M.: «..., el lechón si volare».

31. Bien sabe el ASNO en qué casa rebuzna. (Aldealbar.)
S., Cor., Ac.

32. Borriquito nuevo, tres días en estaca. (Aldealbar.)
«Borriquito nuevo, ocho días sin estaca. (Medina del Campo.)

33. Buena (La) mano, de ROCIN hace caballo; y la ruin, de caballo hace rocín. (Casasola.)
Cor., J. B.
S. b.: «El saber manejar, o no, la brida el jinete, decide del bien o mal paso de una caballería».

34. Buena (La) MULA en el establo se vende. (Tordesillas.)
J. B. es como: «El buen paño en el arca se vende».

35. BUEY (El) coma, que la vaca por el prado anda. (Melgar.)

36. BUEY (El) sin cencerro, piérdese presto. (Valladolid.)
Cor., J. B., S. b.

37. BUEY viejo lleva el surco derecho. (Fuensaldaña.)
Porque la experiencia es la madre de la ciencia.
Cor., J. B., S. b.

38. BURRAS (Las) pequeñas siempre son buches. (Torrelobatón.)

39. BURRO (El) mal esquilado a los quince días igualado. (San Román de Hornija.)

40. BURRO (El) pequeño siempre joven es. (Tudela.)

41. BURRO (El) perderá las lanas, pero no las mañas. (Valladolid.)
S.: «Pierde el asno los dientes, y no las mientes».
Sb. R.

42. BURRO (El) que más trabaja, más rota tiene la albarda. (Valladolid.)
S. b.: «..., muy pronto rompe el aparejo».

43. BURRO (El) tropezando y el asno cayendo y ellos irán aprendiendo. (San Román de Hornija.)

44. CABALLO (El) antes que el gallo. (Medina de Rioseco.)

45. CABALLO holgazán antes muerto que cansado. (Fresno.)

46. CABALLO que no corre, en el cuerpo lleva la carrera. (Fresno.)
S. b.: «Carrera que no da el caballo, en el cuerpo se le queda».

47. CABALLO que vuela no quiere espuela. (Villalar.)
H. N., Cor., S. b.

48. CABALLO y hacienda, tu amo te vea. (Serrada.)

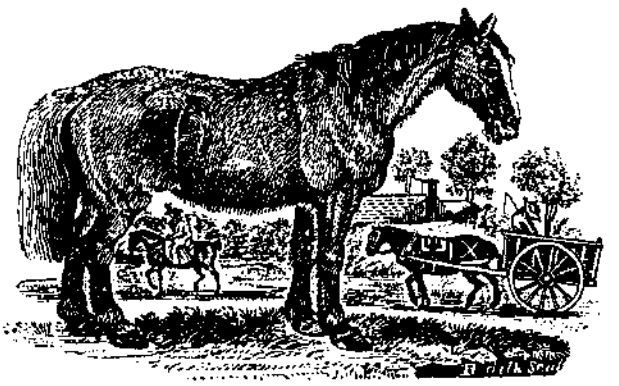
49. Celemín por celemín, dale trigo a tu ROCIN. (Urueña.)
H. N. y Cor.: «..., de trigo a mi rocín».

50. Cuando nace la escoba, nace el ASNO que la roa. (Valdestillas.)
Cor., S. b.
J. B. es como: «Nunca falta un roto para un descosido».

51. Cuando te den la VAQUILLA, acude con la soguilla. (Valladolid.)
S., Cor., J. B.
Ac.: «Nos aconseja no despreciar lo que nos den, aun cuando nos parezca desmedrado y mezquino, como también aprovechar la ocasión, por el riesgo de que no vuelva».

52. Culpa (La) del ASNO, échasela a la albarda. (Cogeces.)
Cor., J. B.
R. M.: «Según es el asno, así es la albarda».
S. b.: «... no se ha de echar a la albarda».

53. De la MULA y el prior contra más lejos mejor. (Aguilar de Campos.)



54. De las carnes, el CARNERO; de los pescados, el mero. (Valladolid, Urueña.)
Es una opinión gratuita.
H. N.; S. b. continúa: «...; de las aves, la perdiz y, sobre todo, la codorniz».

55. De un BURRO una coz, y si te descuidas, dos. (Villaco, Fombellida.)

56. Dios me libre del BUEY manso, que del bravo me libraré yo. (Traspinedo.)

57. Domar POTROS, pero pocos. (Canillas.)
Cor., S. b.

58. El que desprecia la YEGUA se la lleva. (Medina del Campo.)
Aplicado también a la mujer.
S. b.

59. El que tiene BURRO y alforjas, callandito hace las cosas. (San Román.)
En Urueña: «..., nadie le sabe sus cosas».
En Mucientes: «..., cae bendito a hacer las cosas».
J. B. y S. b.: «Quien tiene alforjas y asno, cuando quiere va al mercado».

60. El que tiene un BURRO y luego lo vende, lo que ha andado a pie todo eso se pierde. (Mucientes.)
S. b.: «... y lo vende, él se entiende».

61. En tierra ajena come la VACA, el buey encuerna. (Aldealbar.)
Cor.: «..., acornea», también «moja».
J. B.: «En tierra ajena, la vaca al buey encuerna».

62. Es lavar la cabeza al ASNO perder la lejía y el trabajo. (Pesquera de Duero.)
Cor., J. B.
P. V.: «Perdida es la lejía en cabeza de asno».
R. M.: «Quien lava la cabeza al asno, pierde el jabón y el trabajo».

63. Este mes andan las BURRAS a tres. (Torrecilla.)

64. Guarniciones y crin, dan venta al ROCIN. (Bercero.)
Guarniciones: adornos.
H. N., Cor., J. B., M. K.

65. Hijo (El) del ASNO, dos veces rebuzna al día. (Nava del Rey.)
H. N., Cor., M. K.

66. Más caga un BUEY que cien golondrinas. (Valladolid.)
P. V.
Cor. completo: «..., y por eso come más que ducientas».

67. Más quiero ASNO que me lleve, que caballo que derrueque. (Medina del Campo.)
S., Cor., S. b. R., Ac.

68. Más vale un BURRO sano que un sabio muerto. (Villalar.)
S. b.: «Más vale burro vivo que doctor muerto».

69. Más vale VACA en paz que pollos en agraz. (Traspinedo.)
Agraz: Antes de sazón y tiempo.
Cor.: «Sabido es que el pollo está propiamente guisado con agraz, mas por su acedo se toma por molestia y pesadumbre».
J. B.: «Se refiere al guisado de vaca; los pollos en agraz era un plato muy usado antiguamente».

70. Muchos BURROS van al mercado, unos con albarda y otro desalbardados. (Fresno.)

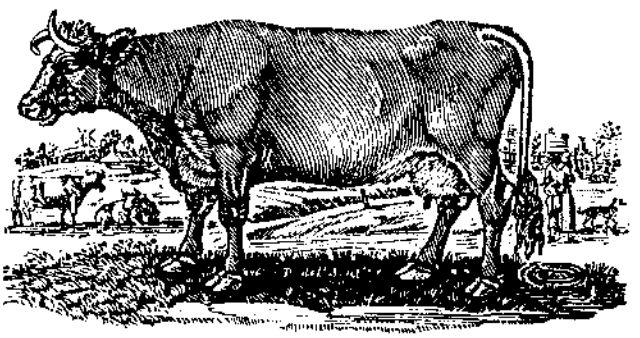
71. MULA (La) buena sólo da coces a los de fuera. (Mojados.)

72. MULA (La) y la mujer siempre tienen qué hacer. (Iscar.)

73. No montes BURRO cojo pensando que sanará; si el que está sano se encoja, el cojo qué será. (Fombellida.)
En Pesquera y San Román: «No compres burra...».

74. No se hizo la miel para la boca del ASNO. (Mayorga.)
S. b., J. B.

75. Ojo (El) del amo engorda el CABALLO. (Camporredondo.)
Cor., J. B.



76. Para subir la cuesta quiero a mi BURRO, que cuesta abajo yo me la subo. (Fresno.)

77. Que quiera que no quiera, el ASNO ha de ir a la feria. (Medina del Campo.)

78. Quien BUEYES ha perdido, cencerros se le antojan. (Canillas.)
P. V., J. B., Ac.
Ac.: «..., los cencerros trae al oído». «Cuando se tiene reciente el recuerdo de algo que se ha perdido, se crec verlo por todas partes».

79. RUCIO rodado, antes muerto que cansado. (Fresno.)
P. V., Cor., J. B.

80. Según come el MULO, caga el culo. (Villalar.)
Cor.: «Como come...».

81. Si las orejas sacude la BURRA, agua segura. (Bercero.)
R. M., M. K.

82. Sin abrigo y sin postura, ni VACA ni oveja dura. (Castroverde.)

83. TORO (El) y el gallo, en el mes de mayo. (Medina del Campo.)
Cor., J. B., M. K.

84. Una buena cabra, una buena MULA y la mujer son tres malas bestias. (Valladolid.)
Cor.: «..., son muy malas bestias todas tres».
J. B.: «..., malas bestias las tres».

85. VACA (La) brama y el perro ladra. (Torrelobatón.)

86. VACA (La) que no come en la mesa con el buey, come antes o come después. (Tudela, Fresno.)
Cor.: «La vaca que comió antes o después, no come con los bués». «Dícese para la mujer que está en casa; come cada rato lo que quiere y no a la mesa».
J. B.

87. YEGUA (La) que por su gusto corre no mal pare. (Melgar de Abajo.)

DIEGO DE ACUÑA, EL GRAN CORTESANO (SIGLO XVI)

Lorenzo Rubio González

Hacia mediados del siglo XVI, por los años 1546-1547, circularon por Valladolid, Medina del Campo y otros lugares de Castilla unas coplas de sátira mordaz y descarada, que llevaban el nombre de Coplas del Provincial Segundo, *cuyo autor o genio inspirador fue el vecino y regidor de la villa pinciana don Diego de Acuña.*

El escándalo que se promovió por la difusión de estas coplas fue de tal envergadura, que para atajar las posibles querellas y venganzas, así como para restituir, en lo posible, la honra de las personas que en ellas aparecían desvergonzadamente satirizadas, se promovió un proceso acusatorio, de carácter criminal, contra el presunto autor y contra sus amigos y servidores que hubieran colaborado con él en la invención y difusión de tales difamaciones. De resultas del proceso, Diego de Acuña fue condenado a destierro por tiempo de diez años.

Nació en Valladolid el año 1514. Era hijo de don Pedro de Acuña, apodado el Cabezudo *por ser hombre sumamente ingenioso y reflexivo, y de doña Leonor de Zúñiga. Hermanos suyos fueron Pedro, capitán en los ejércitos del Marqués del Vasto; Luis, aficionado también a la poesía, cuya vida fue breve, y Hernando, valeroso capitán de las tropas imperiales bajo las banderas del Marqués del Vasto y eficaz diplomático, pero conocido principalmente por su elegante obra poética* (1). *Sus hermanas Ana y Catalina contrajeron honrosos matrimonios, la primera con Pedro Hernández de Portillo, regidor de Valladolid, y la segunda con Raimundo de Tassis, correo mayor de Su Majestad, mientras que Teresa fue monja comendadora de la orden de Santiago en el Real Monasterio de Santa Cruz, de Valladolid.*

Don Diego de Acuña fue gentilhombre de la casa del Emperador, caballero de la orden de Santiago desde 1543 y regidor de la villa desde el 8 de abril de 1547, en que ocupó la vacante de Francisco de los Cobos. Sus prendas personales, su desenvuelta juventud, el favor que gozaba cerca del Emperador y de su hijo el príncipe Felipe y sus modales exquisitos y galantes le valieron el sobrenombre de el gran cortesano.

Desconocemos qué propósito le movió a escribir las coplas que le llevaron a la cárcel y al destierro ,poniendo en peligro su prestigio y su envidiable posición social. Tal vez no sospechara que pudieran alcanzar tan rápida difusión, promoviendo un escándalo tan notorio, y quizá mucho menos que pudieran descubrirle como autor de los versos y culpable de las funestas consecuencias que se derivaron.

En el proceso promovido por el fiscal Ibarguen, quedaron encausados varios amigos de Diego de Acuña que, como él, eran personas de destacada calidad, pajes y criados de su casa, que habían sido previamente encarcelados. Pero el que figuraba como autor principal del delito de infamación causado por las coplas, era don Diego de Acuña.

Las dos sentencias condenatorias que se promulgaron, aparecieron fechadas en marzo y abril de 1548. La sentencia definitiva recibió confirmación el 15 de noviembre de 1549, y el pleito se dio por concluido el 20 de febrero de 1550.

La condena del destierro la inició en Italia, sirviendo en los ejércitos del ilustre capitán don Fernando Gonzaga, el cual, atendiendo a los méritos y servicios de don Diego, consiguió para él que el plazo del destierro, fijado en diez años, se redujera a tres; y aunque en la concesión de la reducción de la pena se establecía la condición de no entrar en Valladolid, parece ser que ésta no se llevó a efecto, porque en 1533 se encontraba en su ciudad natal pleiteando con Antonio Vázquez.

No mucho tiempo después, en 1556, Felipe II le concedía la sustanciosa cantidad de 150.000 maravedíes por servicios prestados a la Corona. Finalmente, sabemos que murió sin haber contraído matrimonio y acompañado de su fama de gran cortesano, pero desconocemos el lugar y la fecha de su fallecimiento (2).

Raymond Foulché-Delbosc halló en el manuscrito 354 del fondo español de la Biblioteca Nacional de París las Coplas del Provincial. *El total lo componían 306, de las cuales 93 pertenecían al* Provincial primero, *seudónimo bajo el cual*

podía encubrirse el nombre de Fernando del Pulgar, Alonso de Palencia, Rodrigo Cota o Antón de Montoro, escritas durante el reinado de Enrique IV, entre los años 1465 y 1474. Mezcladas con ellas y siguiendo la misma línea de sátira infamatoria, hay 213 coplas nuevas, con un total de más de ochocientos versos, cuyo autor se da por sentado que fue don Diego de Acuña, que las escribió en tiempos del Emperador. El conjunto de estas coplas halladas en el manuscrito 354 del fondo español de la Biblioteca Nacional de Paris, junto con el comentario que de ellas existía en el manuscrito H. 40 de la Biblioteca Nacional, debido a un autor del siglo XVI, que desea desmentirlas, y otro comentario de don Vicente Joaquín Noguera, escrito en 1797, demostrando las fechas arriba indicadas para las Coplas del Provincial primero, a lo que añade el señor Foulché-Delbosc su propio punto de vista sobre la materia, fueron publicadas en 1899 (3).

Respecto de las Coplas del Provincial primero, publicadas por primera vez en Segovia, nos dice el anónimo comentador del siglo XVI que se refieren a las grandes familias de todo el reino de Castilla, pero principalmente a las de Toledo, Valladolid y Burgos, donde asistía ordinariamente la Corte.

"Estuvieron en un tiempo tan acreditadas estas coplas de el Provincial, que no sólo hicieron embarazo a grandes familias en los consejos de la inquisición y de las órdenes, sino que muchas casas se recataron de mezclarse con aquellas que se hallavan ofendidas de tan libianos fundamentos" (4). El comentarista las repudia totalmente, considerándolas "torpes indecencias", y calificando a su autor de "el Adán de los maldicientes, porque todos pecan en él" (5).

Si el comentador tiene serias dudas que Fernando del Pulgar "se embarazase en tan liviana y peligrosa ocupación", al referirse al autor de las Coplas del Provincial segundo, dice severamente: "Prosiguióla después en el reinado de el emperador Carlos 5., con el nombre de Provincial 2.º, D. Diego de Acuña, cavallero mozo y vano, pero hablando con tanta desmesura y licencia de las mujeres nobles de aquella edad, que hizo más injuria a las costumbres que el primero a la sangre y a todo, y unas y otras están tan pobladas de torpes indecencias que yo tuviera por mayor bajeza escrivillas que mereçellas" (6).

Ciertamente, tales Coplas del Provincial segundo secundan la técnica satírica de las del Provincial primero; pero si las de éste no carecían de artificio y cierta gracia, aunque a Menéndez Pelayo también le merecieron una condena total (7), las de Diego de Acuña tienen más invectiva infamatoria y menor calidad literaria, porque los temas satíricos se repiten con monotonía y sin habilidad artística. Por otra parte, el haberlas divulgado juntas y mezcladas, era una sátira doblemente perversa, porque resucitaba nombres de personajes muertos, que no podían defenderse, cuyas imputaciones desdoraban la honra de sus descendientes. Por lo cual, el comentador, en el colmo de su indignación, considera esta crueldad sólo digna de "una pluma atrevida y loca".

A pesar de la popularidad que alcanzaron las coplas del "caballero mozo y vano" que fue don Diego, y precisamente por su gran difusión, suscitaron, como no podía dejar de ocurrir, gran indignación entre damas y caballeros, a juzgar por el proceso y condena que sufrieron el autor y sus más allegados colaboradores. Naturalmente, la época del Emperador era muy diferente a la que habían conocido las coplas del Provincial primero en el siglo XV, y esta clase de sátira político-social, que ofendía gravemente el honor de los personajes mencionados, mereció la repulsa general y la querella conforme a derecho.

No obstante, aun admitiendo la exageración difamatoria, que pudo nacer más de un deseo de represalia que de una cruel ocurrencia de juego cortesano, son un exponente de las interioridades sociales de la nobleza en la época imperial y de su aristocrática picaresca, en la que Diego de Acuña parece que estuvo muy versado desde su juventud.

Desde un punto de vista literario, merecen ser recordadas por ser la previvencia de un género medieval de sátira político-social que, sin esa grosera y descarada forma, pero sin menor grado de invectiva en muchos casos, ha recorrido la historia de nuestra literatura hasta los

tiempos modernos. Por otra parte, al aparecer en ellas personas de importantes linajes castellanos, se junta a la anécdota el interés histórico, que se ve enriquecido por los comentarios adjuntos con que publicó las coplas el señor Foulché-Delbosc. Aunque haya que admitir, como así es, en efecto, que el valor literario no es sobresaliente, son, sin embargo, un tipo de poesía popular-cortesana que fue muy cultivada en el siglo XV y que, como se ve, aún tiene sus epígonos en el XVI. Su autor, don Diego, ha perpetuado con tales coplas su nombre, pero para ser, en punto a calidad y delicadeza poéticas, el reverso de su hermano Hernando.

Desconócese que Diego de Acuña fuera autor de otros escritos literarios. Puede presumirse, incluso, que no fuera el autor único de todas las coplas. Razonablemente cabe pensar que éstas fueran producto del ingenio de Diego de Acuña y de sus amigos Rodrigo Nuño, Alonso de la Sierra, Antonio Martínez de Araiz, Pedro Ruiz de la Mota, Hernando Enríquez de la Carrera, Alonso de Verdesoto y Francisco de Rebolledo, que también fueron encausados.

El Provincial segundo no presenta originalidad formal alguna respecto a su sucesor. Ya hemos indicado que el tema de las Coplas es del mismo corte satírico, y aun más atrevido y mordaz, que las primitivas que formaron la Sátira del Provincial, con el agravante de perturbar el descanso de los muertos en la memoria de sus descendientes vivos, lo cual supone un grado mayor de impiedad. Formalmente, se acomoda al tono y métrica de las primitivas coplas: escritas en cuartetas y redondillas octosilábicas, conservando el mismo carácter vulgar, que las hacían idóneas para ser recitadas por los maldicientes cortesanos y por los ciegos tabernarios. Su valor poético es, en general, tanto en las primeras como en las segundas, mucho menor que el de las más famosas Coplas de Mingo Revulgo, todavía muy populares en el siglo XVI.

En el manuscrito 354 de la Biblioteca Nacional de París, publicado por Foulché-Delbosc, las coplas de ambos provinciales aparecen formando un cuerpo continuo, refundidas en un texto poético, del que el editor ha separado unas y otras en una tabla sumarial adjunta al final de su comentario. Acuña —y tal vez con él sus amigos colaboradores— realizó una selección de la Sátira del Provincial y escogió las 93 coplas, de las 149 del Provincial primero, que le parecieron más convenientes a su propósito, en algunos casos, completadas con coplas de nueva invención, propias del Provincial segundo, es decir, de Diego de Acuña; y, en otras ocasiones, las coplas propias de Acuña se dirigen a personajes

contemporáneos, a quienes dedica sus invectivas. Parece que se da por supuesto que los destinatarios de las coplas conocían las que pertenecieron al Provincial primero y que eran capaces de distinguir con facilidad las que pertenecían a la inventiva del imitador Provincial segundo. El cuerpo poético del manuscrito 354, correspondería al que confeccionó Diego de Acuña y al que se propagó en su tiempo. Presenta algunos estragos y ligeros errores, pero su conjunto recoge satisfactoriamente esta extraña ingeniosidad poética del maldiciente Acuña.

Es sabido que el Provincial primero imaginó la Corte como un relajado monasterio, en el que damas y caballeros, bajo el fingimiento de ser profesos, pasan a una especie de capítulo de faltas, en el que quedan en evidencia sus flaquezas. Siguiendo esta fantasía de mal gusto, en la que la vida monástica aparece ridiculizada y ultrajada tanto o más que la de la nobleza, ambos provinciales denuncian, como lacras, el poder del dinero para alcanzar altos cargos y títulos nobiliarios, las infidelidades conyugales, el deshonor de los maridos, el servilismo cortesano, los amores ocultos, los defectos temperamentales, etc. El propio Diego de Acuña se incluye en una de las coplas, describiendo burlescamente su aspecto físico y sus escasos medios de fortuna.

Por vía de ejemplo, reproducimos algunas coplas de Diego de Acuña.

AL DE CHINCHON

A frai conde de Chinchón,
gran hodre lleno de viento:
el (8) provincial y combento
mofan de tu presunción.

Y diçe su reverencia,
quando está más sin passión,
que le pareçes riñón
so cargo de su conciencia.

AL CONDE DE MIRANDA

A ti, frai conde mal echo,
que esto de mona bermeja
la condessa se nos queja
que eres hombre sin provecho.

Y vista su petición,
el provincial da sentencia
que te salve tu ynocencia,
pues tiene justa petición (9).

A DON DIEGO DE ACUÑA (10)

A ti, frai Diego de Acuña,
queres médico (11) *bachiller,*
que puedes mui bien haçer
el testamento en la uña.

Eres chico y mal dispuesto,
tienes paso de atambor:
fuérate mucho mejor
que tuvieras otro jesto.

A DOÑA YSAVEL CAMARGO

En las cortes se a pedido
que doña Ysavel Camargo
aga luego su descargo
de cuernos de su marido.

Y que Elvira de Baçán
no haga secretas bodas
con este prior de Rodas,
que se perderá San Juan.

A RAFAEL DE ARQUIDE

A ti, frai Franco Ferrer,
con todos tus quatro hermanos,
hijos de aquel mercader
que al Redentor dio a beber
vinagre y iel con sus manos.

Y a tu hermana doña Juana,
puta muger, aunque fea;
dime tú porqué se arrea
en hoder noche y mañana,
y esto sólo la recrea (12).

AL MARQUES DE LAS NAVAS

A ti, frai Navas el cuero,
responde por mi servicio
a cómo vale el oficio
en que no eres el primero.

A frai querer y privar
con un poco de ser bano,
y a frai no me aprovechar
la privança de mi hermano.

A PEDRO HERNANDEZ PORTILLO

Ta, ta, ¿quién está aí?
Dos judíos de Portillo.
¿Qué queréis?, ¿a quién buscáis?
A Pedro Hernández Portillo.

No podéis estar con él
porque está arromadiçado,
que de rreçién baptiçado,
aún el agua corre dél.

A UNA DAMA PRINCIPAL

Deçid(me), padre guardián,
quién es aquella madona
que trae a nuestro provincial
empeñada la persona.

Yo os juro, padre honrrado,
por los versos de David
que la vi en Valladolid
sin chapines ni trançado.

ESTAS QUATRO COPLAS HIÇIERON AL JUEZ QUE FUE A HACER LA PESQUISSA DESTA SATIRA, Y LA PRIMERA SE LA PUSSIERON EN UN ALFILER PENDIENTE DE LA CAPILLA DE LA CAPA EL DIA QUE LLEGO

Pues, pesquissidor, sabrás
que allaron en tu cassa
solos dos frailes, no más,
y estos por horden y tassa.

Y esto puedes bien creer,
mas no lo tengas en nada,
que desto es bien afamada (13)
la señora tu muger.

Pues proseguís la pesquisa,
fraile tuerto, sin manopla,
tras esta vendrá otra copla,
con que se mueran de risa.

Déjate, déjate deso,
jesto de gata maimona,
que pareçes un pendejo,
la cara como de mona (14).

---

(1) *Poesías de Hernando de Acuña.* Introducción, edición y notas por Lorenzo RUBIO GONZALEZ. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1981.

(2) Narciso ALONSO CORTES: "Las coplas del Provincial segundo", en *Miscelánea Vallisoletana,* II, Valladolid, 1955, pp. 175-187. *En el Diccionario Bibliográfico de Pliegos Sueltos Poéticos (Siglo XVI),* por Antonio RODRIGUEZ MOÑINO, Madrid, Edit. Castalia, 1970, núms. 658, 668, 704, 729 y 730 figura un Diego de Acuña, autor del romance *Alterado el pensamiento / de exercicio enamorado,* pero no parece que sea nuestro Diego de Acuña, autor de las coplas del *Provincial segundo,* sino un homónimo cronológicamente anterior, puesto que los primeros pliegos en que se editó dicho romance son de 1515-1517. Otro Diego de Acuña encontramos como participante en el *Juego de cañas nocturno en Madrid en 1572,* recogido por Juan de Torres en su *Relación del nacimiento y cristianismo del serenísimo Príncipe don Fernando* (Medina del Campo, 1572), donde donde se dice: "Domingo treinta del mes, / grandes torneos se hacían / y luego justa real / en las cuales mantenían / don Rodrigo de Mendoza, / caballero de valía, / también don Diego de Acuña, / que en la cámara servían / a su real Majestad, / los cuales muy bien lo hacían". Si este Diego de Acuña es el mismo que el autor de las *Coplas del Provincial segundo,* sabríamos que aún vivía en 1572, que ocupaba un cargo importante en la Cámara real y que su cortesanía le llevaba a competir en justas y torneos en edad ya avanzada. Sin que haya fundamento para poder afirmarlo rotundamente, coinciden nombre y apellido, modales de gentil cortesano, favoritismo cerca de Felipe II y cargos que le eran muy apropiados. Por tanto, bien puede tratarse del mismo personaje y ser ambos el Acuña vallisoletano.

(3) R. FOULCHE - DELBOSC: "Notes sur *Las Coplas del Provincial*", en *Revue Hispanique,* 6 (1899), pp. 417-446.

(4) *Ibidem,* p. 418.

(5) *Ibidem,* p. 419.

(6) *Ibidem,* pp. 418-419.

(7) M. MENENDEZ Y PELAYO: *Antología de poetas líricos castellanos,* IV, Madrid, 1896, pp. IV-XII.

(8) En FOULCHE-DELBOSC: *al*; pero creo que corresponde *el.* Advierto que la acentuación y puntuación corresponden a una interpreatción modernizada del texto y que ordinariamente no aparece en el original.

(9) Tiene una sílaba métrica más, caso de irregularidad que no es frecuente en el original, así como el tenerla de menos.

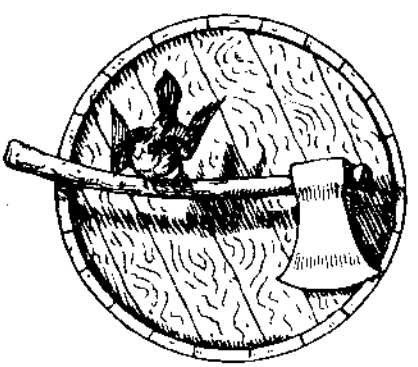
(10) Tal vez quisiera poner a salvo su persona incluyéndose como uno más de los satirizados y de esta manera encubrir su autoría.

(11) Narciso Alonso Cortés presenta la variante "que eres *medio* bachiller", lo cual parece corregir un evidente error semántico y métrico.

(12) Aunque el predominio es de redondillas y cuartetas, en algún caso, como el presente, utiliza la quintilla con carácter independiente.

(13) En el texto de Foulché-Delbosc se lee "afamado", pero la rima exige claramente "afamada", por lo cual corrijo lo que parece evidente error del original o de la imprenta.

(14) Como se ve por el título y por el contenido de las coplas, ni siquiera en el trance de la indagación judicial se contienen, y convierten en objeto de burla al juez, mofándose de su honor y despreciando su autoridad sin miramientos. La "h" de *horden* no es un mero accidente ortográfico, sino que parece encerrar un evidente sentido implícito de malevolencia hacia el juez, así como *tassa,* o "dinero" que se da a cambio de un servicio recibido y previamente "tasado".



LOS TRILLEROS

Amparo Siguero

INTRODUCCION

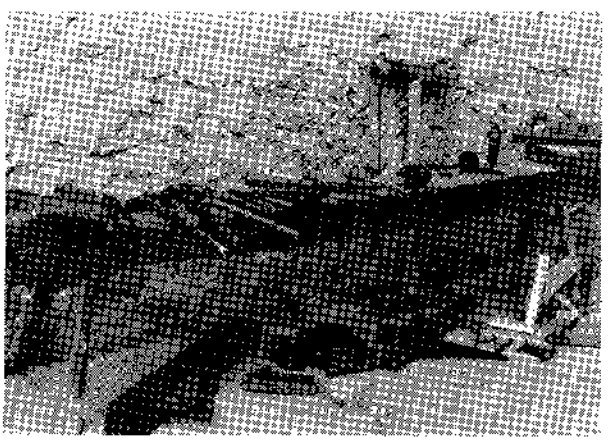
Dentro de las múltiples ramas de la fabricación artesana, tal vez la menos conocida sea la del trillo. Quizá el mejor modo de informarnos sería desplazarnos a la población segoviana de Cantalejo, donde sus autóctonos han conservado celosamente esta ancestral ocupación a través de los siglos. Sabida es la nula utilización que tiene actualmente este apero de labranza, que ha quedado relegado únicamente ya a los museos folklóricos de los núcleos rurales, en los que se exhiben junto a otros objetos o utensilios de trabajo meramente decorativo o incluso sociales como las diversas tipologías de trajes regionales de distintas utilizaciones, ruecas, cerámicas diversas, etc., que han pasado a constituir la Historia de una antigua herencia cultural ya extinguida. Esta casi repentina desaparición del utensilio de labranza, y concretamente del trillo, se ha debido a la vasta difusión de la mecanización agrícola, sobre todo durante las tres últimas décadas, en que se sustituyeron paulatinamente por la trilladora y la cosechadora mucho más eficaces, de mayor rendimiento en las amplias extensiones cerealistas; el agricultor la aceptó rápidamente debido a que el fatigoso trabajo de la recogida de la mies se hacía con un esfuerzo mucho menor y reducía considerablemente los períodos de estancia en los campos, a parte de disminuir sustanciosamente los jornales de pago, cada vez más elevados, es decir, la mano de obra que además había que asegurar en caso de un posible accidente laboral, pudiendo hacer un solo hombre el trabajo de diez o más y en un tiempo mucho menor, lo que también conllevaba ciertas implicaciones sociológicas negativas: el aumento del paro en las zonas agrícolas.

La fabricación del trillo y su subsiguiente utilización generalizada data del año 1600 ;aunque ya en 1550 se fabricaban aisladamente, este proceso artesanal se ha venido desarrollando, pues, durante, aproximadamente, unos cuatrocientos años, y su utilización se erradicó en la década de los setenta.

A. *DESCRIPCION TECNICA*

Normalmente, la instalación o lugar de trabajo del trillero para la fabricación de sus trillos se localizaba en una amplia portada o cochera, taller que poseía en su propia casa.

Hemos de señalar como *materias primas* utilizadas para el elaborado del trillo las siguientes: 1) la *madera.*—Se utilizaba con frecuencia la variedad del pino resinero llamado negral, abundante en los campos de Cantalejo. Una vez talado el árbol, se procedía a su troceado en tablones del grosor de cinco cms., con cierto abombamiento en la parte superior de los mismos, 2) los *clavos.*—Los primeros trillos encontrados estaban dotados de puntas largas utilizadas para el ensamblamiento de las distintas tablas que conformaban el trillo. Con anterioridad a la fabricación del clavo se utilizaban primordialmente las puntas largas. A partir del año 1700 las junturas ya se realizaban por medio de clavos de hierro procedentes de los hornos metalúrgicos de Bilbao y se transportaban por ferrocarril hasta Segovia, punto desde donde se distribuían por la provincia llegando a Cantalejo en carros. Una vez en el taller artesanal, éstos se clavaban en los cabezales delantero y trasero con el fin de que quedaran bien sujetas las tablas. Es preciso distinguir dos clases de clavos: a) el de cabeza redonda, procedente de Bilbao, y b) los de cabeza en forma de trébol (tal vez reducto celta), que podían conseguirse en la misma localidad o en las poblaciones circundantes ya que el mercado de oferta no resultaba suficente para satisfacer las demandas de todos los artesanos. 3) *Las sierras.*—Los artesanos se abastecían de las fábricas localizadas en la zona entre Bilbao y San Sebastián, principalmente; éstas tenían la ventaja de



Izquierda-derecha (en la cárcel):
Tenacillas - 2 martillos de orejas - 1 martillo de bola - 1 formón - Compás de hierro - Escuadra de madera - Otros formones - Escoplo - Berbiquí - Azuela - Sierra de carpintero (enfren en la pared)

Izquierda-derecha (suelo):
Garlopa - Junteras - Cepillo curvo y recto - Garlopin - Serrucho - Metro - Serrucho dentado - Mazos - Escuadra de hierro

que, al ser aceradas, eran duras, pero tal vez resultaban demasiado frágiles, lo que a la larga era incómodo. Estas sierras se enrollaban en piezas de 200 m. con un ancho de 16 mm. Las sierras se colocaban entre tabla y tabla y tenían la misión específica de triturar la mies. 4) Las *puntas*.—En la primera década del siglo XVII, los trilleros se servían en principio de unas puntas que procedían de París, por cuya razón conservaron la denominación de «puntas de París». En décadas posteriores comenzaron a producirse en Bilbao hasta los últimos años, lo cual, consiguientemente, abarataba el coste del producto. Estas puntas oscilaban entre los 2 cms. hasta los 14 cms. de largo, dependiendo de su utilización para que el artesano eligiera el tamaño adecuado, y se aplicaban para el clavado de listones y sierras. Cuando las sierras no tenían la suficiente longitud para llegar hasta la parte superior del trillo, se acoplaba una pieza de madera llamada, sencillamente, «garrote», el cual se clavaba con puntas. 5) Las *ruedas* se ajustaban en los laterales del trillo. Su misión fundamental era la de proteger la sierra del choque contra las piedras o los cantos del firme, sobre todo en aquellos trozos en que la era estaba desprovista del mullido vegetal que protegía naturalmente a la sierra del roce directo contra la tierra firme. El tamaño standard de las ruedas solía ser de unos 10 cms. de diámetro y de un grosor aproximado de unos 8 a 10 cms. Dependiendo de la amplitud de los trillos, podían colocarse de cuatro (lo más corriente) a ocho ruedas para los mayores. 6) Las *piedras* más utilizadas eran los pedernales (el cuarzo más compacto y duro), de diferentes tonalidades dependiendo de los materiales que entrasen en su composición, aunque los más normales eran los grises amarillentos y translúcidos en los bordes. Los piedras más blanquecinas procedían de las canteras de Jadraque y Sigüenza, en la provincia de Guadalajara. El corte de las chinas que serían utilizadas con posterioridad en los trillos sufrían el siguiente proceso de transformación: primeramente, de la cantera madre se extraía un bloque de unos 500 kilogramos que se troceaba con una «mecha» en pedazos más pequeños, trozos que se machacaban con un «macho pilón» con el que se golpeaba hasta partirlos en trozos menores, tras lo cual se procedía con cada uno de ellos manualmente con un martillo llamado «piqueta», martillo provisto de un borde aguzado con un grosor de 1,2 cms. y que cortaba las piedras pequeñas. La piedra pardusca recibía el nombre de «morrillo» y procedía de las provincias de León, Burgos y Palencia. Las piedras se ajustaban a la cara posterior del trillo mediante un martillo, habiendo practicado con anterioridad los diversos orificios en las tablas por mediación de un mazo y un escoplo; estas piedras estaban provistas de un borde afilado con el cual trituraban la mies sin dañar el grano, ya que la paja debía quedar en la capa superior dejando el grano en contacto con el suelo.

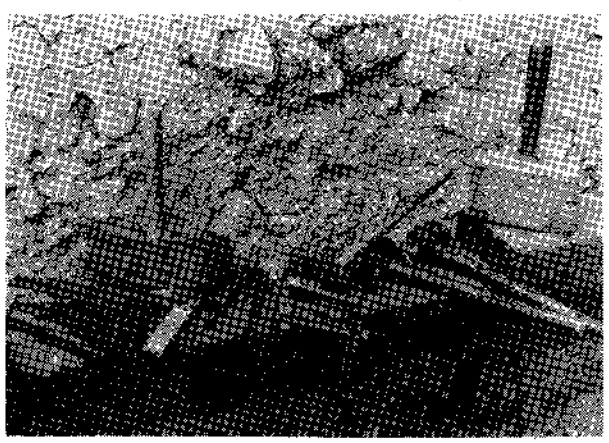
HERRAMIENTAS UTILIZADAS PARA LA FABRICACION DEL TRILLO

El trillero mismo era quien debía procurarse dichas herramientas, de las cuales las más destacadas son las siguientes: sierra de carpintero, barrena, martillo (de orejas o de bolas), escofina, serrucho, garlopa, juntera, moldura, formón, escoplo, mazo y cepillo (curvo o recto), además de la azuela, la lima, la lija, los alicates, las tenacillas, el berbiquí, las barrenas, las llaves-tuerca, el compás de hierro, las escuadras (por un lado escuadra y por el otro falsa escuadra) las cárceles (especie de bancos para sujetar las tablas y provistos de dos orificios destinados a encajar una estaca si el trillo era más estrecho; de esta manera no se movía ni se utiliza el otro espacio).

PROCESO DE FABRICACION DEL TRILLO

Primera fase: Preparación de la madera (corte y almacenaje). En primer lugar, se procede al cortado del pino, que inmediatamente se sierra en trozos de 2 a 2,5 m. de longitud; tras descortezarlo se lleva al aserradero donde, por medio de una plantilla (un listón de madera o cuero) se marcan las tablas para su posterior cortado, con la vuelta precisa que debe marcar la tabla para que el frontal del trillo no se deslice bajo la mies cuando va montado sobre la parva. Una vez fuera de la nave, las tablas suelen apoyarse, al aire libre, contra las paredes de los edificios situados en los arrabales del núcleo rural, y una vez oreadas se almacenan en «castillos» poniendo, entrecruzadas, unas filas sobre otras, hasta el momento en que vayan a utilizarse.

Segunda fase: (Fabricación del trillo propiamente dicho). El primer paso es la unión de las tablas, que se sientan a continuación sobre unos bancos con la espalda hacia arriba; con unas reglas se trazan unas



Izquierda-derecha:
Tenacillas - Escuadra de madera - Escuadra de hierro - Mazo - Compás de hierro - Metro de madera Martillos - Mazo

rayas, por medio de las cuales y el escoplo correspondiente, se perforan los orificios destinados a colocar las piedras una vez acabado el trillo. Tras escoplear el trillo, se le «deslavea» por su parte posterior (con el fin de ver si se ha curvado o no) para asegurar la total planitud del mismo. A continuación se unen las tablas por medio de unos «tasillos» y se acoplan sobre las cárceles destinadas al efecto, para que, junto con las cuñas, queden perfectamente aprisionadas y a continuación sujetarlas con sus «cabezales» y clavos correspondientes, para lo que se coloca en su frontal un listón, denominado comúnmente «delantera». Realizada esta operación, se clavan en las junturas de las tablas unos listones o «tapajuntas» de madera, tras lo cual se procede a la instalación de las «chinas» y las sierras. En el cabezal delantero se clava, aproximadamente en el centro, un gancho donde solía agarrarse el «barzón», el cual iba unido a un palo largo o «cañizo» (tanto éste como el «barzón» se unían con una clavija), el otro extremo del cañizo quedaba unido a otro barzón, con el cual, junto con una correa de cuero, se unía al centro del yugo de la yunta.

Tercera fase: (cepillado del trillo) Para este proceso es preciso volver al aserradero, donde hay instalada una cepilladora, que trata las tablas en su parte posterior y en los laterales del trillo. A continuación se pasa por la máquina de regruesar quedando las tablas con un espesor de unos 45 mm. En lo tocante a la vuelta del trillo, para esto ha de trabajarse con la azuela y el cepillo curvo. El trillo lleva en su cabezal posterior unos ganchos donde se acoplan unas volvederas metálicas arqueadas, encargadas de remover la mies hasta su total triturado. Así mismo puede encontrarse que algunas tablas no poseen la misma longitud que el trillo, defecto que puede subsanarse cubriendo el hueco con el garrote y los defectos o grietas entre las tablas con chapas (que se clavan simplemente con unas puntas).

Cuarta fase (decorado del trillo): La única decoración que lleva es la chapa y la pintura. En casos excepcionales se pintan.

Una vez terminada la recolección de la cosecha, habiendo cumplido éste su función, el trillo se guarda en espera de la temporada siguiente, en un lugar seco y cerrado para evitar que la madera se dañe o se deteriore con la humedad o la lluvia.

OTRAS OBSERVACIONES

En el reverso del trillo se horadaban unos tres mil orificios destinados a encajar en ellos las piedras que se encargaban de separar el grano de la paja. La operación se realizaba con el escoplo y el mazo. Cada muesca u orificio necesitaba para su perfecto ajustado unos seis golpes de mazo, lo que puede dar una leve idea de lo costoso y laborioso que le resultaría al labrador la construcción de uno solo de estos trillos.

Las volvederas tenían la misión específica de remover la parva; al comenzar dicha operación de removido colocaban una única volvedera en el centro del trillo; cuando la parva quedaba más trillada, instalaban otras dos en los extremos; una vez aplastada la mies, se ponían las restantes volvederas.

Otro instrumento utilizado para la perfecta conservación de la garlopa y las cuchillas era la llamada «piedra de agua». Este utensilio servía para el afilado de la garlopa y las cuchillas que a continuación se suavizaban y se perfeccionaba su filo por medio de planchas de pizarra.

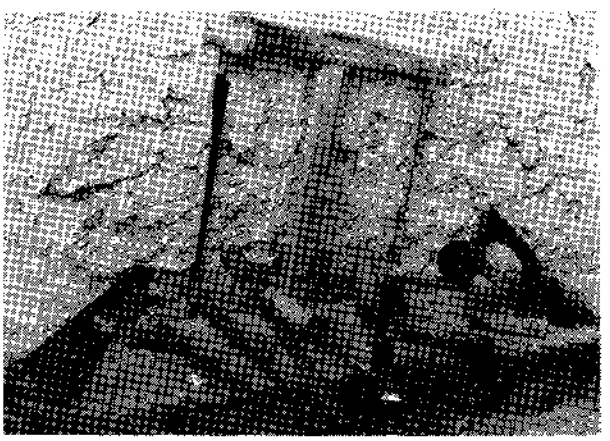
B. *ASPECTOS SOCIALES Y ECONOMICOS*

En la ya mencionada localidad rural de Cantalejo, cada trillero procuraba él mismo pertrecharse con sus propias herramientas para su utilización particular. En su misma casa el trillero acondicionaba una amplia portada para facilitarse los movimientos y tener la suficiente holgura en la construcción de su trillo.

Cada familia dedicada a esta industria invertía el dinero obtenido en la venta de los trillos en comprar las materias primas necesarias (madera, clavos, sierra, piedras, etc.). Ocasionalmente el pago no se realizaba al contado, ya que las familias disponían de una economía deficitaria y así debían esperar al año siguiente para su cumplimiento del pago de la materia prima adquirida previamente a crédito.

La reducida economía comercial y la capacidad de máxima producción se movía en relación al status monetario de cada particular trillero. Aproximadamente la producción oscilaba entre unas trescientas unidades por familia y año.

En la década de los cincuenta se cree que había unos trescientos trilleros en el término municipal de



Izquierda-derecha:
Serrucho ancho - Serrucho estrecho - Formón - Lima - Escoplo - Escofina - Berbiquí - Azuela - Sierra de carpintero

Cantalejo, con lo que se llega a la conclusión de que más de la mitad de la población se dedicaba a esta industria artesanal.

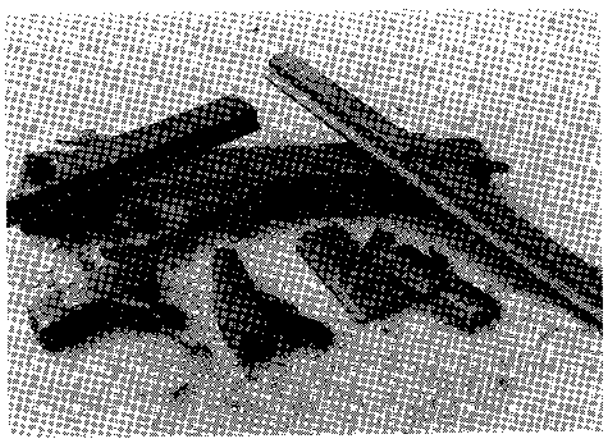
En cuanto a las etapas de construcción del trillo, es decir, la distribución del trabajo, podemos seguir este orden: 1) el trabajo del escopleador, 2) el trabajo del constructor, 3) el trabajo del empedrador, 4) el trabajo del pintor, 5) el trabajo del herrero. Estas cinco etapas las ejecutaban los miembros de una misma familia. Hay que determinar que el herrero no intervenía en la fabricación del trillo propiamente dicha, sino que era el encargado de proporcionar las piezas de hierro únicamente.

La edad de los constructores de trillos solía oscilar de los 15 a 70 años y pertenecían a ambos sexos, ya fueran los hijos de la familia o los empleados contratados esporádicamente.

En lo referente a las *condiciones de trabajo,* la jornada laboral ocupaba casi todo el día; es decir, de sol a sol si los trabajadores pertenecían a la misma casa. Si había personal eventual ajeno a la familia, éste debía cubrir una jornada de diez horas. Como tónica general, no existía discriminación ni categorías entre los miembros que participaban en la construcción del trillo; es decir, los especialistas eran inexistentes, todos ellos trabajaban en una tarea específica.

También debemos tener en cuenta un punto interesante: las *economías subsidiarias.* Las familias dedicadas a esta industria no vivían exclusivamente de la venta de los trillos. También se alimentaban con otros productos agrícolas o ganaderos, cultivados o criados por ellos mismos, como los productos de la huerta que pertenecía a la familia, aves de corral, ganado de cerda o vacuno con el fin de acrecentar o contrapesar su deficitaria economía.

El nombre de Cantalejo se ha extendido a nivel provincial y nacional gracias al carácter mercantil de sus hombres, que se abrieron camino a través del mercado nacional, transportando por todas las regiones españolas una amplia variedad de aperos de labranza como cribas, arneros, cedazos, horcas, bieldos, y particularmente los trillos, cuya actividad alcanzó una cota considerable, hasta el extremo que hoy se conoce a Cantalejo, o se le conocía hasta hace poco, con la sobredenominación de «Ciudad de los trillos», lo cual es un vivo testimonio de la tremenda importancia que este elemento debió alcanzar en el desarrollo industrial y económico de la población.



Izquierda-derecha:
El Garlopín - Moldura
De arriba y abajo:
La garlopa - Cepillo recto - Cepillo curvo - 2 junteras

La época de construcción del trillo se extendía desde el otoño hasta la primavera. Los trilleros salían a venderlos en el mes de mayo, y realizaban su tourné de venta durante todo el verano hasta entrado el mes de noviembre. Sus principales mercados eran: Castilla la Vieja, León, Castilla la Nueva, Extremadura, la región valenciana y Aragón, tomando parte en los intercambios de las diferentes ferias agrícolas o mercados de la España rural. Esporádicamente se adentraba en la región andaluza, llegando también hasta Santander. En la zona meridional el número de trilleros era más escaso, debido, claro está, a que el tipo de explotación agrícola en el sur de España está más enfocado a la dedicación de grandes extensiones de terreno para la cría del toro, los olivares, etcétera, más aptas, sin duda, para el sistema de cortijos, en los que el cultivo del cereal es mucho más escaso.

Los trilleros tenían como costumbre desplazarse hasta los puntos de venta y ferias, en grupos familiares, lo que hacía su migración mucho más llevadera.

Los trillos solían trasladarse, en un principio, en carros, aunque con posterioridad, sobre todo en las últimas etapas, el transporte se sealizaba por medio de grandes camiones hasta los núcleos mayores de población. Más tarde, dichos trillos se guardaban en una casa o local que se alquilaba exprofeso, y a partir de esta gran población, se distribuía el resto de los trillos por otras poblaciones cercanas de menor número de habitantes.

El carácter un tanto bohemio y de trotamundo del trillero queda muy bien reflejado en esta copla que los propios cantalejanos gustan de recordar en las veladas, en las fiestas de la recolección del grano, etcétera, y que tiene el título de *Jota del cribero.* Dice así:

La voz de un cribero suena
madre, yo me voy con él,
que si no lleva dinero
lleva cribas que vender.

Criberita era mi madre,
y mi padre y mis abuelos
nacieron en Cantalejo,
lo mejor del mundo entero.

Algo tiene Cantalejo
que es nuestro y de nadie más,
la jota, la «gacería»
y la Virgen del Pilar.

Marchaban con sus mandorros,
que llevaban mucha carga
para llegar al talón
y sornear en su saca.

Allá va la despedida
la que echamos los briqueros
con un porrón de pijacha
y un asado de cordero.

C. *ESTUDIO LINGÜISTICO DEL ARGOT DEL TRILLERO:* LA GACERIA

La gacería es la denominación de la jerga utilizada por los briqueros (es decir, los trilleros), argot que solían utilizar entre sí durante la venta de los trillos por las diversas regiones españolas. Lo realmente interesante de esto es investigar sobre los orígenes étnicos y culturales que han dado lugar a este peculiar lenguaje, a lo que los habitantes de esta localidad a quienes he entrevistado no supieron responder. Sin embargo, existe un estudio lingüístico llevado a cabo por D. Sigfredo Arranz en su época de estudiante en un colegio de religiosos. El ha sido el único que ha podido proporcionarme algunos datos de interés.

Sobre la gacería apenas si existe documentación, de ahí que se sepa tan poco sobre ella. D. Sigfredo Arranz ha encontrado únicamente algunos escritos referentes a contratos y algún censo esporádico en el Ayuntamiento de Cantalejo; también ha encontrado algunos datos en el archivo diocesano de la catedral de Segovia.

Según Sigfredo Arranz, la gacería la introdujeron originalmente los monjes templarios franceses y algunas otras familias procedentes de los barrios bajos de Burdeos.

Cuando llegaron estos monjes templarios, levantaron su ermita en un claro rodeado de pinares. Esta ermita está localizada a 2,5 kilómetros del actual Cantalejo. Los monjes llegaron acompañados de gitanos, agricultores en su mayoría, cuyos familiares procedían también, quizá, de Burdeos. Estas familias se asentaron en el lugar, edificando sus casas en torno a la ermita, y con toda probabilidad, este nuevo grupo étnico hablaba esta jerga. Estos labradores, además, se dedicaban a la fabricación de aperos de labranza, y en especial del trillo. Posteriormente, los vendían en las poblaciones agrícolas limítrofes, utilizando para ello, esta jerga con el fin de camuflar una posible conversación entre ellos en el caso de que se produjera algún intento de engaño en la transación.

En el año 1311, los templarios quedaron oficialmente suprimidos bajo Orden Real, a pesar de lo cual, todos los agricultores gitanos persistieron en su empeño de continuar con su industria artesanal en aquel lugar, y de ahí que los actuales briqueros hayan podido recordar algo sobre esta gacería.

En sus comienzos, el mayor porcentaje de palabras importantes fue de origen francés, principalmente, aunque se tomaron algunos préstamos latinos y alemanes. Más tarde se incorporaron atrevidos giros de expresión, nuevos vocablos que surgieron esporádicamente ante la necesidad de llevar a cabo alguna conversación que no interesaba que fuera comprendida por unas razones u otras. Y así, poco a poco, esta jerga se fue formando y tomando un corpus lingüístico específico a esta actividad.

Con posterioridad, este lenguaje se enriqueció con préstamos recogidos del argot denominado «caló», en su mayoría correspondientes a lo más típico de esta jerga, coloreándola con expresiones atrevidas, llenas de ingenio y viveza que el pueblo ideó para ocultar el verdadero mensaje de su comunicación, respondiendo, así, a la necesidad de valerse de ellas en sus transacciones comerciales.

El desarrollo de la industria maderera, principalmente con la construcción del trillo y la industria muletera (carros), consolidó la briquería, que era el lenguaje que utilizaron primordialmente los criberos para valerse de ellas como claves personales propias distintas de todas las conocidas.

En todos los idiomas, el eje sintáctico y semántico es esencialmente el verbo, pero, por el contrario, en la jerga briquera, el significado del verbo viene determinado y relacionado por las palabras subyacentes en torno a él, encaminadas a hacer adivinar, más que a comprender, el verdadero significado del verbo dentro de la proposición.

Los verbos esenciales briqueros son: «atervar» (.«ver»), «pulir» (.«venir»), «estafar» (.«engañar»). Su utilización suele ser frecuente en los diálogos con sus diversos significados, como p. ej. «gallar» que puede hacer referencia a charlar, hablar, conversar.

La palabra en el argot briquero posee un amplio espectro semántico, de tal modo que *una* sola abarca aspectos de las restantes. Cito como ej. el vocablo «engrullón» cuyo significado es, en principio, el de «alcalde», pero modifica su significado original dependiendo del contexto en que esté implicado. Por ej. en tres frases diferentes: «el engrullón del vilorio se pule gazo» (.«el alcalde del pueblo tiene mala idea»), «El engrullón de los merches se pule gazo» (.«el obispo de la diócesis es muy malo»), «el engrullón del vilorio de los briqueros se pule sierte» (=«el cura párroco del pueblo de los briqueros es bueno»). Así pues, el vocablo «engrullón» viene a significar

indistintamente, como vemos, tres cosas diferentes: «alcalde», «obispo» y «párroco», con lo que podríamos deducir que éste tiene un significado genérico que abarcaría a la cabeza representativa de una institución social: el gobierno o la Iglesia, en estos casos.

Lo mismo sucede en lo referente a los adjetivos, cuyo significado es también muy amplio. Los de utilización más frecuente son: «gazo» (=«malo»), «sierte» (=«bueno»), «sierva» (=«viejo»), «pitoche» (=«pequeño»), «urniaco» (=«sucio»). Los numerales son de escasa frecuencia; los necesarios para disimular la numeración: «guaje» (=«uno»), «arba» (=«cuatro»), «salva» (=«cinco»), «guaque» (=«seis»), «cas» (=«diez»), «pota» (=«veinticinco»), «papiro sierte» (=«mil»), «montón» (=«cinco mil»).

LISTA DE VOCABLOS DE LOS ORIGENES ANTERIORMENTE CITADOS

— Del galo: «dicar» (=«ver», «mirar»), «pinreles» (=«pies»), «engrullón» (=«alcalde»).

— Del alemán: «man» (=«hombre»).

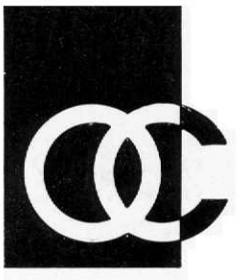
— Del gallego: «vorafumeiro» (=«cigarrillos»), «embotafumeiro» (=«tabaco»), «falar» (=«hablar»), «votar» (=«dejar», «prestar»).

— Del catalán: «monchetas» (=«alubias»), «misir» (=«comer»), «mincha» (=«comida»).

— Del árabe: «guaje» (=«uno»), «ura» (=«agua»), «el ura» (=«la nieve»).

— Del ibérico: «garcía» (=«gato»).

— Del griego: «artón» (=«pan»), «sinífero» (=«guardia»).



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID