Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

SUMARIO

Entramados 3
Joaquín Díaz

Arquitectura tradicional de entramado en el Bierzo Alto (Viloria, Bembibre, San Román de Bembibre y Santibáñez del Toral) 4
Lorenzo Martínez Ángel

Estudio organológico de la campana de mano de los Auroros de la Región de Murcia 10
Norberto López Núñez y Gregorio Vicente Nicolás

La actividad del pastoreo en San Vicente del Raspeig (Siglos XIX y XX) (y III)..... 18
Lola Carbonell Beviá

El gallo en el carnaval leonés 36
Francisco Javier Rúa Aller y María Jesús García Armesto

La memoria y el olvido disputados: las prácticas cantadas populares y/o tradicionales patrimonializadas en la Región de Murcia 48
Ibán Martínez Cárceles

Narración visual y verbal en la pintura popular: el milagro del parricidio de Ntra. Sª de Alconada de Ampudia 65
Arturo Martín Criado

Léxico del juego de la zanga en Gran Canaria (Islas Canarias, España) .. 78
Andrés Monroy Caballero

Revista de Folklore número 462 – Agosto 2020
Portada: Alberto Durero: *El molino de trefilado*. Museo Estatal de Berlín
Dirige la *Revista de Folklore*: Joaquín Díaz
Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent
Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores
Fundación Joaquín Díaz - https://funjdiaz.net/folklore/
ISSN: 0211-1810

Entramados

Los romanos llamaban *parietes cratiti* al resultado de rellenar los entramados de madera que se formaban con vigas verticales y transversales para construir las paredes exteriores de una casa. Cuando Joseph Ortiz y Sanz publicó en la Imprenta Real la traducción de los diez libros de arquitectura de Marco Vitrubio, ya en el siglo XVIII, añadió unas notas en las que explicaba que él llamaba a ese tipo de muros «paredes de telar» o «tabicones» y que eran «sobradamente comunes» en Madrid. Esos tabicones o muros solían tener «soleras» (vigas empotradas en la pared sobre las que iban los tirantes), pies derechos (vigas verticales), tornapuntas (vigas colocadas oblicuamente o en aspa para reforzar los pies derechos), carreras (o vigas que se colocaban sobre las zapatas de las vigas verticales) y puentes (o sea vigas horizontales). Ortiz recomendaba que el relleno –de barro, ladrillo o cascotes– solo debía de llenar los huecos sin cubrir los maderos pues en ellos habrían de clavarse después las cañas que darían fuerza al entramado. Aunque Vitrubio aseguraba que sería mejor que no se hubiesen inventado esos modelos de paredes, pues por ahorrar en la construcción se aumentaba el peligro de los incendios con los entramados de madera (y eso que aún no había ardido Roma por mano de Nerón), reconocía que su construcción era «fácil y ahorraba sitio». Tal vez fuese ese sentido práctico el que primó en la utilización de esta fórmula que se hizo pronto popular, pero no se le puede negar acaso un factor estético aunque éste solo quedase al descubierto cuando se cayese el yeso o el barro con que se habían «jaharrado» o enlucido las paredes, sobre todo las que estaban expuestas a la intemperie.

De la facilidad para la construcción de edificios destinados a vivienda, así como del ahorro que suponía no tener que utilizar piedra o ladrillo cocido, se dieron cuenta quienes comenzaron a edificar casas en torno a los burgos o torres defensivas creando un modelo urbanístico que daría origen a las ciudades y se mantendría hasta nuestros días. La visión medieval de edificios con entramados es común a la arquitectura popular europea (sobre todo en aquellos lugares en que la madera no escaseaba y se podía obtener con cierta facilidad) y la iconografía de la época es pródiga en ejemplos. En particular tengo predilección por la acuarela de Alberto Durero titulada «El molino de trefilado» (trefilar es fabricar alambre en frío) que el artista pinta probablemente después de su viaje a Italia y que es portada de este número. En la obra, actualmente en el Museo Estatal de Berlín, puede observarse –además de un enorme ruejo o rueda de molino– todo tipo de entramados en casas y construcciones auxiliares que reflejan la importancia que ya tenían en urbes y en el campo estas fórmulas constructivas.

Carta del director

Arquitectura tradicional de entramado en el Bierzo Alto (Viloria, Bembibre, San Román de Bembibre y Santibáñez del Toral)

Lorenzo Martínez Ángel

Fotografía 1

Fotografía 2

La arquitectura popular berciana, lamentablemente en pésimo estado de conservación en muchos casos, es, sin lugar a dudas, muy rica y variada. Sin embargo, existe un aspecto de la misma que, frente a otros bien analizados, como, por ejemplo, los corredores de madera, ha sido poco estudiada: la arquitectura de entramado. Así, verbigracia, son muy pocas las menciones a la misma en una obra, ya un pequeño clásico, sobre la arquitectura berciana: *Esquema de la arquitectura civil en El Bierzo*, de D. José María Luengo[1]. El presente artículo se centra, precisamente, en este aspecto, centrado en ejemplos conservados en varias localidades del Bierzo Alto.

Frente a lugares de, por ejemplo, Inglaterra, Francia o Alemania, en los que la arquitectura de entramado constituye un atractivo turístico, y, por tanto se encuentra muy bien cuidada, y también en contraste con otros lugares de España donde ha sido estudiada[2], en El Bierzo el tema merece ser más analizado y bien podría convertirse en un aliciente más para atraer a visitantes.

Sobre la planta baja, edificada en piedra (mampostería), se encuentran normalmente los ejemplos que aquí analizamos.

Las fotografías 1, 2 y 3 corresponden a los pocos ejemplos visibles de arquitectura de entramado conservados en Bembibre, concretamente en el barrio tradicional de Villavieja. Las fotografías 1 y 2 muestran entramado relleno de adobe, y la fotografía 3 corresponde a un relleno de ladrillo.

1 JOSÉ MARÍA LUENGO Y MARTÍNEZ, *Esquema de la arquitectura civil en El Bierzo*, León 1967. Pp. 16 y fig. 16ª.

2 Por ejemplo, cabe mencionar el siguiente estudio: ARTURO MARTÍN CRIADO, *La ornamentación en la arquitectura tradicional de la Ribera del Duero*, Ávila 2008, pp. 20-25. Citaremos también lo escrito sobre el tema por Javier de Mingo en la página web: albanecar.es/los-pueblos-de-entramado/

Fotografía 3

Fotografía 4

En Viloria los ejemplos conservados nos muestran una casuística variada. Nos gustaría comenzar con una muestra en la que el revoque que impedía ver las vigas del entramado con relleno de barro se ha ido cayendo parcialmente (fotografía 4). Lo curioso del ejemplo es que, entre las líneas realizadas como apoyo del revoque, se observan impresiones realizadas con una llave en el barro cuando todavía estaba fresco (fotografías 5 y 6). La pregunta es: si iban a ser cubiertas por el revoque, ¿para qué se hizo tal decoración? ¿O, acaso, no era tanto una decoración como, sencillamente, un simple juego? ¿O algo que estaba destinado a ser visto al cabo de los años, sabiendo que algún día, indefectiblemente, el revoque se iría cayendo?

Fotografía 5

Fotografía 6

Fotografía 7

Fotografía 8

En Viloria se conservan ejemplos interesantes, tanto de entramado relleno de adobe (fotografías 7, 8) como de ladrillo (fotografía 9). Parece evidente que en una parte de los casos no hubo intención de revocar la fachada y, por tanto, el entramado siempre quedaría visible.

Realizando una pequeña digresión, y aunque no publicamos fotografías de todos los ejemplos conservados en Viloria de arquitectura de entramado, no nos resistimos a reproducir la imagen de una imagen en la que se aprecia una característica que se observa todavía en algunos pueblos del Bierzo Alto: lajas de pizarra entre los adobes (fotografía 10).

Fotografía 9

Fotografía 10

Pasamos a San Román de Bembibre. Entre los ejemplos conservados, comenzamos con uno que llama la atención por la forma del entramado (fotografía 11), más complejo que los otros casos conservados en la zona que analizamos, aunque sin llegar a la complejidad de casos documentados en otras áreas geográficas.

La arquitectura tradicional presenta, en muchos casos, un carácter práctico. Por ello, no extraña el uso del adobe y del ladrillo como relleno del entramado en la misma edificación (fotografía 12) o en edificaciones cercanas (fotografía 13).

Un ejemplo (no único en la zona que estudiamos en el presente artículo) de San Román de Bembibre nos permite apreciar cómo se ha ido cayendo, aunque no totalmente, el barro que cubría, en ese caso, las vigas del entramado, a modo de rústico revoque (fotografía 14).

Fotografía 11

Fotografía 12

Fotografía 13

Fotografía 14

En cuanto a Santibáñez del Toral, también se conservan algunos ejemplos de casas de entramado, bien con relleno de adobe (fotografías 15 y 16) –y alguna alcanzando una altura no desdeñable (fotografía 17)–, bien de ladrillo, o de ambas maneras (fotografía 18). Aunque hay más ejemplos que los aquí recogidos, no nos resistimos, por su interés, a hacer mención a uno que, por su grado de deterioro, permite ver las diversas capas de revoque que, en esa casa en concreto, hubo sobre el entramado (figura 19).

Fotografía 15

Fotografía 16

Fotografía 17

Fotografía 18

Fotografía 19

No podemos obviar que en los pueblos que hemos analizado en el presente trabajo hay casas, restauradas o renovadas, en las que sigue apareciendo el entramado, siguiendo la estructura tradicional de la zona o con inspiración foránea (sirvan como muestras las recogidas en las fotografías 20, 21 y 22 de San Román de Bembibre). Sin embargo, esto no minimiza la tragedia cultural que supone comprobar el triste grado de deterioro, en algunos casos extremo (visible en alguna de las fotografías que incluimos en el presente trabajo), que presentan no pocas edificaciones de entramado de la zona que hemos estudiado. Si esto lo confrontamos con el gran cuidado de este tipo de patrimonio cultural arquitectónico en otros lugares de Europa, la sensación es, sencillamente, desoladora. Esperamos que este pequeño artículo sirva, aunque sea humildemente, para que haya más estudios sobre el tema (tanto en El Bierzo como en otras zonas), para que se aprecie y conozca más esta tradición arquitectónica, para que se tomen medidas que permitan su conservación y su aprecio, y que, incluso, pudiera convertirse en un atractivo turístico, como lo es en otras partes de Europa.

Fotografía 20

Fotografía 21

Fotografía 22

Estudio organológico de la campana de mano de los Auroros de la Región de Murcia

Norberto López Núñez y Gregorio Vicente Nicolás

Resumen

La campana de mano o campanilla es por excelencia el instrumento musical empleado por las Hermandades o Campanas de Auroros de la Región de Murcia para acompañar sus cantos. El objetivo principal de este estudio es el análisis organológico de las campanas de las 14 hermandades que existen en la Región. La muestra de campanas examinadas (N=24) se corresponde con el total de aquellas utilizadas por todas las hermandades. Para la recogida de la información se ha diseñado un instrumento *ad hoc* que contiene datos de tipo textual, sonoro y fotográficos, además de una entrevista realizada a uno de los campanilleros de cada una de las hermandades. Los resultados revelan coincidencias de dimensiones y peso. Igualmente, comparten unos mismos rasgos estéticos que las diferencian del resto de campanillas utilizadas en otros contextos. Por el contrario, la afinación de las mismas muestra una gran variedad, pues se encuentran afinadas en 8 tonos distintos.

Palabras clave: Campana de mano, Campanilla, Auroros, Organología.

Abstract

The hand bell or bell is par excellence the musical instrument used by the Brotherhoods or bells of Auroros of the Region of Murcia to accompany their songs. Our main objective is the organological analysis of the hand bell or bell. We have developed a model data collection form, the taking of a sound and photographic sample, as well as, conducting an interview with the bells of each of the brotherhoods. The bells used amount to a total of 24 bells and are tuned in 8 different tones. Its measurements are approximately equal in dimensions and weight. They share the same aesthetic features between both that the differences of the rest of the bells are the three marks carved in the metallic body of the bell.

Key words: Hand bell, Bell, Auroros, Organology.

Los Auroros: aproximación al concepto

Los Auroros son un grupo religioso y musical, mayoritariamente compuesto por hombres que cantan a la Virgen, a Dios o a los Santos. Entre sus principales actividades está la de realizar *Despiertas,* que consiste en salir en las madrugadas del sábado al domingo cantando por las casas de los hermanos asociados a la hermandad. A lo largo de la historia ha habido multitud de hermandades de Auroros distribuidas por la geografía murciana hasta contar con más de 42 hermandades en toda la Región. Cada iglesia, parroquial o ermita albergaba a sus propios Auroros, sin embargo, debido a múltiples factores (sociales, políticos, económicos…) en la actualidad el número de hermandades de Auroros en la Región de Murcia se ha visto reducido a un total de 14 grupos, ubicados en las siguientes localidades: Santa Cruz, El Palmar, Javalí Viejo, Javalí Nuevo, Patiño, Rincón de Seca, Abanilla, Lorca, Las Torres de Cotillas, Yecla, La Copa de Bullas, Alcantarilla y Fuente Librilla (López y Vicente 2017, 161).

Entre sus características musicales está cantar de forma polifónica un repertorio denominado *Salves*. Estas composiciones musicales

tienen textos relacionados con el ciclo litúrgico correspondiente al calendario auroro, distribuido en los ciclos de Ordinario, Mariano, Difuntos, Navidad, Pasión y Mayos. Organizados en dos coros o gran coro, el grupo está dividido en voces, y se acompañan únicamente (salvo en ocasiones puntuales) por una campana de mano que hace las funciones de instrumento guía, de ahí su denominación grupal de Campanas de Auroros. Estas dos características, cantar de forma polifónica y el uso de la campana de mano los hace únicos y distintos de otros grupos de Auroros que se existen en el resto de España (López y Vicente 2017, 161).

La campana de los Auroros

La campana de mano o campanilla es el instrumento musical más representativo de todos los Auroros de España y en particular de los Auroros de la Región Murcia, de ahí su denominación en algunos nombres de grupo (López 2012, 103). Considerada por los Auroros como símbolo de la voz de Dios, la campana se utiliza para acompañar su canto y sirve para marcar entradas, pausas y cortes durante la canción, para establecer el tempo durante el canto o simplemente como acompañamiento rítmico. Al respecto, Martín Escobar añade que la campana también sirve para afinar, por lo que ha de tener un sonido claro y brillante (Martín 2000, 60).

Martínez García coincide en otorgar a la campana un rol muy importante en el contexto de las Hermandades de Auroros y añade a las funciones anteriores la de llamar la atención de los cantores, avisar del comienzo del canto, parar junto a las voces en las cadencias del canto y romper de nuevo el ritmo (Martínez 2013, 72). Igualmente, García y Luján afirman que la campana es la base del ritmo en los cantos, marca la entrada del canto del segundo coro y la entrada del primer coro a partir del segundo verso (García y Luján 2014, 339).

Desde finales del siglo XIX existen atisbos de destacar la campana de mano de los Auroros como único instrumento musical. Díaz Cassou afirmó que la campana era el único acompañamiento al conjunto vocal que aportaba un timbre claro y agudo a la sonoridad del conjunto (Díaz 1897, 56). Con respecto a su estructura, señalaba que estaba construida con un peso poco mayor que una libra[1] y provista de un mango de madera para un mejor manejo en su ejecución que proporcionara la seguridad y destreza que su utilidad requería. Según Narejos Bernabéu la campana de mano o campanilla aporta unas connotaciones tímbricas peculiares que hacen que sus armónicos produzcan un enriquecimiento global al conjunto de las voces, produciendo una resonancia que los diferencian del resto de grupos vocales (Narejos 2008, 209). Además, ofrece al grupo una seguridad de progreso para coordinar las entradas y mantener el tempo en el desarrollo conjunto de las voces.

En lo referente a la forma de tocar, su manejo requiere de una técnica especial con un dominio específico del brazo y la mano, así como de la forma de sujetarla, que en ocasiones influyen en la interpretación musical. La forma de tocar la campana es un elemento diferenciador de un grupo de Auroros respecto de otro. En el caso de los Auroros de la ciudad de Lorca, las campanillas se interpretan tocando hacia arriba, mientras en el resto de hermandades de Auroros de la huerta de Murcia la campana se toca hacia abajo (Tomás 2007, 199). La campana de mano suele ser tocada por el *hermano campanillero*, encargado de iniciar el rezo de letanía al principio o al final de cada salve. La custodia del instrumento suele recaer en el *hermano mayor* o el *hermano despertador*[2] mientras ocupe el cargo dentro de la Hermandad, pasando en ocasiones, a ser un cargo heredado entre familiares (García y Luján 2014: 339). Con respecto a su ejecución, Martínez García señala que la interpretación gira en torno a dos toques deno-

1 Una libra equivale a 450 gramos aproximadamente.

2 Miembro de la Hermandad encargado de despertar con la campanilla al resto de hermanos cantores para avisarles del lugar de reunión para iniciar la *Despierta*.

minados, «al toque» y «a dos» (Martínez 2013, 73). El primero de ellos, es utilizado para las salves ligeras y sustenta su acompañamiento en el estilo silábico. El toque «a dos» es más pausado que el anterior. En los periodos cadenciales, la campana suele hacer repiqueteos o redobles para determinar su duración.

Por último, con relación a los artesanos de las campanas de Auroros en la Región de Murcia, destaca el nombre de Ginés López «El Campanero», que desde 1810, año de creación de la empresa «Fundirmetal»[3] lleva creando campanas de todo tipo incluso de Auroros. Se diferencia de otras campanas de mano o campanillas porque suele llevar tres muescas en círculos en el cuerpo metálico de la campana que corresponden a los tres Glorias (Gloria al Padre, Gloria al Hijo y Gloria al Espíritu Santo), condición que debe cumplir toda campana de Auroros de la Región (López 2015, 4).

A lo largo de la historia autores como Cassou (Díaz 1897, 56) y Verdú (Verdú 1906: 20) han puesto de manifiesto que la campana de mano o campanilla de los Auroros de la Región de Murcia constituye, junto al farol y el estandarte, uno de los símbolos más representativos de esta manifestación religiosa y musical.

Objetivo y metodología

El objetivo principal de este estudio es analizar desde el punto de vista organológico todas las campanas de mano o campanillas utilizadas por las Hermandades de Auroros activas de la Región de Murcia.

Los participantes del estudio han sido todas las Hermandades de Auroros de la Región de Murcia activas hasta el 2016 que, ascienden a un total de 14[4].

Para llevar a cabo la recopilación de ha diseñado un instrumento de análisis que contiene información sobre aspectos físicos, estéticos y musicales de cada una de las campanas analizadas, incluidas muestras sonoras y fotográficas. También se recaba información sobre sus usos y formas de interpretación mediante entrevistas realizadas a los campanilleros de cada una de las hermandades. Para el análisis del tono de afinación de las campanas hemos usado un afinador digital y un piano eléctrico.

Resultados

Todas las Campanas o Hermandades analizadas poseen una o varias campanas de mano que utilizan como seña de identidad. La mayoría de las Hermandades no suelen poner nombre a las campanas, a excepción de los Auroros de Patiño y los Auroros Carmelitas de Rincón de Seca[5].

A continuación se presentan los resultados agrupados según las categorías o ámbitos establecidos en el instrumento de análisis.

3 Fundirmetal.es (Amando, Fundición de Arte. Desde 1810). http://www.fundirmetal.es/es/ver-menu/catalogo/art-rereligiosos/campanas.html (Recuperado 15-05-2013).

4 Las Hermandades que han formado parte de este estudio son las siguientes: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, Hermandad de la Aurora «Virgen del Rosario» de Javalí Viejo, Campana de Auroros «Virgen del Rosario» de Javalí Nuevo, Hermandad de Nuestra Señora del Carmen del Rincón de Seca, Campana de Auroros «Nuestra Señora del Rosario» de Rincón de Seca, Campana de Auroros Ntra. Sra. del Carmen de la Hermandad de las Benditas Ánimas de Patiño, Campana de Auroros «Nuestra Señora del Rosario» de El Palmar, Campana de Auroros y Hermandad Nuestra Señora de la Aurora de Alcantarilla, Cofradía Virgen de la Aurora de Yecla, Hermandad de Nuestra Señora del Rosario y Aurora de Abanilla, Hermandad de la Purísima Concepción de La Copa de Bullas, Cuadrilla de Auroros de Lorca, Campana de Auroros Virgen del Rosario de Las Torres de Cotillas y Campana de Auroros de Fuente Librilla.

5 Los Auroros de Patiño poseen cuatro campanas a las que denominan: «San Benito», «Ntra. Sra. del Carmen», «Ntra. Sra. del Rosario» y «Ntra. Sra. de La Fuensanta». Los Auroros Carmelitas de Rincón de Seca tienen dos campanas apodadas «La Carmelita» y «La escandalosa».

Elementos físicos

Respecto a la antigüedad de las campanas, ninguna de las Hermandades conoce la fecha de su fundición, aunque algunas agrupaciones (solo 5) sí tienen constancia de dichos instrumentos como parte de su patrimonio. La fecha más antigua de adquisición de las campanas de estas cinco Hermandades se remonta a 1821, mientras que el resto oscila entre principios del siglo XIX y principios del XX (Tabla 1).

En lo referente al tamaño de las campanas, todas suelen guardar una relación en sus medidas, a excepción de las campanas de los Auroros de Yecla, Lorca y La Copa de Bullas (Tabla 1). En cuanto a la altura total de la campana, se observa que la campana más pequeña es la campana de Yecla con 16,1 cm y la más alta una de las campanas de Santa Cruz con 25,7 cm. Si establecemos una relación en la que excluimos a las campanas de los Auroros de Yecla, La Copa de Bullas y Lorca, por no seguir las mismas características de construcción que las demás campanas, podemos observar que el resto de campanas oscila entre un rango de altura que va desde la más pequeña con 21,3 cm hasta la más alta con 25,7 cm.

Los Auroros de Yecla utilizan una campana fundida en una sola pieza de metal de dimensiones más pequeñas con respecto a las del resto de hermandades auroras, más propia de la utilización en la liturgia de la iglesia. Los Auroros de Lorca y La Copa de Bullas utilizan dos campanillas simultáneamente de dimensiones pequeñas, aunque las de La Copa de Bullas tengan son más parecidas a las del resto de hermandades y se diferencia notablemente en su tamaño. Por el contrario, las campanillas de los Auroros de Lorca están fundidas íntegramente en metal y se diferencian de tamaño entre sí (Figura 1).

Figura 1: De izquierda a derecha. Campana de Auroros de Yecla, campanas de Auroros de La Copa de Bullas y campanas de Auroros de Lorca. Fuente: Norberto López Núñez

Con respecto al mango de las campanas, todos están hechos de madera, a excepción de las campanas de Lorca y Yecla que son metal (Figura 2). Sus dimensiones oscilan entre 9,2 cm y 15,1 cm de altura y 1,3 cm y 3,8 cm de diámetro (Tabla 1). El mango está unido por una abrazadera de metal al cuerpo de la campana. El diámetro de la abrazadera posee las mismas dimensiones que el mango, aunque su altura varía entre 1 cm que tiene la más pequeña y 3,7 cm la más alta. Las campanas de los Auroros de Lorca y Yecla, a diferencia del resto, no poseen abrazadera y su mango está soldado o unido directamente al cuerpo de la campana.

Figura 2: De izquierda a derecha. Campanas de Auroros de Lorca y campana de Auroros de Yecla. Fuente: Norberto López Núñez

En relación con el cuerpo de las campanas, tienen una altura que oscila entre 5,5 cm y 8,7 cm. Su diámetro varía entre 6,4 cm y 17 cm, no obstante, las medidas más habituales se sitúan en un rango entre los 10,2 cm y los 11,3 cm. El diámetro de los badajos fluctúa entre 0,9 cm y 2,2 cm (Tabla 1).

En lo referente al peso total de la campana, la Tabla 1 muestra que la menos pesada tiene 331 g, frente a los 796 g que alcanza la de mayor peso. Si se excluyen las campanas que presentan características excepcionales (Lorca, La Copa de Bullas y Yecla), se observa que el peso de la mayoría de las campanas oscila entre los 600 y 800 g. Con respecto a los badajos de las campanas, su peso varía entre los 7 g del más ligero y los 40 g del más pesado.

Elementos estéticos

El cuerpo metálico de las campanas tiene forma cónica truncada en su parte de unión con el mango. Los mangos suelen ser de forma cilíndrica y ergonómica para su agarre. Los colores de las campanas presentan diferentes matices que se corresponden con los distintos tonos del color de la madera y la diversidad de aleaciones del bronce de las partes metálicas, incluso la oxidación en algunas partes (Figura 3). Entre las principales señas de desgaste que se pueden apreciar se encuentran las ocasionadas en el interior del cuerpo de la campana provocada por el entrechoque del badajo sobre ella, así como otras muestras de desgaste significativo en el mango. Desde el punto de vista decorativo, se observan diversos tallados en las maderas del mango o el cuerpo de la campana, de cuales deben destacarse las tres muescas agrupadas que rodean el cuerpo de la campana como una de las señas de identidad de las Hermandades de Auroros murcianos que poseen todas y cada una de las campanas analizadas a excepción de las campanas de los auroros de Lorca, La Copa de Bullas y Yecla que poseen elementos constructivos diferentes (Figura 3).

Por último, los badajos también presentan distintas formas: cilíndricas, esféricas o la mezcla de ambas (Figura 4). La forma que más destaca es esférica y mezcla de ambas.

Figura 3: Campanas de Auroros con diferentes mangos y cuerpos metálicos. Fuente: Norberto López Núñez

Figura 4: Tipos de badajos de las campanas de Auroros de la Región de Murcia. Fuente: Norberto López Núñez

Tabla 1: *Análisis de las campanas de mano de todas las Hermandades de Auroros activas de la Región de Murcia*

Grupo	Nombre	Año fundición	Altura	Peso	Altura mango	Diámetro mango	Altura abrazadera	Altura cuerpo	Diámetro cuerpo	Peso badajo	Diámetro badajo	Tono afinación
Patiño	Ntra. Sra. del Carmen	Antes de 1912	23,5 cm	642 g	12,8 cm	3,4 cm	2,9 cm	7,8 cm	10,4 cm	25 g	1,6 cm	Re 6
	San Benito	Antes de 1912	24,5 cm	666 g	12,5 cm	3,5 cm	3,7 cm	8,3 cm	10,7 cm	16 g	1,3 cm	Re 6
	Ntra. Sra. de la Fuensanta	Antes de 1912	23 cm	693 g	12 cm	3,4 cm	2,7 cm	8,3 cm	10,5 cm		1,4 cm	Reb 6
	Ntra. Sra. del Rosario	Antes de 1912	24,1 cm	619 g	14,5 cm		1,7 cm	7,9 cm	10,2 cm		1,5 cm	Mib 6
Rincón de Seca-Rosario			25,6 cm	646 g	15 cm	3,8 cm	2,7 cm	7,9 cm	10,3 cm	28 g	1,7 cm	Re 6
Javalí Nuevo			21,5 cm	738 g	10,5 cm	3,2 cm	3 cm	8 cm	10,6 cm	31 g	1,7 cm	Mib 6
Santa Cruz		1821	23,9 cm	796 g	12,5 cm	3,8 cm	2,7 cm	8,7 cm	11,3 cm	36 g	1,5 cm	Re 6
		1821	25,7 cm	735 g	14,5 cm	3,7 cm	2,9 cm	8,3 cm	10,8 cm	25 g	1,6 cm	Reb 6
		1821	21,8 cm	664 g	10,1 cm	3,2 cm	3 cm	8,7 cm	10,6 cm	20 g	1,1 cm	Do 6
Rincón de Seca-Carmen	La escandalosa	1825-1830	25,2 cm	713 g	14,2 cm	3,8 cm	2,6 cm	8,4 cm	10,5 cm	40 g	2,2 cm	Re 6
	La carmelita	1825-1830	25,5 cm	729 g	14,4 cm	3,6 cm	2,9 cm	8,2 cm	10,4 cm	30 g	2,1 cm	Mib 6
Alcantarilla			26,1 cm	698 g	14,5 cm	3,5 cm	3,1 cm	8,5 cm	10,8 cm	26 g	1,7 cm	Reb 6
Fuente Librilla		1900-1930	22,5 cm	696 g	14,5 cm	2,5 cm	2,5 cm	8 cm	10,5 cm	36 g	1 cm	Reb 6
El Palmar			24,8 cm	752 g	13,5 cm	3,2 cm	2,8 cm	8,5 cm	10,8 cm	18 g	1,5 cm	Mi 6
Las Torres de Cotilas			26,3 cm	711g	15,1 cm	3,2 cm	2,7 cm	8,5 cm	10,6 cm	7 g	0,9 cm	Mib 6
Javalí Viejo			23,7 cm	717 g	13 cm	3,4 cm	2,2 cm	8,5 cm	17 cm	21 g	1,7 cm	Mi 6
			23,1 cm	796 g	12,5 cm	3,3 cm	2 cm	8,6 cm	10,8 cm	36 g	1,9 cm	Mi 6
Yecla			16,1 cm	386 g	9,4 cm	1,4 cm		6,7 cm	8,9 cm	33 g	1,6 cm	Sol 6
Abanilla			23,9 cm	701 g	12,7 cm	3,4 cm	3,1 cm	8,1 cm	10,5 cm	17 g	1 cm	Reb 6
			21,3 cm	692 g	12 cm	3,3 cm	1 cm	8,3 cm	10,6 cm	27 g	1 cm	Re 6
Lorca		Más de 100 años	17 cm	534 g	10,4 cm	1,3 cm		6,6 cm	7,2 cm	11 g	1,1 cm	Mib 7
		Más de 100 años	22,6 cm	311 g	17,1 cm	1,3 cm		5,5 cm	6,4 cm	9 g	1,2 cm	Sib 6
La Copa de Bullas			17,6 cm	356 g	9,7 cm	3,3 cm	1,3 cm	6,6 cm	7,4 cm	17 g	1,4 cm	Mib 6
			17,9 cm	384 g	9,3 cm	3,4 cm	2,1 cm	6,5 cm	7,5 cm	17 g	1,1 cm	Mib 6

Elementos musicales

Tomando con referencia el Do4 como el Do central del piano y el armónico principal emitido, se han determinado los tonos de afinación de las 24 campanas que componen el cuadro campanológico de los Auroros de la Región de Murcia. En este sentido, ocho son los tonos de afinación en los que se encuentran las campanas de los Auroros de la Región de Murcia como se puede apreciar en la Tabla 1. Los tonos más frecuentes son Mib6, Re6 y Reb6.

Respecto al número de toques que realizan los Auroros para acompañar sus salves podemos encontrar un máximo de cinco toques distintos como los que realizan los Auroros Rosarieros del Rincón de Seca, cuatro como los que ejecutan los Auroros de Patiño, tres toques distintos los Auroros de Lorca, dos toques distintos manifiestan tener los Auroros de: Javalí Nuevo, Alcantarilla, Fuente Librilla y El Palmar. Tan solo un toque manifiesta tener los Auroros de Abanilla y La Copa de Bullas. Algunos Auroros como los de Santa Cruz, Las Torres de Cotillas, Yecla, Carmelitas de Rincón de Seca y Javalí Viejo afirman tener un toque distinto para cada tipo de salve o canto: (SC1: *El toque se ajusta al tipo de salve que se vaya a cantar fijando su ritmo.*), (LTC2: *Para cada salve hay un toque de campana.*). Algunas composiciones auroras como el *Tercio*, la *Correlativa* o el *Sacerdote* se interpretaban *a capella*, sin acompañamiento de la campana, así como algunas partes de determinadas salves, concretamente, en las llamadas *coplas*. Las fórmulas rítmicas más utilizadas para su acompañamiento son las destacadas en la Figura 5.

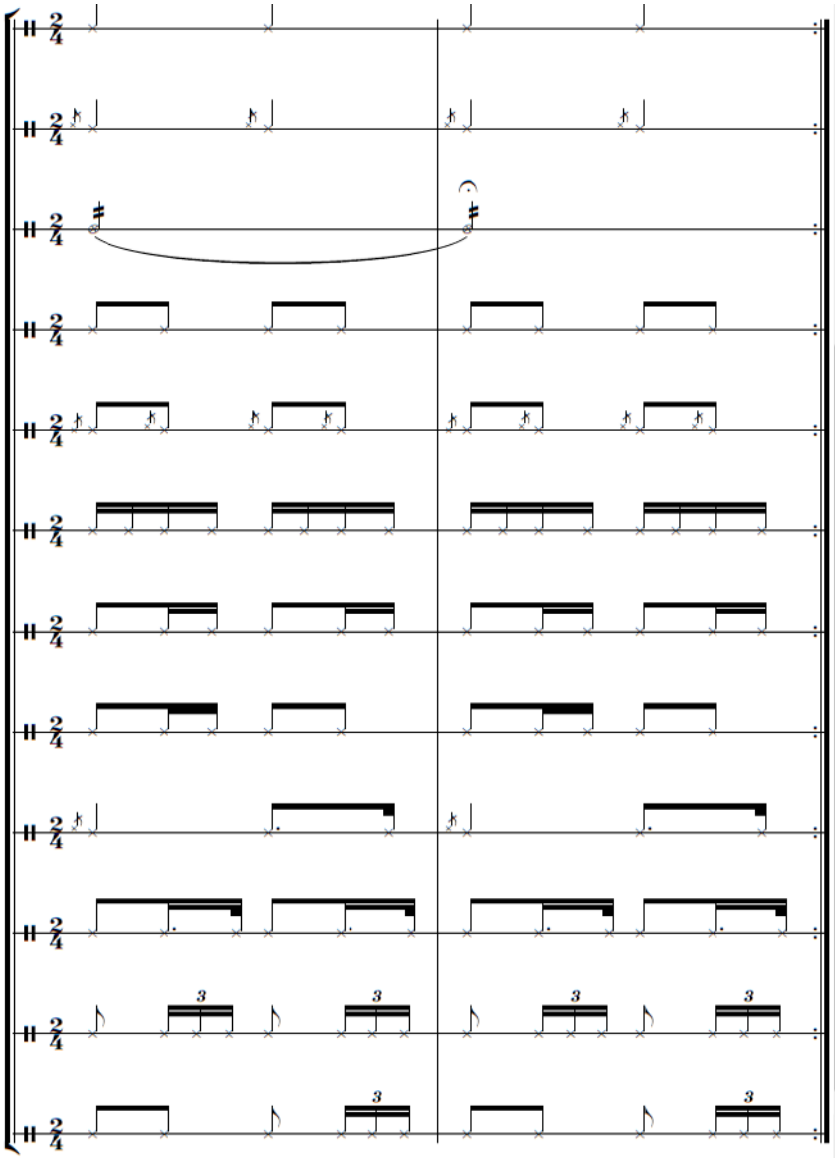

Figura 5: Patrones rítmicos más utilizados para el acompañamiento con la campana de mano de los cantos de los Auroros de la Región de Murcia. Fuente: Norberto López Núñez

Conclusiones

Tras el estudio realizado a todas la Hermandades de Auroros de la Región de Murcia, se puede afirmar que la campana de mano o campanilla es un instrumento presente en todas ellas y constituye uno de los símbolos más representativos de esta manifestación religiosa y musical, como han indicado anteriormente autores como Díaz (1897), Verdú (1906) Narejos (2008) y López (2017). Asimismo, la antigüedad de las campanas ratifican la presencia de estos instrumentos a lo lardo de diferentes generaciones de Auroros, con una antigüedad que supera el siglo en casi todos los casos.

En relación con los elementos físicos de las campanas, en su mayoría son similares en cuanto al tamaño (con una altura que oscila entre los 21 y 25 cm) y el peso (entre 600 y 800 g). Igualmente, todas las campanas constan de un mango de madera unido por una abrazadera al cuerpo principal (excepto tres que han sido fundidas en una solo pieza de metal).

Con respecto a los elementos estéticos, en todos los cuerpos metálicos de las campanas se observan tres muescas agrupadas que representan la Santísima Trinidad y que son consideradas como una peculiaridad de estos instrumentos en la Región de Murcia según autores como (López 2015). Por último, desde el punto de vista musical las campanas presentan una diversidad de afinación de ocho tonos diferentes, aunque un tercio de ellas se encuentra afinada en el intervalo que oscila entre el tono que va desde Reb6 a Mib6. Igualmente, las fórmulas rítmicas utilizadas en el acompañamiento son muy variadas, con un total de 12 ostinatos diferenciados, si bien los más frecuentes son el marcado del pulso constante en valores de negras o corcheas y el repiqueteo estático para los pasajes cadenciales.

A modo de conclusión destacar que la campana es un elemento organológico genuino cargado de simbolismo y de gran funcionalidad para el desarrollo del canto de los Auroros en la Región de Murcia, su utilización le confiere a estos grupos una singularidad e idiosincrasia que los diferencia del resto de cantos polifónicos y religioso-populares del resto del mundo.

Norberto López Núñez
Gregorio Vicente Nicolás
(Universidad de Murcia)

REFERENCIAS

Díaz Cassou, Pedro. *Pasionaria Murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia.* Madrid: Imprenta de Fortanet. Edición Facsímil de Diego Marín Librero-Editor, 1897.

García Martínez, Tomás y Luján Ortega, María. «Música, fiesta y rito en la Región de Murcia entre los siglos xix y xxi». En *Música y fiesta de Navidad. Recordando a Domingo Hernández García*, editado por J. Gris, 320-341. Murcia: Hermandad Ntra. Sra. del Rosario de Santa Cruz, 2014.

López Núñez, Norberto. *Los Auroros de Fuente Librilla. Una Campana perdida*. Murcia: Diego Marín Librero-Editor, 2012.

López Núñez, Norberto. «Los Auroros de la Región de Murcia. Perspectiva Interdisciplinar entre las asignaturas de Música y Religión». *Sinfonía Virtual,* núm. 29 (2015): 1-6.

López Núñez, Norberto y Vicente Nicolás, Gregorio. «Tradiciones culturales y artísticas de Murcia: los Auroros». En *El Patrimonio en la enseñanza de la Historia: materiales didácticos sobre la Región de Murcia*, editados por S. Molina Puche y L. Ruiz Guerrero, 159-162. Unión Europea: Ediciones Enkuadres, SL, 2017.

Martínez Escobar, María Jesús. *El Folklore Musical*. Murcia: Diego Marín Librero-Editor, 2000.

Martínez García, Salvador. «Los Auroros desde su música». En *Los Auroros en la Región de Murcia. Manifestación religiosa popular, ritual y cantos*, editado por J. Gris, 69-136. Murcia: Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de Santa Cruz, 2013.

Narejos Bernabéu, Antonio. *Los Auroros en la Región de Murcia: Análisis histórico y musical*. España: CIOFF España, 2008.

Tomás Loba, Emilio del Carmelo. «Aproximación a la historiografía y aspectos rituales de la Aurora Lorquina. La renovación de una tradición remota». *Alberca*, núm. 5 (2007): 189-208.

Verdú, José. *Colección de cantos populares de Murcia, recopilados y transcritos por José Verdú; con un prólogo de Tomás Bretón*. Barcelona: Vidal, 1906.

La actividad del pastoreo en San Vicente del Raspeig (Siglos xix y xx) (3ª parte)

Lola Carbonell Beviá

3.10. La obligación de declarar las cabezas de ganado

La necesidad de conocer y controlare el número de cabezas de ganado ha sido constante por parte de la Administración nacional y, provincial, pudiendo de esa forma succionar aquellas aportaciones económicas producidas por el ganado, aunque fuesen mínimas, a lo largo del siglo xx. En ocasiones demandando el rendimiento medio por cabeza de ganado[1], datos estadísticos pecuarios[2], sobre producción, consumo, importación, exportación y existencias de artículos y ganados[3].

El inicio de la guerra concentró el interés del gobierno republicano por el ganado, ante las necesidades exigidas por la guerra[4]: «(…) solicitando datos estadísticos pedidos por la Jefatura de los Servicios de Intendencia del Ministerio de Defensa Nacional-Ejército de Tierra (…), sobre número de cabezas de ganado ovino, cabrío, de cerda, vacuno, de leche, tiro y bravío caballar, asnal y mular (…)».

La alcaldía fue respondiendo por medio de la remisión de certificaciones del volumen de declaraciones juradas para la confección de censos de ganados y aves[5], de entregar las lanas procedentes del esquileo de los animales[6]: «(…) en cuya oficina le abonarán su importe (…)».

El inicio de la posguerra y nuevo régimen propició el interés, de nuevo por el conocimiento exacto del ganado existente en la población. De hecho, el censo pecuario publicado el 1 de julio de 1939[7]: «(…) III Año Triunfal (…)» se componía de ganado lanar (4 sementales, 15 carneros y 45 ovejas, 20n hembras de 1 o 2 años), ganado caprino (20 sementales, 595 cabras, 150 hembras de 1 a 2 años), ganado porcino (60 animales en cebo para la campaña anual) y ganado vacuno (2 vacas de cría ordeño).

Durante la década de 1940 rigió un control exhaustivo sobre la ganadería declarándose cualquier movimiento de ganado, tanto venta con traslado de animales a otras poblaciones[8],

1 (206). AAASVR. Legajo año 1923-1924. Correspondencia despachada. 1 marzo, 1924. AAASVR. Legajo año 1936. Correspondencia oficial. Minutas. 27 marzo, 1936.

2 (207). AAASVR. Legajo año 1925. Correspondencia despachada. 24 febrero, 1925.

3 (208). AAASVR. Legajo año 1927. Correspondencia cumplimentada. 23 febrero, 1927.

4 (209). AAASVR. Legajo año 1937. Correspondencia cumplimentada. 29 octubre, 1937.

5 (210). AAASVR. Legajo año 1938. Correspondencia oficial. 12 febrero, 1938. 17 abril, 1938. 13 diciembre, 1938.

6 (211). AAASVR. Legajo año 1938. Correspondencia oficial. 28 diciembre, 1938. Comunicación dirigida a Carmen Lillo Beviá, Vicente Lillo Lillo, Antonio Canals Lillo. 15 noviembre, 1938.

7 (212). AAASVR. Legajo año 1939. Correspondencia cumplimentada. 4 mayo, 1939. 4 julio, 1939. 19 junio, 1939. AAASVR. Legajo año 1940. Correspondencia cumplimentada. 22 julio, 1939.

8 (213). AAASVR. Legajo año 1939. Correspondencia cump0limentada. 14 agosto, 1939. Se trata de 18 reses de lanar y, 2 de cabrío. AAASVR. Legajo año 1941. Minutas. 14 mayo, 1940. 10 corderos al

entrega en depósito de animales[9], número de tenedores de ganado en la localidad[10], celebración de ferias y mercados de ganados[11], e inspección e información sobre la producción de leche[12].

Al mismo tiempo se solicitó del Ayuntamiento de San Vicente del Raspeig la realización anual de censos ganaderos para conocer la situación del ganado. Gracias a esta documentación, en la actualidad se puede conocer la cantidad de cabezas de ganado existentes y, el precio de las mismas. En 1939, el precio de venta al público de reses lanares era de 6 pesetas por kilo[13]. En marzo de 1940, un documento enviado a la Dirección General de Abastecimiento y Transportes, para confeccionar un censo de población de San Vicente del Raspeig, especificaba con respecto a la ganadería que[14]: «(…) la cría de ganado de cerda, lanar y cabrío, es limitadísima por la carencia de pastos, dada la pertinaz sequía (…)». El censo pecuario realizado el 1 de julio de 1939 contiene ganado lanar[15] : 10 sementales, 20 carneros, 40 ovejas, 30 machos de 1 a 2 años, 25 hembras, 50 crías de 1 año, 70 crías nacidas durante 1939. Total 245); ganado cabrío (20 sementales, 20 machos castrados, 815 cabras, 20 machos de 1 a 2 años, 25 hembras, 300 crías nacidas en 1939. Total: 1180); ganado porcino (50 animales en cebo para la campaña anual).

Otro censo realizado en 1940 en este caso dirigido al Jefe del Centro de reclutamiento, Utilización y Reserva de Alicante Nº 18, expone la existencia de[16]: 150 cabezas de ganado lanar, 350 de cabrío y, 50 de cerda.

En 1953 el censo contabilizó[17]: «(…) Existen 100 vacas dedicándose a la producción lechera, sacrificándose únicamente las de deshecho, no existiendo por tanto ganado dedicado a la matanza.

Ganado cabrío. Lo mismo ocurre con esta clase de ganado que con la de vacuno reseñada anteriormente, ya que se destina la existente a la producción de leche.

Ganado lanar. 100 cabezas, las cuales se importan por los carniceros para su sacrificio, conforma se van consumiendo.

Ganado de cerda 30 cabezas (…)».

Los carniceros durante los primeros momentos de la posguerra se vieron obligados a emitir partes de sacrificios cuya información era recogido por el Inspector Veterinario Municipal[18] y la registraba en[19]: «(…) el libro Registro de ma-

matadero de Alicante.

9 (214). AAASVRR. Legajo año 1939. Correspondencia cumplimentada. 5 septiembre, 1939. 1 cerda y 7 lechones hijos de la misma.

10 (215). AAASVR. Legajo año 1941. Minutas. Carpeta 1. 27 noviembre, 1941.

11 (216). AAASVRR. Legajo año 1941. Minutas. Carpeta 1. 16 diciembre, 1941.

12 (217). AAASVR. Legajo año 1946. Minutas. 18 junio, 1946. «(…) Interesando a esta Corporación conocer la producción de leche que en la actualidad obtiene el ganadero Rafael Brotons Cantó, de la partida de Torregroses de esa y que según la declaración del Sindicato vertical de ganadería posee 12 vacas (…)».

13 (218). AAASVR. Legajo año 1939. Correspondencia cumplimentada. 25 noviembre, 1939.

14 (219). AAASVR. Legajo año 1940. Minutas. 3 enero, 1940.

15 (220). AAASVR. Legajo año 1940. Correspondencia cumplimentada. 14 febrero, 1940.

16 (221). AAASVR. Legajo año 1940. Correspondencia cumplimentada. 15 febrero, 1940.

17 (222). AAASVR. Legajo año 1953. Minutas. 25 junio, 1953.

18 (223). AAASVR. Legajo año 1941. Minutas. Carpeta 1. 6 septiembre, 1941. 20 octubre, 1941. 21 octubre, 1940.

19 (224). AAASVR. Legajo año 1939. Correspondencia cumplimentada. 7 octubre, 1939.

tanza que se lleva en ese Ayuntamiento (…)». Dicho libro debía contener: «(…) número de reses vacunas sacrificadas (…) con indicación del carnicero a quién pertenece la res en vivo (…) declaración [de] enajenación [de la] totalidad o parte de los cueros producidos (…) para ordenar su recogida y pago con arreglo al precio de tasa y premio de administración, recogida y salaje (…) los carniceros susodichos sin orden expresa de esta Comisión [Comisión Provincial del Curtido] o excepción de si se trata de efectuar la venta a un recolector de pieles de la provincia establecido como tal con anterioridad al Glorioso Movimiento Nacional, pero en este último caso ha de solemnizarse la venta con intervención de Ud., para que nos puedan comunicar donde van a parar los cueros que se produzcan en ese pueblo.

En lo sucesivo, quincenalmente, ese Ayuntamiento debe remitir certificados de las reses vacunas sacrificadas y poner en conocimiento por una sola vez de los tenedores de cueros de esa, que tienen la obligación ineludible de declarar quincenalmente también, los cueros producidos, para con la mayor celeridad dar orden a fabricantes de curtidos para su adquisición y pago (…)».

Al mismo tiempo, el Inspector Veterinario Municipal debía remitir[20]: «(…) parte diario de sacrificios de reses en general que se realicen en el Matadero público y término municipal (…), especificando cuando se trate de reses vacunas y caballares nombre del propietario (…)».

La Comisión provincial de Curtidos emitió una relación indicativa de precios pagados por pieles de cabras (cabras 1ª, Cabriolas, Pastones 1ª, Aragón y, Cabritos 1ª) y corderos (Corderos Aragón-Navarra, Burgos-Ribera y Lechazos Aragón-Navarra). Las pieles se abonaban según el peso del animal y por docenas, especificando[21]: «(…) se sirva vigilar las transacciones que de dichas pieles se efectúen en ese pueblo, evitando se realicen ventas a precios superiores a los indicados y sancionando a aquellos que sin escrúpulo de ninguna especie traten en beneficio propio, de perjudicar la Economía Nacional (…)».

Las partes quincenales de pieles y cueros normalmente emitieron resultados negativos a lo largo del periodo comprendido entre 1939 y 1966[22].

La Comisión Provincial de Curtidos designó con carácter provisional un recogedor oficial de las pieles producidas en la localidad, que en 1939 fue Rafael Rico Cortés. Su función consistió en[23]: «(…) lograr un control verdad de pieles y cueros y evitar que se destinen a la venta clandestina algunos de ellos (…) poniendo en conocimiento de tales tenedores, carniceros de esa, que no pueden vender dichas pieles y cueros más que al nombrado Recogedor Oficial y siempre al precio de tasa, pues en caso contrario, las ventas que realizasen se considerarán clandestinas y sancionados los contratantes, con la mayor dureza (…)».

Comunicación dirigida a D. Vicente Lillo Lillo y D. José Marco García.

20 (225). AAASVR. Legajo año 1940. Correspondencia cumplimentada. 30 enero, 1940.

21 (226). AAASVR. Legajo año 1930. Correspondencia cumplimentada. 6 diciembre, 1939.

22 (227). AAASVR. Legajo año 1939. Correspondencia cumplimentada. 2 diciembre, 1939. AAASVR. Legajo año 1940. Minutas. 30 septiembre, 1940. AAASVR. Legajo año 1946. Minutas. 3 enero, 1946. AAASVR. Legajo año 1951. Minutas. 2 enero, 1951. AAASVR. Legajo año 1960. Minutas 2. Diciembre, 1960. AAASVR. Legajo año 1962. Minutas. Carpeta 2. 1 diciembre, 1962. AAASVR. Legajo año 1963. Minutas 1. 3 abril, 1963. AAASVR. Legajo año 1963. Minutas. 4 octubre, 1963. 27 diciembre, 1963. AAASVR. Legajo año 1964. Minutas 1. 3 agosto, 1964. AAASVR. Legajo año 1966. Minutas 2. 1 agosto, 1966.

23 (228). AAASVR. Legajo año 1939. Correspondencia cumplimentada. 18 noviembre, 1939. Comunicación enviada a Juan Serna, J. Marco, Vicente Lillo, Antonio Canals y, Carmen Lillo.

En 1946 fue dado de alta como tratante de pieles sin curtir Manuel Aguilar Oltra[24]: «(…) con domicilio en la calle Mayor Nº 32 (…)» que se abastecería de las pieles desechadas por[25]: «(…) los industriales carniceros [que] vienen vendiendo las pieles de las reses que sacrifican tal como las obtienen (…)».

Manuel Aguilar Oltra fue renovando su patente duranre los años 1948 y 1949[26], pero algunos carniceros desconocían en esa fecha quienes eran[27]: «(…) los recolectores autorizados por el Sindicato de la Piel a quienes se haya de vender los cueros vacunos que producen (…)»; por lo que la alcaldía comunicó a los carniceros[28]: «(…) cuiden de retener los cueros producidos y de realizar su entrega tan solo am los recolectores oficiales autorizados, exigiendo recibo de los mismos para que en todo momento pueda ser comprobado el destino (…)».

Manuel Aguilar continuó con su negocio de «(…) almacén-secadero de pieles y depósito de sebos (…) cuya industria produce nauseabundos y fuertes olores que hacen imposible la vida de enfermos y que impide llevar a efecto la vida normal prescrita por los facultativos de aires puros sin viciar (…)». El Ayuntamiento envió al Inspector Veterinario y de Sanidad para que comprobaran la certeza de la queja resultando que[29]: «(…) dicho almacén reúne las condiciones impuestas por la ley para esa clase de industria (…) ha encontrado que los productos de origen animal allí almacenados se encuentran en buen estado de conservación, notándose predominantemente el olor a desinfectante (…)».

El negocio de las pieles pasó a un nuevo titular José Aguilar Oltra, hermano del anterior, cuyo almacén de pieles e hallaba en 1975 en la calle General Ibáñez nº 12. El local era inspeccionado regularmente por el jefe local de Sanidad y, el Ingeniero Municipal[30].

3.11. La producción de lana

Desde 1936 a 1966 fueron emitiéndose partes negativos de producción de lana en San Vicente del Raspeig[31].

Los pastores sanvicenteros no tenían ganados ovinos durante el periodo 1900-1930, por lo tanto no podían hacer uso de la lana.

Durante esta época, los serranos sacaban rentables beneficios con la venta de ésta que iba destinada a rellenar colchones y, tejer ropa[32].

24 (229). AAASVR. Legajo año 1946. Minutas. 14 agosto, 1946.

25 (230). AAASVR. Legajo año 1946. Minutas. 31 octubre, 1946.

26 (231). AAASVR. Legajo año 1948. Minutas. Carpeta 1. 3 enero, 1948. AAASVR. Legajo año 1949. Minutas. Carpeta 1. 14 julio, 1949.

27 (232). AAASVR. Legajo año 1948. Minutas. Carpeta 2. 7 agosto, 1948.

28 (233). AAASVR. Legajo año 1948. Minutas. Carpeta 2. 20 septiembre, 1948. Comunicación dirigida a Vicente Lillo Lillo, Manuel Marco Lillo, Carmen Lillo Beviá, Eduardo Angüis Lillo, Antonio Canals Lillo y Fulgencio Pelegrín Soler.

29 (234). AAASVR. Legajo año 1946. Minutas. 26 agosto, 1949.

30 (235). AAASVR. Legajo año 1975. Minutas 1. 31 mayo, 1975. 12 agosto, 1975.

31 (236). AAASVR. Legajo año 1936. Correspondencia oficial. Minutas. 19 septiembre, 1936. AAASVR. Legajo año 1937. Correspondencia oficial. Minutas. 14 octubre, 1937. AAASVR. Legajo año 1938. Correspondencia oficial. 24 octubre, 1938. AAASVR. Legajo año 1949. Minutas. Carpeta 1. 5 enero, 1949. AAASVR. Legajo año 1953. Minutas. 4 abril, 1953. AAASVR. Legajo año 1960. Minutas. 22 febrero 1960. 1 abril, 1960. 22 agosto, 1960, 1 octubre, 1960. 22 agosto, 1960. 1 octubre, 1960, 2 noviembre, 1960. AAASVR. Legajo año 1962. Minutas. Carpeta 1. 2 enero, 1962. 2 julio, 1962. AAASVR. Legajo año 1963. AAASVR. Legajo 1964. Minutas 1. 2 marzo, 1964. 3 agosto, 1964. AAASVR. Legajo año 1966. Minutas 1. 3 enero, 1966.

32 (237). PÉREZ CARBONELL, Miguel.

Paulatinamente, se fue introduciendo el ganado ovino y, la lana utilizada para el propio consumo familiar, o bien se vendía para completar el ajuar doméstico, vendiéndose a cubos, para rellenar almohadones y colchones. Su precio era muy bajo y, se medía en vellones[33].

Con la llegada del mes de mayo comenzaba el esquileo en la población del Raspeig. Se efectuaba en esta época para evitarles sufrimientos a los animales, causado por el calor[34].

Con la llegada de la segunda mitad del siglo xx, la lana fue perdiendo valor y, ya nadie la quería comprar, por lo que los pastores la regalaban o, bien, la tiraban[35].

El oficio de esquilador también fue perdiendo prestigio con el paso de los años y, quedando relegado solo a un individuo en la década de 1990[36].

El «Tío Quito, el esquilaor» fue uno de los especialistas en esquileo a principios del siglo xx, pelando a mano el ganado y, siendo un artesano muy reconocido entre los pastores[37].

Poco a poco, esta faena fue traspasándose a los pastores trashumantes que esquilaban el ganado ovino local antes de marcharse de nuevo a sus tierras, primero a mano y, posteriormente con máquina eléctrica[38].

En aquellos años de esquileo funcionaba el colchonero o «tafataner», oficio actualmente desaparecido con la defunción el último «Martino».

«Martino el tafataner», era palero, es decir, su trabajo consistía en deshacer el colchón de lana, airearlo y formarlo de nuevo, cosiendo el forro posteriormente a mano[39].

Con el dinero obtenido de la venta de la lana, el pastor pagaba al esquilador[40].

En algunas ocasiones se producía la demanda de esquiladores debiéndoles de buscar en cualquier sitio. 1938 fue uno de esos años en que fueron necesarios[41]: «(…) Al objeto de recoger ganado evacuado de la provincia de Castellón precisan gran cantidad de pastores y esquiladores. Ganarían los pastores 10 pesetas y abastecimiento y los esquiladores el jornal y dietas según costumbre. Ruego conteste urgentemente número de unos y otros que se podrían disponer en ese término, especificando nombre de ellos y en los esquiladores el jornal y dietas que tienen costumbre de cobrar en esa (…)».

Durante el verano de 1938 la lana fue muy buscada por la Delegación de Ganadería de Valencia[42]: «(…) como único organismo autorizado para ello (…)», siendo[43]: «(…) decretada por el Gobierno de la República la venta obligatoria de toda la lana procedente de esquileo existen-

33 (238). PASTOR TORTOSA, Domitila. Nacida en 1924 en Agost. Hija de Pastor y esposa de pastor. Entrevista realizada en diciembre de 1996. FUENTES SEGURA, Ramón.

34 (239). SIIRVENT BAEZA, José. Nacido en 1930 en San Vicente del Raspeig. Pastor. Entrevista realizada en diciembre, 1996.

35 (240). DOMENECH GARCÍA, Vicente.

36 (241). DOMENECH GARCÍA, Vicente.

37 (242).CARBONELL PASTOR, Antonio.

38 (243). FERRÁNDIZ SEGURA, Ramón y Vicente. DOMENECH REDONDO, José María.

39 (244). FERRÁNDIZ LILLO, Juan.

40 (245). PASTOR ANTÓN, Manuel. Nacido en 1912 en San Vicente del Raspeig. Pastor. Entrevista realizada en diciembre, 1996. DOMENECH REDONDO, José María.

41 (246). AAASVR. Legajo año 1938. Comunicaciones. 27 junio, 1938.

42 (247). AAASVR. Legajo año 1938. Comunicaciones. Telegrama procedente de Gobierno Civil. 8 septiembre, 1938.

43 (248). AAASVR. Legajo año 1938. Comunicaciones. Circular. Dirección General de Ganadería e Industrias Pecuarias. Inspección Provincial veterinaria. 22 septiembre, 1938.

te en la zona leal y, delegada en esta Inspección la gestión de compra en toda la provincia de Alicante (…)».

Durante octubre de 1938 se repitió insistentemente desde varios organismos públicos mediante telegramas y comunicaciones, la necesidad de remitir con urgencia la información sobre la existencia de lana en la población[44] y, lavaderos de lana[45], indiciando la Inspección provincial Veterinaria que se inquiriese a los vecinos propietarios de ganado[46]: «(…) Carmen Lillo Beviá, 19b cabezas; Vicente Lillo Lillo, 29 cabezas; Antonio Canals Lillo 15 cabezas; (…) la declaración y presentación de la lana obtenida en el esquileo de los mismos, advirtiendo que será sancionado con delito de alta traición , la ocultación o falsedad de las declaraciones que se formulen (…)».

Una vez finalizada la Guerra Civil, al vida política se tranquilizó dejando de insistir cansinamente en la producción de lama, manifestándose a lo largo de la década de 1940, que[47]: «(…) la riqueza lanar (…) se limita a las reses importadas con destino al abastecimiento local, no existiendo por tanto operaciones de esquileo (…)», ya que[48]: «(…) la mayoría de los ganaderos de esta población, lo son de un número escaso de reses, habiendo destinado la lanas para usos domésticos y, siendo los mayores propietarios ganaderos los carniceros, quienes venden las pieles con sus lanas (…)».

3.12. Sanciones administrativas

Siempre se han producido actuaciones ilícitas a lo largo del siglo xx, pero especialmente se concentraron durante el conflicto bélico (1936-1939) y, la posguerra.

La picaresca fue muy variada, desde inculpaciones políticas a pastores de cabras[49]: «(…) Sírvame remitirme máxime urgencia informes conducta y antecedentes político sociales procesado Francisco Otero Fernández, natural Madrid 43 años, casado, cabrero, hijo Miguel y Josefa, vecino en la Partida del Raspeig. Acordado Sumarísimo instruyo 177 (…)».

Según consta en otro documento Francisco Otero Fernández[50]: «(…) carece de toda clase de bienes y su familia la integran la esposa y sus hijos menores de edad (…)».

La información personal fue enviada al Juez Provincial de Responsabilidades Política de Alicante. Unos meses después, a Francisco Otero le fue concedido el certificado[51]: «(…) de libertad condicional y de liberación de destierro (…)», que cumplía en las Colonias Penitenciarias Militarizadas, 1ª Agrupación de Dos Hermanas (Sevilla).

En 1940, el ganadero José Boix fue buscado para ser detenido por motivos relacionados con la jefatura de Abastecimiento y Transportes. Su[52] detención no pudo ser factible al des-

44 (249). AAASVR. Legajo año 1937. Correspondencia cumplimentada. 14 octubre, 1938. Telegrama procedente de Gobierno Civil.

45 (250). AAASVR. Legajo año 1938. Comunicaciones, 10 octubre, 1938. Telegrama procedente de Gobierno Civil.

46 (251). AAASVR. Legajo año 1938. Comunicaciones. 27 octubre, 1938.

47 (252). AAASVR. Legajo año 1940. Minutas, 28 junio, 1940.

48 (253). AAASVR. Legajo año 1948. Minutas. Carpeta 2. 9 octubre, 1948.

49 (254). AAASVR. Legajo año 1939. Correspondencia cumplimentada. Telegrama procedente de Alicante. Juzgado militar. Letra B. 20 julio, 1939.

50 (255). AAASVR. Legajo año 1941. Minutas. 7 mayo 1941.

51 (256).AAASVR. Legajo año 1941. Minutas. Carpeta 1. 25 agosto, 1941.

52 (257). AAASVR. Legajo año 1940. Correspondencia cumplimentada. Telegrama procedente del Gobierno Civil de Alicante. 23 julio, 1940. Comunicación dirigida por el brigada del puesto de la Guardia Civil de San Vicente al Sr. Alcalde de la localidad. 24 julio, 1940.

aparecer: «(…) de su domicilio con el pretexto de dedicarse a la compra-venta de ganado y, su esposa se halla en Alicante con un hijo enfermo, cuyo domicilio se ignora (…)».

Otros pudieron cometer fraude por ocultación de ganado[53]: «(…) Le acompaño relación de vecinos que según censo sanitario y declaraciones de años anteriores, son probables ocultadores de ganado, ya que a pesar de los bandos y avisos efectuados no han formulado declaración alguna (…)».

Y por posibles usurpaciones de ganado[54]: «(…) Ante la infinidad de quejas formuladas ante mi autoridad véome obligado a molestar a V. E., para que se digne intervenir y evitar sigan cometiéndose los frecuentes destrozos y saqueos de fincas y arbolados, enclavadas en este término municipal. Son muchas las viviendas saqueadas, cuyos casos podrían precisarse de donde desaparecen aves de todas clases, conejos, varias cabezas de ganado y frutos de la tierra.

Sin temor a equivocarme según informes que merecen crédito abrigo la sospecha que la mayor parte de estos robos o hurtos, son producidos por algunos legionarios o moros cuyo acuartelamiento radica en el campo de Aviación de Rabasa lindante con este término.

Estimando esta alcaldía como un deber el velar por la seguridad personal y tranquilidad de este vecindario se permitió establecer la oportuna vigilancia en toda esta zona de mi jurisdicción y, hallándose en el ejercicio de sus funciones el agente Vicente Marco García acompañado del Falangista Antonio Pastor Pastor, en la noche del 31 de agosto a las 2 de la madrugada pudieron divisar a cierta distancia al parecer un grupo de 4 maleantes que ha dicha hora transitaban, a quienes pidiéndole el alto contestándoles con una descarga cerrada de tiro de pistola cuya agresión fue repelida por los citados agentes dándose la fuga velozmente los desconocidos que no pudieron ser capturados. De tan lamentable agresión resultó herido de trío de arma de fuego el falangista mencionado Antonio Pastor Pastor, el referido hecho ocurrió en el Barrio denominado «Los Montoyos» de esta Población (…)».

El pastoreo en tierras ajenas y los desperfectos ocasionados, siguieron siendo temas clásicos en la ganadería. En 1940, los cabreros Juan Camarasa García, José Aleman y, Alfonso Jover fueron multados debiendo pagar una cantidad económica al propietario de la finca por[55]: «(…) supuestos perjuicios en sus propiedades (…)». Vicente Lillo García, el propietario, fue informado de que la devolución económica abonada por los cabreros no era correcta, debiendo devolverles las cantidades que debidamente les cobró: «(…) COMPARECENCIA. En San Vicente del Raspeig a veinticinco de marzo de mil novecientos cuarenta. Ante el Sr. Alcalde D. Juan Serna Lillo asistido de mí el Secretario comparecen, los vecinos de este pueblo Alfonso Jover García, José Alemañ Bernabeu y, Juan Camarasa García, todos mayores de edad, casados, de profesión cabreros, los cuales formulan la presente comparecencia, a los efectos de hacer constar, ciertos extremos relacionados con las cantidades que abonaron en los primeros meses de la liberación, al también vecino de esta Vicente Lillo García, por supuestos perjuicios ocasionados en las propiedades de este, que hacen en la siguiente forma:

Alfonso Jover García.- Manifiesta que a raíz de la citada liberación, fueron requeridos por el mencionado Lillo García para que le abonase quinientas pesetas, por los daños que decía le causó mi ganado compuesto por siete cabras, en sus tierras (unos dos jornales aproximadamente). En tal ocasión hace la oportuna protesta por dicha pretensión, ya que mi ganado no

53 (258). AAASVR. Legajo año 1951. Minutas. 20 agosto, 1951.

54 (259). AAASVR. Legajo año 1939. Correspondencia cumplimentada. 2 septiembre, 1939.

55 (260). AAASVR. Legajo año 1940. Minutas. 26 marzo, 1940. AAASVR. Legajo año 1941. Minutas. 25 marzo, 1940.

entró en las propiedades del interesado y, a pesar de ello y por temor de que llevara el asunto al Juzgado como me amenazaba, me vi en la necesidad de prestar mi conformidad abonándole trescientas cincuenta pesetas como vía de arreglo. La cantidad cobrada es a todas luces abusiva ya que los daños causados y, no por el dicente, están tasados en unas cincuenta a sesenta y cinco pesetas, pues se limitan solamente al arreglo de unos pequeños márgenes.

Que a pesar de no ser él, responsable de los daños mencionados y en evitación de todo litigio, se comprometió en unión de otros y como medio de transacción, a proceder a su reparación, no conformándose el interesado, que solamente deseaba indemnización en metálico.

José Alemañ Bernabeu, dice: Que fue requerido por Vicente Lillo García para que le abonara doscientas cincuenta pesetas, como daños causados por su ganado en un trozo de tierras de unos tres jornales en la Partida del Raspeig de este término, conminándome para que en el plazo de cinco días entregara dicha suma. Que protesté en aquel acto por tal requerimiento y que ante el temor de ser llevado al Juzgado, como se le amenazaba, hubo de acceder entregándole doscientas pesetas. Que no niega que su ganado pudiera pastar en alguna ocasión en dichos terrenos, pero que considera abusiva la indemnización que se obligó, toda vez que los daños que pudiera ocasionar, nunca hubieran podido tasarse en más de cincuenta pesetas.

Juan Camarasa García.- Manifiesta que al igual que su compañero Alemañ, fue requerido por el Sr. Lillo, a que abonara quinientas pesetas como indemnización por daños ocasionados por mi ganado en el trozo de tierra de tres jornales que antes se indica. Que ante el temor de ser llevado al Juzgado, hubo de acceder entregando trescientas cincuenta pesetas. Que los daños causados, si los hubo, consistieron solamente en la reparación de algunos márgenes, trabajos tasados en menos de cincuenta pesetas y, que a pesar de ello y ante la amenaza del Sr. Lillo, que son se avino a que nosotros reparásemos por nuestra cuenta dichos daños, tuvo que conformarse para no ir al Juzgado, a pesar de reconocer el atropello de que era víctima.

Los tres citados comparecientes, hacen constar, que hasta la fecha no se les ha devuelto cantidad alguna de las entregadas al citado Lillo García, dando por terminado este acto.

Leídas que les fue esta su manifestación, se ratifican en su contenido y, la firman el Sr. Camarasa y no los restantes por no saber estampando en su lugar la huella digital, con el Sr. Alcalde y conmigo el Secretario, de que certifico (…)».

En 1951 se produjo otro caso de este tipo con una denuncia de por medio[56]: «(…) presentada en esta alcaldía por el Servicio de Guardería Forestal con las diligencias instruidas en las que consta la comparecencia y declaración de los denunciado D. Manuel Llopis Espinós, D. Tomás García Sabater. D. José Pastor Mollá y D. Carlos Lillo Lillo (…)».

La situación más repetitiva fue la adulteración de la leche y, la venta de la misma en malas condiciones. El primer implicado fue Ramón Brotons Cantó multado con 200 pesetas[57]. En 1941 se produjo un segundo caso de adulteración de la leche analizando la misma y, obteniendo un resultado positivo[58]. El siguiente paso fue comprobar[59]: «(…) la capacidad y actual situación económica del vecino Manuel Ricarte Hurtado (…) que si bien no figura como contribuyente, por los informes adquiridos resulta ser propietario de la casa que ocupa y de un ganado, bienes que se estiman en unas ocho o diez mil pesetas (…)».

56 (261). AAASVR. Legajo año 1951. Minutas. 9 octubre, 1951.

57 (262). AAASVR. Legajo 1938. Correspondencia oficial. Agosto, 1938.

58 (263). AAASVR. Legajo año 1941. Minutas. 12 mayo, 1941.

59 (264). AAASVR. Legajo año 1941. Minutas. 14 junio, 1941.

El fraude fue demostrado y el cabrero Manuel Ricarte Hurtado tuvo que abonar[60]: «(…) la multa de mil pesetas en expediente nº 2299 (…) por venta de leche adulterada (…). Resultando a precios abusivos (…). Para la satisfacción de la multa tiene plazo seis días improrrogables y a partir del día en que le fuere comunicado, lo que hará ingresando en cualquier banco Sucursal de esa localidad o mediante giro telegráfico o postal, siempre dirigido a la cuenta que figura a nombre de esta Fiscalía en la Sucursal, con la advertencia de que el resguardo de ingreso o recibo de giro, le será canjeado por el resguardo oficial de la multa, expedidos por esta Fiscalía; en defecto de Bancos o estafetas, consignará el importe de multa, en la Secretaría del Ayuntamiento la que quedará obligada de remitir su importe a esta fiscalía, por el medio más rápido y seguro, así como todos los resguardos o recibos que recabará de los sancionados para canjeo.

Transcurrido dicho plazo, sin que la haya satisfecho o no se recibiera el resguardo de ingreso, recibo de giro o comunicación del Ayuntamiento, se propondrá su inmediata detención y destino a un Batallón disciplinario de trabajo o reclusión en cárcel, como sanción principal, haciendo no obstante uso de la vía de apremio, por el procedimiento Judicial, con el embargo de sus bienes inclusive y a fin de acreditar su insolvencia total o parcial, como sanción accesoria y, con la obligación de sufragar gastos y costas judici8ales, a más de la multa.

La multa no podrá ser objeto de condonación no de reducción sino es satisfactoria y una vez esto, podrá entablar recurso dentro del plazo de dos días hábiles al de su notificación, con consignación del 50% del importe de la misma, cuya consignación, le sería devuelta, si no se apreciaren circunstancias de temeridad y en virtud de Acuerdo de Superioridad. También podrá entablar recurso, sin satisfacer la multa ni la consignación mencionada, dentro del plazo de dos días hábiles, siempre que acredite su insolvencia en dicho plazo; pero, en este caso, si se considera temerario, sufrirá reclusión de permanencia en Batallón Disciplinario o Cárcel, como ampliación igual a la mitad del tiempo que se le impusiere (…)».

3.13. De sol a sol: El horario del pastor

Como dice el epígrafe, el horario del pastor era de solo a sol, es decir desde el amanecer al atardecer.

Los pastores de San Vicente del Raspeig vestían de igual forma en invierno que en verano, puesto que en el campo de San Vicente del Raspeig, no se producen cambios bruscos en la climatología. En verano, la vestimenta se componía de pantalón de pitillo oscuro, blusón blanco o negro y chaleco. En la cabeza llevaban sombrero de paja y, en los pies calzaban «albargas» –alpargatas hechas de «llata», material vegetal parecido al esparto[61]–. El pastor solía llevar exclusivamente en los primeros años del siglo XX, una onda.

En invierno, el que podía permitírselo solía calzar calzas de lana junto a las albargas. Blusa negra y, pantalón negro de pana o paño, bufanda de lana negra tejida a máquina y gorra de tela en la cabeza. Bajo de la blusa, el pastor se cubría con prendas de abrigo, camisetas de felfa y, camisa[62]. El garrote alto fue utilizado

60 (265). AASVR. Legajo año 1941. Minutas. Carpeta 1. 11 agosto, 1941.

61 (266). LILLO LILLO, Providencia. Nacida en 1934 en San Vicente del Raspeig. Su padre hacía alpargatas. Entrevista realizada en diciembre de 1996. La fuente oral especifica que con la «llata» se fabricaba una cuerda con cinco cabos para formar la suela de la alpargata. En la puntera se trenzaba formando la parte delantera del calzado. La misma operación se repetía en el talón, de donde partían lateralmente dos hilos trenzados que servían para anudar el calzado. Dicho calzado se llevaba indistintamente en invierno y verano, la única diferencia era en verano con el pie descubierto y, en invierno con calzas.

62 (267). PÉREZ CARBONELL, Miguel. PÉREZ CARBONELL, Rosa. Nacida en San Vicente del Raspeig

durante el siglo XIX y, primeros años del siglo XX. Luego los pastores contemporáneos abandonaron este utillaje para servirse del garrote corto y, tradicional, que todavía se venden en las ferias, en la actualidad.

El pastor se levantaba de madrugada –entre las cuatro y las seis horas–, ordeñaba el ganado, se preparaba el desayuno consistente en una fuerte ingesta energética –gachamiga[63]–. Otros desayunaban una taza de leche con sopas de pan[64] y, a continuación se preparaba el «zurró» o «coixinera» –bolsa de tela que se ataba con un hilo de esparto o cáñamo–, en cuyo interior se guardaba el almuerzo consistente en un pedazo de pan, una sardina, o un pedazo de tocino, o un trozo de bacalao, o bien un tomate[65].

Después salía a vender la leche bien a la población o a Alicante, a domicilio, o al mercado. Retornaba y sacaba el rebaño y, se marchaba al campo a pastorearlo.

Las horas pasaban lentamente y el pastor, siempre solo con su rebaño, se dedicaba a trenzar esparto y fabricarse sus propias alpargatas.

Cuando lo creían conveniente comían. Si tenían sed, bebían agua en los charcos o buscaban algún aljibe cercano[66].

Por la tarde, al oscurecer retornaban de nuevo con el ganado a sus casas, guardaban en el establo a los animales y, cenaban. La alimentación nocturna consistía en el plato fuerte del día que hubiera cocinado la esposa del pastor: Olleta, guisados, etc. Algunos pastores seguían haciendo «cordeta», después de la cena y, a continuación se acostaban a dormir.

Algún día la tarea se alteraba debido a que los tratantes de ganado llegaban al puerto de Alicante procedentes de Barcelona, con sus ganados que vendían a los pastores locales. Estos solían adquirir cabras flacas porque eran más baratas. Una vez que se había efectuado la transacción, los pastores tomaban la actual carretera hacia San Vicente del Raspeig y, caminaban junto al ganado. Cuando el pastor consideraba que el animal había crecido y engordado, de nuevo los desplazaban hasta el puerto de Alicante y, volvían a venderlos a los tratantes de ganado, que las embarcaban hacia Barcelona[67].

El ganado se quedaba en el establo localizado en una zona de la vivienda. Otros pastores alquilaban el establo para guardar el rebaño a cambio del estiércol producido por el ganado. El estiércol era utilizado como abono por el agricultor, produciéndose una simbiosis entre agricultores y ganaderos.

El pastor se guiaba mirando la luna para saber cuando debía limpiar el establo. Si la luna estaba en creciente, no se debía limpiar el establo, porque se reproducían las pulgas. Por lo tanto, la limpieza debía hacerse cuando la luna estaba en menguante. Además, el día de la semana también le importaba al pastor para realizar la limpieza del establo. Por lo tanto, si la luna estaba en menguante y era viernes, se trataba de la fecha ideal[68].

en 1918. Hija y nieta de pastores. Entrevista realizada en diciembre, 1996.

63 (268). FUENTES SEGURA, Ramón. FUENTES SEGURA, Vicente. Nacido en 1925 en San Vicente del Raspeig. Entrevista realizada en diciembre 1996. La fuente oral recuerda estos hábuit9os en la vida laboral de su padre Ramón Fuentes González, nacido en 1892.

64 (269). CARBONELL PASTOR, Antonio.

65 (270). CARBONELL PASTOR, Antonio. FUENTES SEGURA, Ramón y Vicente. PÉREZ CARBONELL, Rosa.

66 (271). CARBONELL PASTOR, Antonio. Su padre Antonio Carbonell Lillo, nacido en 1902 era uno de los pastores que se dedicaban a efectuar este trabajo. FUENTES SEGURA, Ramón y Vicente, cuentan como su padre Ramón Fuentes González, nacido en 1892, se entretenía haciendo alpargatas de esparto. «Un día se hacía la cordeta…», etc. CARBONELL PASTOR, Antonio. PÉREZ CARBONELL, Rosa.

67 (272). PÉREZ CARBONELL, Miguel.

68 (273). PÉREZ CARBONELL, Antonio. Nacido en 1928 en San Vicente del Raspeig. Pastor jubilado.

A lo largo del siglo XX, las costumbres con respecto a la vestimenta, la alimentación, han ido variando y evolucionando de forma paralela a las costumbres de la sociedad. Los pastores seguían manteniendo la tradición de limpiar el establo cuando la luna fuera propicia para ello.

A partir de los años setenta del siglo XX, los establos comenzaron a incorporar piezas de aluminio –comederos, bebederos, etc.-, por su mejor limpieza. Muchos de los establos se fueron formando con desechos de otros materiales: Puertas de madera viejas, somieres oxidados, techos de uralita, etc.

La vestimenta también ha variado, dejando inutilizado el antiguo blusón negro por un práctico mono de mecánico que cubre todo el cuerpo[69].

El horario del pastor se adaptó y, redujo, debido a quedar relegado a oficio secundario, debiendo los pastores sobrevivir con un trabajo estable fuera del pastoreo y, dedicarse a ello en sus horas libres

3.14. La introducción del perro como animal de trabajo

Durante el último o cuarto del siglo XIX, los pastores de San Vicente del Raspeig no utilizaban perros para ayudar a cuidar el rebaño. Eran los pastores, los que exclusivamente se ocupaban del rebaño, valiéndose tan solo de silbidos guturales.

A partir de 1940 comenzó a incorporarse la figura del pero como cuidador del ganado, utilizándose canes autóctonos como el podenco. Poco a poco se fueron introduciendo razas alóctonas propias del pastoreo de otras zonas: Serranía de Cuenca y Teruel, Pirineo catalán y, aragonés.

Los perros utilizados por los serranos eran de tamaño mediano y largas crines. Los trashumantes fueron regalando algunos perros a los pastores locales, siendo educados para cuidar los rebaños en principio de cabras y, luego mixtos[70]. Estos perros eran denominados por los serranos «careas»[71].

Los perros no tenían ningún trato especial por parte del pastor, era solo un compañero de trabajo, al que se le alimentaba con pan duro, algarrobas e higos[72]. Era enseñado por el pastor y, por otro ejemplar de su misma raza, veterano. Las hembras aprendían mejor y más rápido que los machos y, su labor era admirada por el pastor[73].

Los serranos acostumbraban a cortar las orejas y el rabo a los cachorros, costumbre que se mantuvo entre los pastores locales, como razón higiénica impidiendo de esta forma las picaduras de los insectos y las garrapatas. Las tijeras empleadas eran caseras y, la única forma con que cortaban la hemorragia era con «Mercromina», un antiséptico[74].

El aspecto físico del perro pastor arraigado en San Vicente del Raspeig es muy similar al perro de «Pastor Catalán» o «Gos d´ atura».

Entrevista realizada en diciembre 1996. PÉREZ CARBONELL, Andrés. Nacido en 1922 en San Vicente del Raspeig. Pastor jubilado. Entrevista realizada en diciembre de 1996. DOMENECH GARCÍA, Vicente. FUENTES SEGURA, Ramón y Vicente.

69 (274). LÓPEZ RAJA, Francisco.

70 (275). PÉREZ CARBONELL, Miguel. SIRVENT BEVIÁ, José. La fuente oral especifica que los serranos le regalaron un perro de pastor en la década de 1950 y, de esos ejemplares han ido criando y, utilizando a sus descendientes en el pastoreo del ganado.

71 (276). SIRVENT BEVIÁ, José.

72 (277). CARBONELL PASTOR, Antonio.

73 (278). CARBONELL PASTOR, Antonio. SIRVENT BEVIÁ, José.

74 (279). FUENTES SEGURA, Ramón y Vicente. FUENTES CARRATALÁ, Juan Vicente. Nacido en 1953, en San Vicente del Raspeig. Ganadero. Entrevista realizada en diciembre de 1996. LÓPEZ RAJA, Francisco.

3.15. La actividad de la mujer en la vida del pastor

A la mujer nunca se le dio importancia que realmente ha tenido y tiene. La esposa del pastor se levantaba también de madrugada y preparaba el desayuno del pastor. Le ayudaba a ordeñar las cabras y, posteriormente a repartir la leche.

Además de sus quehaceres diarios como ama de casa y, madre, colaboraba en la economía familiar elaborando cuajada y, quesos para la alimentación familiar y, la venta al público.

La cuajada se elaboraba para el consumo familiar con la leche sobrante y, era otra forma de transformar la leche. Se preparaba mezclando el jugo de una hoja de palera con la leche fresca[75]. Otras mujeres empleaban el zumo de limón para cuajar la leche[76]. También se preparaba arroz con leche como postre[77].

El queso se elaboraba con leche fresca hervida con el «cuallaret», consistente en la placenta de los corderos recién nacidos, seca al sol. Esta mezcla cuajaba la leche de inmediato y, mientras hervía la mujer extraía con un colador los cuajos y, los colocaba en un trapo limpio, el cual se apretaba para extraer el suero. A continuación, se colocaba la masa de queso en la tabla de madera, para elaborar el queso y, se apretaba con una cinta de esparto trenzado, para extraerle de nuevo el suero del interior y, apelmazarlo. Allí reposaba un tiempo y, luego se sacaba e introducía en un cántaro durante un día completo, con agua y sal. Al día siguiente se extraían y, se llevaban a vender, introducidos dentro de un cántaro, para que no se estropeasen[78].

Otras mujeres del Raspeig utilizaban el corazón de la alcachofa para cuajar la leche y, transformarla en queso[79].

La economía del pastor era pobre, por lo que la esposa debía ingeniárselas para vivir con pocos medios. El «raïm de pastor» eta uno de los productos silvestres adaptados a la cocina pastoril. Como dice el refrán: ¡Qué coses més grans que cria el Senyor, per dalt les teulades raïmet de pastor! Este brote silvestre se arrancaba del suelo, se lavaba y se introducía con vinagre y sal, en un recipiente donde debía permanecer entre 8 y 15 días. Pasados estos días ya se podía ingerir[80].

La mujer del pastor, por la noche le preparaba la cena a su esposo y, tejía, remendaba, planchaba, etc.

3.17. La actualidad del pastoreo en las tierras del Raspeig a finales del siglo xx

El ganado existente en la década de los años noventa del siglo xx, fue producto de la introducción paulatina de los serranos, portadores de ganado ovino.

La raza segureña o «seureña», como coloquialmente es conocida por los pastores[81]: «(…) debe su nombre al área geográfica de procedencia, coincidente con la cabecera del río Segura (…). Pertenece al tronco Entrefino y está estrechamente emparentada con la Manchega, con la que comparte muchas áreas (…) ligada a

75 (280). PÉREZ CARBONELL, Miguel. Su madre Rosa Carbonell Lillo nacida en 1883 era la encargada de su elaboración.

76 (281). FERRÁNDIZ LILLO, Juan.

77 (282). PÉREZ CARBONELL, Rosa.

78 (283). PÉREZ CARBONELL, Miguel. PÉREZ CARBONELL, Rosa. PASTOR TORREGROSA, Domitila. SIRVENT BEVIÁ, José. DOMENECH GARCÍA, Vicente. PÉREZ CARBONELL, Antonio. CARBONELL PASTOR, Antonio. FUENTES SEGURA, Ramón y Vicente. PASTOR ANTÓN, Manuel. DOMENECH REDONDO, José María. SABATER ROVIRA, Vicente.

79 (284). FERRÁNDIIZ LILLO, Juan.

80 (285). DOMENECH GARCÍA, Vicente.

81 (286). SÁNCHEZ BELDA, Antonio. Página 453 y 454.

un medio seco, de suelo pobre y diversos aprovechamientos agrícolas (…)».

La raza manchega es la otra gran raza ovina trabajada en la población de San Vicente del Raspeig[82]: «(…) Toma su nombre de la región de la Mancha (…) es raza de triple actitud, adscrita a llanuras resecas y calcinadas por el sol (…). Patuda y andariega, repasa barbechos y aprovecha rastrojeras en amplios y abiertos careos o agrupa efectivos en pasturas de majuelos y riciales. A la inversa, se adapta a cualquier sistema de intensificación y soporta periodos de larga estabulación sin el menor riesgo de rechazo (…)».

Estos tipos de ganado se unieron a las ya tradicionales cabras murciana-granadina y, malagueña, permaneciendo en la actualidad y, conformando ganados mixtos.

En los últimos años, Antonio Carbonell Pastor introdujo un tipo de cabra antes desconocida en San Vicente del Raspeig, la cabra de monte denominada «Serrana de Castilla y Levante» o «Blanca celtibérica»[83], cuyos chotos fueron empleados para la venta de carne[84].

Los ganaderos con ganado caprino en explotación –en 1996, momento de la recogida de datos para este trabajo-, rentabilizaban la venta de leche de cabra para su venta. Para ello han tenido que modernizarse adquiriendo contenedores frigoríficos herméticos y asépticos que mantienen la leche a la temperatura ideal, hasta el momento de su recogida, por un camión-cuba, que traslada la leche hasta la empresa productora de queso. Pedro Santamaría Medrano y, Vicente Sogorb Blasco son los ganaderos que se dedican a la venta de leche fresca[85].

La mayor parte del ganado actual se dedica a la venta como carne[86], manteniéndose el ganado cabrío para el destete de los pequeños corderos, que son separados de sus madres[87].

El ganado vacuno, en cambio, ha ido disminuyendo de número a lo largo del siglo xx, quedando relegado en la actualidad a un solo ganadero que lo mantiene: Juan Vicente Fuentes Carratalá. Su ganado contiene varias vacas españolas, francesas y, alemanas -12 hembras y un macho-. La leche es el único producto que obtiene para la venta a una empresa productora de queso fresco. Tan solo la vaca se vende para carne cuando es vieja y no produce leche[88].

La totalidad del ganado se encuentra estabulado. Los pastores han visto reducidos los lugares de pastoreo debido al auge constructivo en las últimas décadas. El ganado todavía se halla ubicado en casas de labranza, por lo que aún se encuentran en los alrededores bancales por donde pastorean el ganado. En los últimos años, la circulación también se ha visto intensificada en los caminos rurales, por lo que los pastores se veían impedidos para cruzar ciertos caminos, ahuyentándosele el ganado[89].

La expansión de la población hacia el campo, construyéndose edificaciones para vivir a lo largo de todo el año, ha creado conflictos entre pastores y, vecinos, puesto que éstos últimos, solo ven las molestias provocadas por los insectos o los olores y, no entienden que los ganaderos están en su terreno desde siglos atrás, desarrollando una actividad importante y, poco valorada por la sociedad.

82 (287). SÁNCHEZ BELDA, Antonio. Página 259.

83 (288). SÁNCHEZ BELDA, Antonio. Página 23.

84 (289). CARBONELL PASTOR, Antonio.

85 (290). SANTANA MEDRANO, Pedro. SOGORB BLASCO, Vicente.

86 (291). DOMENECH REDONDO, José María.

87 (292). FERRÁNDIZ LILLO, Juan. SIRVENT BEVIÁ, José.

88 (293). FUENTES CARRATALÁ, Juan Vicente.

89 (294). DOMENECH GARCÍA, Vicente.

4. Conclusiones

La ganadería ha ido unida a la agricultura desde tiempos ancestrales. Ha sido una forma de vida ligada simbióticamente a la tierra, proporcionando alimento al ganado a cambio de abono para el mismo.

El pastoreo ha sido un oficio heredado de padres a hijos, unido al amor por los animales y, al paisaje. Ha sido un trabajo ecológico, muy poco valorado por la sociedad, debido a las pocas ganancias obtenidas por los mismos.

Los problemas vividos por los ganaderos en el siglo XVIII se prolongaron a lo largo del siglo XIX y, aminoraron durante el XX, debido a la imposición de una serie de normas reguladoras sobre el ganado.

El proceso de retroceso sufrido por la ganadería local a lo largo del siglo XX se vio incrementado a partir de la segunda mitad del siglo, viéndose reducido el número de ganados y, pastores a los que prácticamente existen en la actualidad.

El incremento del número de habitantes de San Vicente del Raspeig en las últimas décadas, ha producido un aumento de las construcciones dentro y fuera del casco urbano, trasladando gran parte de la población su residencia, al campo y, conllevando con ello, la reducción de pastizales, así como, de espacios para pastorear el ganado.

El aumento del volumen de molestias producidas por el ganado a los nuevos vecinos y, la descripción total de los antiguos caminos pecuarios convirtiéndose muchos de aquellos tramos en caminos rurales asfaltados.

En Villajoyosa (Alicante).
A 4 de noviembre, 2019.

Francisco López Raja, fue conocido por «Paco, el tibero». En la fotografía aparece con sus perros adiestrados para conducir el ganado, en su establo de la partida del Raspeig (foto izquierda). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996)

Juan Fernández Lillo ataviado con su vestimenta para trabajar en su establo, ubicado en la partida Bayona baja. Obsérvese las albargas que lleva foto izquierda). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996). Ondas realizadas en esparto e hilo de nylon, propiedad de «Juanito Tario» (foto derecha). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996)

Manuel Pastor Antón, junto a su esposa Amparo Sánchez Torregrosa, en su casa de la partida de Canastell (foto izquierda). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996). Perros de pastor del ganado ovejero y caprino, propiedad de «Pepe Rabosa», descendientes de los perros que trajeron los pastores trashumantes serranos (foto derecha). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996)

Ramón Fuentes Segura, pastor de profesión, en el antiguo establo familiar, ubicado en San Vicente del Raspeig (foto izquierda). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996). Antiguo establo de ganado lanar, propiedad de los hermanos Fuentes Segura (foto derecha). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996)

Vicente Barberá Toledo en su finca de San Vicente del Raspeig (foto izquierda). Ganado ovino de Vicente Domenech y, su perro pastor, demostrándole su fidelidad, en el campo de su propiedad de la partida Canastell (foto derecha). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996)

Vicente Sogorb Blasco colando la leche recién ordeñada, en su casa de la partida Raspeig (foto izquierda). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996). Cuba frigorífica propiedad del hijo de Vicente Sogorb Blasco, llamado Carlos Sogorb Aliaga (foto derecha). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996)

Vicente Fuentes Segura en el establo familiar para el ganado lanar. Véanse los comederos metálicos para el ganado (foto izquierda). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996). Ganado vacuno con abrevadero, propiedad de Juan Vicente Fuentes Carratalá (foto derecha). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996)

Establo exterior de «Juanito Tario», ubicado en la partida Bayona alta, de San Vicente del Raspeig (foto izquierda). (Fuente: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996). Ganado ovino de «Pepe Rabosa», bebiendo en el abrevadero. Obsérvese la chapa que identifica el ganado «saneado», con un número y una letra (foto derecha). (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996)

Jabalí semental propiedad de «Pepe Rabosa», estabulado al aire libre en una jaula metálica, de su finca de la partida Canastell. (Foto: Lola Carbonell Beviá. Diciembre, 1996)

El gallo en el carnaval leonés

Francisco Javier Rúa Aller y María Jesús García Armesto

El Carnaval o *Antruejo*, como más tradicionalmente se denomina en nuestra provincia, clausura las fiestas del invierno, dando paso a la larga y austera Quadragésima, que comienza el Miércoles de Ceniza. En el calendario rural leonés, esta fiesta se celebraba con gran regocijo, siendo de rigor las comidas con carne de cerdo y las populares orejonas.

Característico de las fiestas de rapaces y mozos eran los juegos de gallos, las peticiones que realizaban por las casas y la comida que celebraban en común con lo recaudado el Domingo Gordo, es decir el domingo anterior a la Cuaresma. En otras épocas del año, pero preferentemente en invierno, también tenían lugar en algunos pueblos de León la «carrera de gallos» y el «tiro al gallo».

Debido a que todos ellos tenían como denominador común al «rey de las gallinas» bueno es que antes de hablar de estas diversiones de pequeños y mayores (que se pierden en el recuerdo) hagamos una breve semblanza del simbolismo de esta popular ave de corral.

El gallo como símbolo

En muchos de los pueblos primitivos el gallo era un animal apotrópeo ya que, en su calidad de heraldo de la mañana, anunciaba el final de la noche y con ella de todos los peligros que encerraban las tinieblas; por ello en muchos lugares se consideraba que su canto ahuyentaba a los demonios que causaban las enfermedades. Más generalizada era la creencia de un cambio meteorológico cuando el gallo cantaba a mitad de la mañana o por la tarde, en lugar de hacerlo al amanecer[1].

Entre los pueblos mediterráneos, los griegos eran quienes más firmemente creían en el buen augurio del gallo y, para asegurarse su protección, se le representaba en amuletos y diversas esculturas que adornaban las casas. Muchas divinidades del Olimpo helénico lo habían adoptado como símbolo y así la gallinácea lo mismo aparecía en el casco de Minerva, que a los pies del iracundo Marte o del solícito Mercurio. Otras virtudes que se añadieron al gallo fueron las de la protección de las almas en su camino al otro mundo, su relación con la luz y el fuego y, sobre todo, su papel como mantenedor de la fecundidad; debido a las connotaciones sexuales que este animal tiene, al ser considerado como el «rey de las gallinas» y el macho por excelencia. En numerosos ritos matrimoniales se llevaba como ofrenda a la iglesia, o se ponían un gallo y una gallina en presencia de los contrayentes, a fin de asegurarles una larga y feliz descendencia[2].

1 RÚA ALLER, F. J. (2007) *Meteorología popular leonesa*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, León. En la página 137 se menciona lo siguiente: «Especial atención merecen las actitudes inusuales de gallos y gallinas, y de ahí que en la comarca de Luna se dijera: 'Cuandu las gallinas s'esporpollan se dice que va a llover', siendo 'esporpollarse' abrir las plumas y revolcarse en el polvo (también significa, despiojarse las gallinas). Si el gallo canta por la tarde también anuncia lluvia (Castrocalbón) o si lo hace por la noche en algunas localidades bercianas: 'Si canta galo a noitiña, auga que se aveciña'».

2 Sobre el simbolismo del gallo se puede ver, por ejemplo: CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A. (1993)

Hermes con gallo a sus pies

Probablemente de la creencia griega en el gallo como protector familiar provenga la tradición de algunos de nuestros pueblos de tener un gallo en el momento del parto; a fin de que nada malo pudiera ocurrir a la madre o al recién nacido[3].

En muchas otras tradiciones aparece el gallo como ave funesta, sobre todo cuando es negro; siendo utilizado, al igual que la gallina de este plumaje en ciertos rituales mágicos. No obstante, la opinión parece dividida, por cuanto mientras que en el norte de España (Asturias, País Vasco y Navarra) tiene la consideración indicada, en otros lugares (Galicia y Cataluña) se les considera que traen suerte y riquezas, incluso las gallinas de este color son más fértiles y tanto los huevos, la sangre y otras partes de su cuerpo pueden ser empleadas para curar diversas dolencias humanas e incluso alargar la vida[4].

Y sobre todo es creencia extendida el nacimiento del basilisco del huevo que pone un gallo de siete años. Este basilisco es una mezcla de reptil y gallo, que con su sola mirada puede matar a un hombre; o hacer perecer con su aliento a las aves voladoras. Además, está tan lleno de veneno que reluce[5].

Basilisco

Pero pocos son los gallos que pueden llegar a esta edad fatídica. Bien como plato suculento o bien ejecutado en determinadas ceremonias festivas, el gallo da con sus plumas en tierra.

Diccionario de los símbolos, voz: «Gallo», págs. 520-522.

3 Manuel Fernández Núñez recoge la siguiente costumbre de principios de siglo XX en tierras bañezanas: «Es de ritual, en casos de alumbramiento, visitar por la noche a la parida, llevando en un cesto gallinas, un gallo capón y chocolate. Semejante costumbre ha ido desapareciendo casi por completo; pero fue hasta hoy observada rigurosamente». (FERNÁNDEZ NÚÑEZ, M. (1914) «Folklore bañezano», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid*, pág. 28).

4 FERNÁNDEZ MONTES, M. (1993) «El corral de aves domésticas en la cultura española», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLVIII, 1, págs. 135-136.

5 Para más información sobre el basilisco, ver, por ejemplo: RÚA ALLER, F. J. y RUBIO GAGO, M. E. (2001). *La piedra celeste. Creencias populares leonesas* (2ª edn), Colección, «Breviarios de la Calle del Pez», nº 13, Diputación de León, León, págs. 143-146.

Principalmente es por Carnaval cuando tienen, o tenían lugar la mayor parte de los ritos en los que participaban los gallos. El trasfondo es el mismo; pero varía la forma de ejecutar al ave. En algunos pueblos se les colgaba de una cuerda y, pasando a galope por debajo, se les descabezaba mediante espadas, palos o con la misma mano. En otros lugares, se les enterraba hasta el cuello para convertirlos en blanco de piedras o de palos ciegos. Julio Caro Baroja, en su libro «El Carnaval» comenta algunas de estas costumbres, en las que participaban niños o gente adulta (mozos o quintos) principalmente, y que se extendían por varias regiones españolas, mayoritariamente del norte: Galicia, Asturias, Castilla y el País Vasco. Curiosamente no da cuenta de ninguna versión leonesa. Otros autores también han descrito estas fiestas del gallo por Carnaval, en distintos lugares de España[6]. Y no sólo por Carnaval, sino en otras épocas del año, (preferentemente del invierno o la primavera) el gallo o los gallos era(n) atado(s) a un árbol y servían de diana para tiro de escopetas. Estas costumbres, bastante crueles, fueron desterradas hace tiempo, por lo que para su reconstrucción es necesario recurrir a fuentes antiguas o a personas de cierta edad que puedan recordarlas. En lo que sigue, trataremos de algunas de ellas en tierras leonesas.

«El gallo»: una celebración escolar

Una de las diversiones infantiles más populares que existía en muchos pueblos leoneses durante los días de Carnaval era la que llamaban *«El gallo»*. Esta fiesta está especialmente recogida en la Montaña, sobre todo en las comarcas de Babia y Laciana. Sobre ella escribieron autores como Restituto Martínez, Modesto Medina Bravo y Senén Rodríguez en los años veinte del pasado siglo, de los cuales nos serviremos para reconstruir esta tradición[7].

6 CARO BAROJA, J. (2006) «El gallo de Carnestolendas». En *El Carnaval*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 77-94. Como otros ejemplos, también podemos citar los artículos publicados en la *Revista de Folklore*: VALDIVIELSO ARCE, J. L. «Fiestas de gallos en la provincia de Burgos», (1992), nº 143, pags. 167-176 y RODRÍGUEZ PLASENCIA, J. L. (2013), nº 375, págs 18-29.

7 MARTÍNEZ, R. «El gallo», *La Crónica de León*, nº 308, León, 18 de febrero de 1928, pp 1-2; MEDINA

Para celebrar «El gallo» los maestros, en vísperas de Carnaval, clasificaban a sus discípulos con arreglo al adelanto de cada uno en sus estudios. Al primero de la clase se le nombraba rey, al segundo general, al tercero coronel, y así sucesivamente hasta llegar al cabo. Los más atrasados y los más pequeños eran considerados como soldados rasos. El papel de abanderado le solía corresponder a uno de los mayores, aunque fuese de los más atrasados. En las niñas solo había las distinciones de reina y princesa. Las familias de los niños se encargaban de engalanarlos con la indumentaria propia de su categoría.

En Llombera (Ayuntamiento de La Pola de Gordón, Montaña Central), un niño hacía de abanderado y otro portaba un hierro asador, para ensartar en él los torreznos y las cosas pinchables que les entregaran los vecinos. Estos actores principales se adornaban con gorros de papel con colgantes de papelines multicolores. El oficio del tesorero lo ejercía el alférez y las niñas llevaban cestas donde recogían los huevos que les regalaran.

La mañana del *Domingo Gordo* (anterior al martes de Carnaval) se reunía la tropa infantil en la escuela. Los altos cargos y oficiales portaban espadas y los soldados llevaban escopetas; armas todas de madera, construidas por el carpintero del pueblo. Los niños formaban y entonces se presentaba el rey, constituyendo este uno de los momentos más importantes de la fiesta. La tropa presentaba armas, el maestro se descubría y el monarca dirigía unas palabras a la tropa y al vecindario expectante:

Yo soy el rey de esta tropa,
y soy el rey encoronado;
no lo digo por España
ni por la gente que traigo,
que aunque son de edad menor,
son muy valientes soldados,
que tienen mucho valor
para mendrugos y tragos.

Otra versión era:

Yo soy el famoso rey
entre todos coronados,
pongo mi corona y cetro
como el rey ha señalado.

Y si no lo hace así
como yo lo he mandado,
que le corten la cabeza
con cuchillos afilados.

La gente se retiraba a sus casas y los niños comenzaban la ronda por el pueblo, pidiendo de puerta en puerta. Muchos eran los versos que cantaban los rapaces, y solían ser iguales para todas las casas:

Aquí estamos a esta puerta
dispuestos para cantar;
nos den pronto la limosna,
pues queremos caminar.

Buenos días, señor…
buenos días tenga usted,
aquí traigo mi bandera
que me la ha prestado el rey.

En estas puertas estamos
dispuestos para cantar,
darnos licencia, señores,
que queremos empezar.

Al sacerdote le dirigían salutaciones como las siguientes:

Buenos días, señor Cura,
de la casa rectoral,
que venimos a pedir
para el día Carnaval.

Buenos días, señor Cura,
buenos días, don…
que venimos a pedir
a la casa rectoral.

BRAVO, M. «Costumbres infantiles», *La Crónica de León*, nº 311, 10 de marzo de 1928, pp. 1-2 y RODRÍGUEZ, S. «Fiesta del Gallo», *La Crónica de León*, nº 313, 24 de marzo de 1928, p. 1.

En otros saludos se asocia la petición:

Estas puertas son de pino,
las aldabas de nogal,
aquí vive un tabernero
que nos puede convidar.

Estas puertas son de pino,
las aldabas de cristal,
aquí vive un señor Cura
buen torrezno nos pué dar.

Cada personaje que desfilaba por el pueblo durante la postulación tenía su papel y lo mostraba en sus cantares específicos.

Así, decía el capitán:
Capitán soy de armas
y primo de un general;
cien batallas he ganado
a fuerza de pelear.

De un soplo maté cien hombres,
de un estornudo un lugar,
de un puntapié derribé
una muy fuerte ciudad.

Las plazas y los castillos
todos los hice temblar;
sólo un gallo me da guerra
y a ese le tengo [de] matar.

A la punta de mi espada
vivo le tengo de asar;
para que no se nos queme
un torrezno me ha de dar.

Soy el capitán del gallo
y aquí traigo mi asistente,
para registrar a las mozas
que están malitas del vientre.

El alférez que llevaba una bandera (a veces con un gallo dibujado en ella) cantaba estos versos:

Yo soy alférez mayor
de los niños de la escuela,
si no lo quieren creer
aquí traigo mi bandera.

Que la gané en Cataluña,
siendo soldado en la guerra.
Hace veinticinco años
que no he vuelto a esta tierra
hasta que el rey no lo ha mando
[= mandado]

Esta bandera de letras,
principio de nuestro amparo:
sabiendo un hombre leer
en cualquiera parte es guapo.

Dejemos uno por otro;
vamos a lo que hace el caso,
a lo que somos venidos.

Señoras, vayan cortando
buenas lonjas de tocino
y de longaniza un palmo,
para que mis compañeros
las fuerzas vayan cobrando.

El Alcalde decía:

Alcalde soy por este año;
nadie se meta conmigo,
que por medio de la vara
tengo hacer un desatino
de huevos y torreznos
y de jarricas de vino.

El Obispo también tenía su parte:

Soy obispo con corona,
de Roma traigo licencia,
pa casar y descasar
a los viejos y a las viejas.

Y los soldados entonaban versos como los siguientes:

Soldados del requité
somos los que aquí venimos,
en busca de los cipayos [= huevos]
que usted tenga por los nidos.
Estamos tan inrritados
contra tales enemigos

---- [faltan dos versos]

Municiones no tenemos,
dénos usted un chorizo,
que nos sirva de cartucho,
y de metralla tocino.

Y luego si nos descargan
una granada de vino,
verá si somos valientes
y qué tal lo resistimos.

Darnos huevos o torreznos
o dinero para pan,
para sostener la gente
que tray nuestro capitán.

Otros versos singulares los cantaban personajes diferentes, así por ejemplo un niño que llevaba un cesto y un zurrón:

Por torpe y desaplicado
me han nombrado huevero,
que con el fucico espurrido
[= hocico alargado o estirado]
olfateo el ponedero.

Otro, que era sacristán, le cantó al señor Cura, lo siguiente:

Míreme usted, señor Cura,
mejorado en mi destino,
de sacristán que lo era
en general efectivo.

Y hasta podía aparecer un gato:

Yo soy el gato murón,
el que mura los ratones,
los pequeños se me marchan,
y los grandes se me esconden.

Hay estrofas alusivas al gallo que, en ocasiones, llevaban durante la postulación:

Gente noble, gente noble,
gente de mucho dinero,
fuimos a jugar a España,
perdimos la mitad de ello,
y con la otra mitad
compramos un gallo negro.
El gallo tenía una falta,
que se nos venía muriendo.
Salga usted, señora, salga
si quiere ver al enfermo,
lo visitó el cirujano,
nada más falta el barbero.

Uno de la tropa se asomaba a la ventana y decía a los otros:

Alegraos, compañeros;
que ya la veo venir
con el torrezno en la mano
y huevos en el mandil.

Entre los cantares figuraban varios dedicados a las dueñas de las casas que se negaban a dar algo y que solían ser los más celebrados por el público. Por ejemplo:

Esta tía regañona
que vive en ese rincón
tiene una cazcarria al sayo
que la pesa un cuarterón.

Una vez recorrido el pueblo y considerado que se había recolectado lo suficiente para la fiesta, los rapaces se despedían con coplas como ésta:

Muchas gracias, la señora
la madre que la parió,
con el bien que Dios le ha dado
con sus hijos repartió.

Lo que ganaban los niños lo dedicaban a una merienda, que celebraban bien ese mismo domingo o el Martes de Carnaval.

En Llombera adelantaban la postulación al jueves anterior al Domingo Gordo, ya que la gente subía del mercado de La Pola y siempre podría mostrarse más dadivosa. Las casas a las que se pedía se llamaban «nidos», y de ahí que hubiera expresiones como ésta: «*aún quedan por visitar dos nidos*». Lo recaudado se guardaba hasta el Domingo Gordo, en que se hacía una comilona, siendo los niños mayores los encargados de elaborarla[8].

8 El jueves anterior a Carnaval era denominado

El Domingo Gordo por la tarde, los niños «corrían el gallo», juego que consistía en enterrar vivo un ejemplar de esta clase, dejando solamente la cabeza a ras de suelo. Se vendaba a los niños por turno, empezando por el rey y se les hacía dar varias vueltas para desorientarles, quedando luego en libertad para ir en busca del animal. Quien matara al gallo de un golpe certero con su arma, lo había ganado.

Guzmán Álvarez en *El habla de Babia y Laciana*, cuando se refiere a las costumbres del pueblo de Quintanilla de Babia, señala la costumbre de los niños (*rapaces*) de disfrazarse por Carnaval e ir pidiendo por las casas huevos, torreznos o incluso dinero. A continuación incluye estos canticos de postulación:

Aiquí estamos lus rapaces,
venimus a vesitales;
y cumu ya nun son días
ŝesdamus las buenas tardes.

A la siñura de casa
decimus cun atención:
cuecha el cuchieŝuna manu
ya diríjase al jamón.

Denus guevus ya turrenus,
nun se ŝeulvide el jamón
ya dineiru para vinu
ya faemus una función.

De esas gaŝinas pechesas,
que tiene pur el curral,
tantus guevus cumu ponen,
sáquenus mediu cuartal.

Algunas eran alusivas a determinadas personas:

Siñor mayestru querido:
sigún reparte chuletas
distribuya entre nusoutrus
siquiera cinco pesetas.

Siñur alcalde mayor:
venimus un regimientu
capaces de cunquistar
lus fondus del intamientu».

Con el dinero que recaudaban compraban un gallo y lo enterraban: «…deixiandu ver sólu la cabeza, véndase lus guechus ya con unas espadas de madera van a daŝe hasta que lu matam. El gaŝu ya toulu demás guísanŝelu nuna casa ya cénanlu»[9].

De acuerdo con Caro Baroja, el «rey de gallos» aparece en varias obras de literatura clásica española (Quevedo, Góngora, Vicente Espinel y Mateo Alemán, entre otros, hacen alusión a este personaje) y además el propio etnógrafo nos da cuenta de estas fiestas infantiles y escolares en diferentes lugares de España: en Viana del Bollo (Orense), en algunas localidades asturianas, sorianas (Calatañazor, Casarejos, La Higuera) y en pueblos de Guadalajara, como en Alhóndiga[10].

«Jueves gordo» o «Jueves lardero»: «*Muy probablemente recibe estos nombres porque en ese día, además de abundar las carnes para las comidas de los próximos días, se solían preparar manjares con abundancia de lardo o gordo del tocino*» (CANTERA ORTÍZ DE URBINA, J., CANTERA MONTENEGRO, J. y SEVILLA MUÑOZ, J. (2002) *Calendario religioso. Sus festividades*, Guillermo Blázquez, editor, Madrid, pág. 155).

9 ÁLVAREZ, G. (1988) *El habla de Babia y Laciana*, Ediciones Leonesas, León (Edición autorizada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas), págs. 118-119.

10 CARO BAROJA, J., *Op. Cit.*, págs. 78-92.

Del «palo al gallo» a las «carreras de gallos»

Este juego de enterrar al gallo en el suelo y convertirlo en víctima propiciatoria era lo que se llama «palo al gallo» en algunas localidades de Babia. En ella participaba también los mozos o incluso la gente mayor. De acuerdo con Luis Mateo Díez en su *Relato de Babia*: «El animal se enterraba dejando sólo visible su cabeza. A los participantes, armados con un palo, se les vendaba los ojos y para provocar su desorientación se les hacían dar vueltas sobre sí mismos en la línea de salida. Ganaba el que lograse matar al gallo y el gallo era su premio»[11].

El mencionado Guzmán Álvarez y también, respecto a las costumbres de Quintanilla de Babia, nos indica que por Carnaval los mozos se revisten en grupos de dos o tres y portando una escoba y una vara van por las casas haciendo bromas, como comprobar que los hornos están limpios, les dan torreznos, que luego guisan las mozas y los comen conjuntamente, haciendo baile toda la noche[12].

Una costumbre antigua de las aldeas de Laciana era la «del Gallo», de la cual nos da cuenta Melchor Rodríguez Cosmen:

> *Se celebraba en invierno, cuando había nieve abundante. Consistía en enterrar un gallo en la nieve, dejándole la cabeza al descubierto. Los mozos con los ojos tapados y una espada en la mano, arrancando desde cierta distancia, tenían que tratar de cortarle la cabeza de un sablazo. Después para terminar la fiesta, se reunían a cenar el gallo.*

Existía un cantar alusivo a esta fiesta, pero estas coplas ya no las recuerdo bien, en cambio recuerdo la melodía de habérsela oído a los viejos. De todos modos, una de las estrofas decía más o menos así:

> *Estigachxuvaumusenxaulalu*
> *médicus ya ciruxanus*
> *dixenunquinun tiene rimediu*
> *rimediu, si non matalu»*[13].

Sacrificios y fiestas del gallo entre la mocedad o los quintos de los pueblos son recogidos por Caro Baroja en varias localidades burgalesas (Poza de la Sal, Castrogeriz y Gamonal, entre otras) y de Zamora (Villalba de la Lampreana). De Olmedo (Valladolid) pudimos recoger la siguiente costumbre: «El día de la talla, los quintos compraban un gallo de un año, cada uno el suyo, y los paseaban por el pueblo, luego los mataban en la era, pero no con piedras, cada uno como podía, y los guisaban para la cena»[14].

Otra diversión que tenía al gallo como víctima era la que consistía en atar a uno o más gallos a un tronco de árbol y matarlos disparándoles con una escopeta. De esta costumbre, ya desaparecida, tenemos los datos que nos proporciona, por una parte Eva González, cuando se refiere a las tradiciones de Palacios del Sil y por otra de Francisco González, al hablarnos de la villa de Toreno (El Bierzo).

En la primera de las localidades se trataba de una fiesta invernal (casi siempre por Navidad) y cuando lo permitían las nevadas. Se conocía como *«el tiru al gatson»* (el tiro al gallo) y se desarrollaba de esta manera: dos mozos compraban el mejor gallo que encontraban y lo ataban a un tuero de un castañal, en el puente del Río Palacios, y desde una distancia de cien varas o un poco más le disparaban con una escopeta, al parecer no era fácil acertarle y hasta los mejores tiradores fallaban varias veces. Par-

11 DÍEZ, L. M. (1986) *Relato de Babia*. Colección, «Breviarios de la Calle del Pez», nº 12, Diputación de León, León, págs. 129-130.

12 ÁLVAREZ, G., *Op. Cit.*, pág. 119.

13 RODRÍGUEZ COSMEN, M. (1982) *El Pachxuezu. Habla medieval del occidente astur-leonés*, Editorial Nebrija, León, pág. 20.

14 CARO BAROJA. J., *Op. Cit.*, pp. 83-92. Informó Javier Sanz, natural de Olmedo (Valladolid), información recogida en enero de 2020.

ticipaban tanto los mozos como los viejos y el que lo mataba se quedaba con él[15].

En Toreno, el juego consistía en poner, sucesivamente, cuatro o seis gallos atados a un palo y les disparaban con una escopeta o cartucho de posta desde una cierta distancia. En él participaban tanto solteros como casados y se celebraba al terminar el concejo del segundo domingo de Pascua[16].

En Cilleros (Extremadura), nos refiere José Luis Rodríguez una costumbre similar: «los animales eran colgados en un olivar que hay detrás de la ermita de San José y allí intentaban abatir a tiros al animal. En Serradilla, el martes de carnaval también se soltaban gallos alrededor de la iglesia y quienes lo deseaban podían intentar cazarlos a tiros previo pago de una cantidad estipulada de antemano por cada disparo. Antaño, en Cilleros se hizo a pedradas, luego a pedradas y a tiros, a cambio de abonar cierta cantidad por proyectil, pues cada tres piedras o un disparo valían la sexta parte del precio en que era tasado el gallo. De uno u otro modo, la sangre del animal caía en el suelo y fertilizaba el olivar, base muy importante de la economía cillerana»[17]. De manera similar, en Cronillos del Mirón (Ávila), por la fiesta de la Inmaculada (8 de diciembre) se enterraba un gallo en un cubo y la gente le iba tirando piedras, hasta que lo mataba[18].

Por lo que se refiere a las «carreras de gallos», éstas tuvieron cierto arraigo en pueblos del sur de la provincia de León, en la Ribera del Órbigo (Llamas, Secarejo, Sardonedo,…) y en la Vega del Esla (Villademor de la Vega). Consistían en colgar a uno o más gallos de una cuerda a cierta altura y los participantes, a lomos de caballos a galope, trataban de arrancarles el cuello y el que lo conseguía se quedaba con el gallo. En Villademor de la Vega recogimos el siguiente testimonio de algunas personas que recordaban cómo había tenido lugar este tipo de juegos:

> *El segundo día de la fiesta de San Antón se hacía la 'corrida de patos', en realidad eran pollos o gallinas de corral lo que se colgaba de una cuerda y lo último que ponían era un ganso, que tiene el pescuezo más fuerte…eran los vecinos los que lo daban, a los que se pedían por las casas. Se ataban en una cuerda que estaba a uno y otro lado de la calle, enfrente de la ermita de las Angustias, los mozos pasaban a caballo e intentaban descabezar a los pollos y al ganso[19].*

La fiesta de San Antón era importante en Villademor de la Vega y según nos contaron había tres días de celebración, con baile y hoguera el día 17 de enero por la noche; los danzantes se disfrazaban y había unos personajes (los *birrias*) que iban con una careta y pegaban a las gentes por las calles[20].

Otro testimonio de carreras de gallos es el que nos proporciona Matías Rodríguez en su libro *Historia de A*storga: «Y recordar que en la llamada Venta de Peñicas en la carretera de Galicia y a un kilómetro escaso de Astorga, de vez en cuando se celebraban corridas de gallos y cintas, que atraen a ese sitio a una numerosa y animada concurrencia»[21].

15 GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, E. (2011) *Pequena historia de nos*, Piélago del Moro Ediciones, Villablino (León), pág. 148.

16 GONZÁLEZ GONZÁLEZ, F. (2013) *El habla de Toreno*, (2ª edición, revisada y ampliada), Angelma, S.A., Valladolid, pág. 256.

17 RODRÍGUEZ PLASENCIA, J. L. O*p. Cit.*, pág. 21.

18 Informó José María Sánchez (60 años). Información recogida en enero de 2020.

19 Informaron José Chamorro, Javier Rodríguez y María Cruz Morán (encuesta realizada el 13 de julio de 2008 en Villademor de la Vega).

20 RÚA ALLER, F. J. (2009) «Costumbres leonesas en torno a San Antón y el fuego», *Revista de Folklore*, nº 338, págs. 66-72.

21 RODRÍGUEZ DÍEZ, M. (2009) *Historia de*

Algunas interpretaciones de las fiestas de gallos

Mucho se ha escrito sobre las fiestas de los gallos bajo diferentes perspectivas, desde el origen ancestral de la costumbre, el significado del gallo como animal lujurioso, los ritos de fertilidad en unos días próximos a la primavera, la alteración del orden social con el nombramiento de reyes de gallos y por supuesto sobre el cambio de mentalidad que supuso un mayor respeto a los animales y que contribuyó también a la desaparición de estas fiestas.

No es nuestra intención hacer un acopio exhaustivo de tales interpretaciones, pues puede encontrarse en una gran variedad de artículos o capítulos de libros, sino relacionarlas de alguna forma con las manifestaciones tradicionales leonesas descritas anteriormente. Además, como recuerda Caro Baroja:

> *…es muy posible que cantidad de reyes de gallos lo hayan sido sin pensar en qué podían representar, y muy posible también que otros muchos supieran algo sobre la interpretación cristiana de la matanza, de la interpretación de hombres como el maestro Venegas o Covarrubias, pues parece que aún en los detalles más pequeños, los actos de Carnaval han sido interpretados, de la Edad Media al siglo XIX, como algo estrechamente relacionado con la moral y las costumbres y no con sacrificios protohistóricos*[22].

Debemos decir en primer lugar, que el gallo no es el único animal que figura en las fiestas carnavaleras, ya que, aun manteniendo su protagonismo con una muerte que proporciona su sangre para fertilizar la tierra, otros también suelen estar representados en estas celebraciones:

> *Podemos considerar que los animales desempeñan en el Carnaval un papel de primer nivel, al encarnar en una sola entidad la mezcla de hombre y bestia, normalmente bajo la máscara y estructura de disfraz, con un hombre tomando la identidad de un animal, lo que le permite una gran gama de posibilidades: desde actuaciones lascivas o agresivas a los cantos y coplas satíricas y críticas con el poder y con las normas sociales establecidas.*
>
> *Dentro de esta presencia animal hay que hacer una diferenciación: los animales salvajes, con los que, a menudo, entra el hombre en competencia: lobos, osos, jabalíes…etc. y los animales domesticados, que pertenecen a su entorno cotidiano y a los que el hombre emplea en su supervivencia: vacas, burros, gallos… etc*[23].

Sánchez del Barrio (1999), al tratar sobre el Carnaval en Castilla y León, comenta tres tipos de juegos violentos con animales, existentes en diferentes lugares de la Comunidad: «carreras de gallos», «mazas y bromas con animales» y «mojigangas y juegos con toros (reales y simulados)». Respecto al primero dirá que se trata del juego de perseguir a los gallos hasta que los alcanzan y los matan o bien de la versión de colgar gallos y/o gansos en cuerdas para que puedan ser descabezados con la mano o con una espada de madera. También añade: «No puede olvidarse que este juego, cruento a los ojos del hombre actual, era considerado como un alarde de fuerza y una demostración del dominio que el jinete podía llegar a tener sobre su cabalgadura, por no hablar del detalle, si se quiere menor, de que quien arrancaba la cabeza se quedaba con el resto del animal para merendarlo en comunidad con sus amigos… esta tradición pervive aún en varias localidades de la región, con la simulación de la muerte del animal».

Astorga, Akrón, S.A., Astorga (León) pág. 700.

22 CARO BAROJA, J., *Op. Cit.*, pág. 94.

23 GONZÁLEZ HONTORIA, G., FERNAZ CHAMÓN, A. L., GONZÁLEZ, C., TIMÓN TIEMBLO, M. P., PADILLA MONTOYA, C. y GONZÁLEZ PENA, M. L. (1983). «El animal como protagonista en los Carnavales españoles». rev. *Narria*, 31: 3-9. Museo de Artes y Tradiciones Populares. Universidad Autónoma. Madrid.

Respecto a «mojigangas y juegos con toros» nos recuerda que «... en muchos pueblos leoneses aún se celebran corridas fingidas con toros hechos de madera, telas y cartones; entre otros, recordemos los casos de Noceda del Bierzo con la 'vaca Foira' (dos mozos disfrazados de vaquilla con careta, cuernos de buey y rabo recorrían las calles de la localidad amedrentando a grandes y chicos), Rebollar de los Oteros con la 'vaca de San Blas' (dos hombres hacían de vaca y la mocería los acompañaban haciendo sonar grandes cencerros), y otros muchos lugares de las comarcas de La Cabrera y La Bañeza donde salen los denominados 'Juanillos', que no son otra cosa que jóvenes disfrazados de vaquilla que hacen rondas petitorias acompañados por mujeres»[24].

Otro punto que podemos destacar sobre las «carreras de gallos» de León, e incluso sobre los disfraces de Carnaval es su celebración en la festividad de San Antonio Abad (17 de enero), algo que podía ocurrir frecuentemente en otros lugares, por cuanto no había una fecha fija de inicio del período carnavalero, comenzando en torno a las fiestas más emblemáticas de los primeros meses del año: San Antón, la Candelaria, San Blas o Santa Águeda[25].

Algunas manifestaciones de las fiestas del gallo en el carnaval leonés apuntan a celebraciones de religiones grecorromanas, siendo una de las más significativas la inversión o asignación de determinados papeles a los participantes en las mismas. Esto es evidente en el «rey de gallos», que podía ser representado por niños o mozos; pero también el cambio de roles está extendido a los otros personajes de la comitiva, como eran los escolares que ocupaban un puesto de mayor o menor importancia, según su aplicación en los estudios: así había condes, alféreces, obispos, capitanes o simples soldados. David Gustavo López, en su pormenorizado estudio sobre el carnaval leonés nos recuerda también otros cambios en los papeles de los personajes, en relación con la fiesta de los locos y del obispillo, los cuales podrían tener unos orígenes en las fiestas saturnales romanas: «Eran días en los que se alteraba el orden social, llegando los amos a servir a sus esclavos. También se acostumbraba a elegir un «rey» que solía ser el más inocente o aquél que determinaban los dados, vistiéndole como tal y dotándole con autoridad durante los días de las fiestas. Al término de las saturnales, el «rey» era culpado de cuantos males había ocasionado el abandono de los valores morales tradicionales y se le castigaba por ello, inicialmente incluso con el sacrificio de su vida ante el altar del dios Saturno…No obstante, de las saturnales podrían proceder algunas fiestas burlescas y, en cierto modo, carnavalescas que, en León y en otras regiones de España, se han mantenido durante siglos en fechas similares: «fiestas de locos», «de inocentes», «el obispillo» e, incluso, «el rey o alcalde de mozos», celebrada esta última en víspera de Reyes hasta fechas recientes»[26].

Las «fiestas de los locos» son comentadas por Manuel Rubio Gago, diciendo que se celebraban en la Catedral de León desde mediados del siglo XV: «Estas fiestas duraban desde el día 8 hasta el 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes. En esta celebración, de claro contenido pagano, los clérigos de más baja categoría, y las gentes de la ciudad, se vestían con los trajes de sus superiores…Generalmente era elegido un «Rey de Burlas», el «Obispillo»; éste era elegido entre los bachilleres o mozos del coro y presidía el rezo en Horas de Oficio»[27].

Estos cambios de roles en las fiestas medievales son documentadas por Gonzalo Correas y recogidas por Caro Baroja:«… levantaban otros tablados los labradores en regocijos suyos de a

24 SÁNCHEZ BARRIO, A. (1999) *Fiestas y ritos tradicionales*. Castilla Ediciones, Valladolid, pp. 44-46.

25 SÁNCHEZ BARRIO, A., *Op. Cit.*, págs. 37-38.

26 LÓPEZ, D.G. (2008) *El carnaval*. Biblioteca leonesa de tradiciones, nº 15, Diario de León, Edilesa, León, págs. 7-9.

27 RUBIO GAGO, M. E. (1985) «Navidad: fiesta solsticial», dentro de la sección *Supersticiones leonesas*, publicado en Diario de León (20 de diciembre de 2012).

pie, y en el castillejo metían un cántaro, y dentro del cántaro un gallo vivo, y su fiesta era que elegían un rey, y sus duques, y condes, y reina, y duquesas, y condesas, de las honradas del lugar y mozas, que con esta llaneza se trataron los pasados. El día postrero de los que duraba el reinado salían a la plaza o campo donde estaba levantado el tablado, y el rey tiraba el primero una naranja, luego sus príncipes, después todo el pueblo, con piedras, procurando cada uno derribar el tablado, y quebrar el cántaro, y el gallo era del que le quebraba; por este tiraban muchas hasta derribarlo, ya este uso fue dicha la comparación, y se usa hoy día a la banda de Ciudad Rodrigo y León»[28].

Otra interpretación bastante extendida es la que relaciona estos juegos de gallos con antiguos rituales destinados a proporcionar fertilidad a la tierra, en una época en la que comienza a resurgir la vida en ella. En muchas de las celebraciones, el gallo es enterrado para sacrificarlo, con lo cual el cuerpo y la sangre están en contacto con la tierra. Esto estaría entroncado también con la muerte del «espíritu de la cosecha», representado en muchas comunidades antiguas, y que según las creencias de las mismas, se encarnaba en un hombre o un animal que debía morir para que se produjera la renovación vegetal. En este sentido, Frazer, al hablar del «espíritu del grano» advierte que una de las formas que podía adoptar era la de un gallo[29].

Digamos, para finalizar, que el simbolismo del gallo, en las sociedades tradicionales rurales podría ser doble: por una parte encarnaría el vigor necesario que podría transmitir a los mozos en esta etapa de su ciclo vital y por otra representaría todo lo malo y negativo existente en la comunidad, con cuya muerte se alcanzaría la purificación. Sobre esto último debemos recordar que, en muchos lugares donde se practicaba el «juego de gallos», antes de ejecutar al ave se entonaban coplas sobre los acontecimientos del pueblo e incluso se leía el «testamento del gallo», donde se enumeraban, en tono jocoso, las últimas voluntades que dejaba el animal antes de morir[30].

28 Ver CARO BAROJA, J., *Op. Cit.* pág. 82.

29 FRAZER, J.G. (2003) *La rama dorada.* Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, (12ª reimpresión), pp. 513-515.

30 En realidad, el conocido como «Testamento del gallo» es una obra clásica (un «pliego de cordel») escrita por Cristóbal Bravo, poeta ciego cordobés, que la compuso en torno a 1572. Este testamento, al igual que sucede con el del asno o el de la zorra, se enmarca dentro de las fiestas de Carnaval y, al parecer en algunos lugares de León, Galicia y Portugal se leía mientras se paseaba al gallo, entronizado en procesión. (BRAVO, C. [1572 cc.]. *El testamento del gallo: obra muy graciosa para reir y pasar tiempo…* Publicada por la Imprenta de Andrés de Sotos [1701]. Madrid).

La memoria y el olvido disputados: las prácticas cantadas populares y/o tradicionales patrimonializadas en la Región de Murcia

Ibán Martínez Cárceles

Este artículo parte de una extracción de mi propia tesis doctoral consultable en TESEO (Martínez Cárceles 2019).

Resumen

El presente artículo muestra cómo en diferentes momentos históricos se ha ido constituyendo el relato sobre la tradición cantada en la Región de Murcia. Ese relato se ha ido apoyando en el origen de ciertos elementos tradicionales y su asociación con determinadas temáticas. Al igual que en otros lugares se ha ido constituyendo un imaginario donde lo antiguo y lo rural tienen un carácter mitológico. Desde estas ideas observaremos el modo en que las instituciones han creado un artefacto llamado tradicional a través de los usos y abusos de la memoria y el olvido.

Palabras clave: Patrimonio, Folklore, Auroros, Heterofonía, Memoria, Olvido.

Summary

This article shows how the history of the musical tradition in the Region of Murcia has been built. This story has been based on the origin of certain traditional elements and their association with certain themes. As in other places, an imaginary has been established where the old and the rural have a mythological character. From these ideas we will observe the way in which the institutions have created an artifact called traditional through the uses and abuses of memory and forgetfulness.

Key words: Heritage, Folklore, Auroros, Heterophony, Memory, Forgetfulness.

1. Introducción a los procesos de patrimonialización

La selección de los elementos que categorizamos como cultura popular y/o tradicional ha sido uno de los principales campos de batalla por parte de quien quiere definir la memoria colectiva. Ese interés por controlar la selección de los elementos a los cuales se otorga la etiqueta de *tradicional* se ha desvelado como fundamental para quienes han querido construir el relato identitario de una comunidad. Aquellos que ejercen el poder a través de las instituciones han querido incidir en esos proyectos de creación identitaria a través de lo que se ha llamado el patrimonio (Poulot 2006, 6). La patrimonialización de la cultura es un ejercicio por el cual se seleccionan unos objetos, se les transfiere a un campo de valor y entran en negociación con el campo social de un determinado colectivo imaginado al cual ha sido otorgado. Es decir, hay todo un ejercicio ideológico que impulsa a una determinada selección, asignación e interpretación de ciertas prácticas o elementos culturales (Ariño Villarroya 2001, 15). Esto es implantado y más tarde fertilizado mediante una narración positivizada. Así, a estos elementos se les otorga un espacio de privilegio o son valorizados mediante ayudas económicas.

La construcción de lo que entendemos actualmente por canción tradicional dentro de un proyecto de creación identitaria tiene un sesgo romántico que intenta vincularse a aquello que se conceptualiza como pueblo –o *Volk* desde una perspectiva herderiana–. La construcción de aquello que es la música

tradicional conduce a una idea de patria o de raíces étnicas, de tal manera que aquellos que la definen intentan adueñarse de la esencia de lo tradicional apoyándose sobre un imaginario asociado al ámbito rural. Para entender cómo se dispone este sesgo por parte de quien ejerce el poder en la construcción del folklore musical debemos dilucidar que «la típica tripartición entre músicas cultas, tradicionales -o étnicas- y populares [...] se presenta a nivel cognitivo entre los actores sociales» (Martí 2000, 235). Es decir, la cualidad de tradicional, popular o culta no son propiedades intrínsecas del sonido, sino que son categorizaciones que los individuos, colectivos o centros de poder hacen basándose en sus paradigmas ideológicos. Esto nos lleva a plantear cómo se producen las discriminaciones para saber qué es aquello que ha sido considerado como música tradicional o aquello que es el folklore.

El campo de la música tradicional ha sido construido desde un espíritu acrítico que no ha cuestionado demasiado la depuración ideológica del campo de quien inventa u ordena lo tradicional. Esta postura ha marcado gran parte del corpus de los estudios de lo que se llamó el folklore, Joan Amades en 1961 decía que «la música folklórica es únicamente aquella aceptada por la ciencia del folklore como tradicional y estudiada científicamente por éste[1]». Esta tautología planteada en los años sesenta por Amades, en cierto modo, todavía está presente en ciertas narraciones que se vehiculan desde determinados centros académicos en el caso que afrontamos. Muchos investigadores de forma consciente o inconsciente son fundamentales en el sustento ideológico de los paradigmas que estructuran determinados proyectos de creación identitaria, ya que de un modo operativo a los académicos se les otorga una autoridad ontológica.

Van Geert y Rogié (2016, 10) señalan cómo Bondaz, Isnart y Leblon (2012) presentan al patrimonio cultural no solo como parte de un proyecto nacional que es replicado y seleccionado desde una cultura, sino que:

> *Existen disensiones, conflictos, narraciones y usos antagónicos del patrimonio [...] que hace que los procesos de memoria sean con frecuencia un terreno de lucha y de conflicto, lo que nos lleva a cuestionarnos sobre las representaciones sociales de la identidad cultural de los grupos sociales.*

Esta tensión es fomentada en los lugares donde siempre ha sido a instancias del poder que se ejerce una valoración o una activación del patrimonio (Prats 2005). El patrimonio expuesto por las instituciones interactúa con la sociedad de manera pasiva y de manera activa (Martí 1996, 19). Sintetizando diremos que la manera pasiva pone al espectador con una predisposición positiva hacia aquello que entiende por cultura popular. En el segundo caso «incluimos aquellas actitudes que tratan de reproducir fuera del contexto original –espacio, tiempo, función–» el mundo tradicional con el propósito de utilizar esa tradición de un modo concreto. Sería en este segundo momento donde se producen las propuestas discursivas del patrimonio, las cuales se pueden narrar a través de la significación de determinadas etiquetas. Un ejemplo de ello es la proyección de los géneros musicales que hacen las instituciones.

Los géneros musicales son las «unidades culturales, definidas por códigos semióticos que asocian un plano de la expresión a un plano del contenido»[2] (Fabbri 2006, 12). Es decir, los géneros musicales son el resultado de un acuerdo comunicativo y se muestran a través de una expresión. Ese acuerdo comunicativo se da gracias a un *contenido*. Esta idea se basa en el concepto propuesto por Umberto Eco (1997 en Fabbri 2006, 12) de *contenido nuclear*, el cual se debe interpretar desde la estratificación de códigos de competencia pública dentro de un

1 Amades, Joan (1961, 247).

2 Definición que está en hombros de la semiótica y que se da justo después de las competencias cognitivas que son presemióticas.

entramado social determinado. Así, los géneros musicales se comprenden «mediante una red de códigos que, en muchos casos históricos, ya eran ampliamente reconocidos aun antes de que la invención del nombre del género [musical] los consolidase. Es la presencia de esta red, la variabilidad en el tiempo y la calidad de los códigos particulares lo que confiere a la noción de género su particular volatilidad» (Fabbri 2006, 13). Por tanto, los géneros musicales son susceptibles de ser reinterpretados por parte de quien establece las categorías patrimonializadas, arrastrando hacia su canon toda la red de significados[3].

Una vez sentadas las bases de las principales aristas que se fraguan a través de los procesos de patrimonialización nos adentraremos en los pliegues ocultos del relato sobre la tradición. Todo ello a través del análisis de los enunciados y las ausencias que hay en los discursos del poder y en las narrativas acumuladas. Es decir, no trataremos de determinar una verdad, sino que buscaremos la lógica interior que organiza, divide, distribuye, excluye, ordena y define campos. Todo ello tratando el modo de ser de estos órdenes que han sido establecidos a través de la rememoración de los enunciados discursivos, desenmascarado a su vez los olvidos que ejercen esos discursos. No solo denunciaremos las arbitrariedades en discursos y huellas, sino también a través del análisis de los *lugares de memoria,* lugares que desentrañaron una verdad simbólica más allá de su realidad histórica (Nora 1998, 31). De ese modo, encontraremos las claves de los abusos de memoria y olvido que las instituciones culturales han establecido bajo la idea de memoria colectiva.

2. El canto auroro como artefacto principal en el abuso de la memoria y el olvido

El canto auroro como etiqueta durante los procesos de folklorización que se han vivido desde finales del siglo XIX hasta hoy en día ha sido señalado como punto nodal de la tradición en Murcia. Bajo la inscripción de canto auroro han querido mostrar la quinta esencia de la murcianidad, como si en él se hundieran unas raíces que demuestran una forma de ser única. Al igual que en otros procesos parecidos, se ha seleccionado aquello que es música tradicional de un modo que tiene que ser «oral, anónimo, antiguo y propio», además de establecer una determinada depuración en las temáticas de los cantos (Ayats 2010, 87).

Uno de los momentos más relevantes en el proceso de folklorización del canto auroro se produce en 1897 cuando Pedro Díaz Cassou escribe la *Pasionaria murciana*, libro que servirá de referente incuestionable para parte de la producción académica sobre la tradición[4]. Este

3 De hecho Fabbri nos sugiere que para concebir los géneros musicales sería más efectivo hacer caso del sentido común de las comunidades en concreto, ya que son ellas quienes deciden las normas de los géneros musicales. Esta definición de géneros musicales nos servirá como vehículo para analizar la conciencia de la tradición y la ideología de la cultura folklorizada del caso que afrontamos, ya que en los géneros musicales se pliegan códigos de competencia pública perceptibles de ser analizados. Entendemos cómo en los géneros musicales pueden contener clichés temáticos o de género como ocurre en nuestro caso con la asociación entre habaneras, sentimentalismo y mujeres, entre mexicanas y la masculinidad o entre el modelo de organización sonora del canto auroro y una masculinidad y religiosidad determinada, señalando los mecanismos por los cuales se produce la depuración ideológica por parte de las instituciones. Las cuales intentan establecer una selección de los cantos que deben conformar la construcción *correcta* de la imagen de la colectividad.

4 Su trabajo será fundamental para entender como se construye la labor de cosificación de la tradición, tanto durante el franquismo a través de la Sección Femenina de la Falange como por parte de la academia a partir de los años noventa del siglo XX en trabajos como los de Pérez Mateos, José (1944): «Los cantos regionales murcianos», Ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial, Diputación Provincial de Murcia, enero-marzo 1942, pp. 191-271. Rex Planes, Nicolás (1970): La huerta que yo viví. Tradiciones populares y folklore del mes de diciembre en la Huerta de Murcia, Academia Alfonso X el Sabio. Fernández-Delgado Maroto, Manuel (1967): La música popular vista por un escritor, charla pronunciada en los locales del Orfeón Murciano Fernández Caballero el día

trabajo es la génesis de la mirada romántica sobre determinados aspectos de la tradición. Gonzalo Matilla Séiquer en 1994 realiza una retrospectiva sobre el personaje en un artículo «Los forjadores de la Antropología murciana» (1994, 279-303), en él dibuja al personaje como hijo acomodado de la ciudad de Murcia y con un ferviente sentimiento religioso. Más allá de su posición social, la experiencia de Díaz Cassou fue cambiando durante el paso de los años, llegando a un convencimiento: «su mundo estaba cambiando y lo hacía con rapidez» (Matilla Séiquer 1994, 297), lo que le llevó a pensar que esa forma de vida peculiar no duraría por siempre. Díaz Cassou hizo una recopilación pensando en las futuras generaciones desde una mirada romántica de la tradición en coherencia con las corrientes de pensamiento de su época.

Uno de los principales elementos de interés en la construcción de los artefactos tradicionales es el origen, el cual Cassou coloca en una antigüedad indeterminada cercana a la cultura bizantina. Esto nos acerca a un imaginario mediterráneo asociado a cierta religiosidad, creando un lazo hasta ahora indisociado entre modelo de organización sonora, una agrupación masculina y una función paralitúrgica en Murcia. Esa línea que define al canto auroro desde un origen mitológico con las características que acabamos de mencionar fue continuada por la patrimonialización de la tradición cantada durante el franquismo, y así lo replica José Pérez Mateos en «Los cantos populares murcianos» (1944)[5]. Más adelante, se produce una revisión para actualizar el origen de los auroros al proyecto nacional que se forja en los años noventa y que sustenta los estudios modernos sobre el canto auroro[6]. Joaquín Gris Martínez hace un relato con afirmaciones excesivamente categóricas y no argumentadas para afirmar que la influencia culta en los auroros viene desde finales de la Edad Media, en cambio su contextura melódica no puede ir más allá del siglo XVIII (Gris 2001, 325). A esta interpretación le debemos añadir que proyecta al canto auroro como un objeto no contaminado por la ciudad, argumentando que probablemente si se ha encontrado este modelo de organización sonora en la ciudad es gracias a la iglesia de Santo Domingo. Esa proyección sobre la importancia del origen va de la mano de una ocultación que pretende subordinar o establecer como irrelevante el entramado social sincrónico, es decir, el contexto donde se producen los cantos tradicionales[7]. Podemos observar en el relato de Gris esa tendencia que ejercen muchos folkloristas en pos de construir una depuración rural y antigua.

A esta propuesta, una de las pocas voces relativamente críticas en el proceso de patrimonialización del canto de la aurora y la falta de construcción teórica sobre el origen ha sido Emilio Carmelo Tomás Loba quien respecto a la referencia de Díaz Cassou explicaba que:

> *Es, por tanto, una contradicción que, dentro de las facilidades de investigación que tenemos hoy en día, desde el plano por lo menos teórico, las consabidas palabras de su Pasionaria hayan sido utilizadas una treintena de veces sin apenas aportar un dato acerca del origen, cayendo incluso en el error de configurar hipótesis insostenibles, aferrados al dicho popular de que «esto es así porque sí»* (2007, 128).

1 de junio de 1967. Tip. Belmar. Murcia. Espin Rael, José (1923): «Folklore lorquino. La Aurora», Asilo de San José de Calasanz, Lorca Año XI, pp. 90-105.

5 Pérez Mateos, José (1942-1944, 191-271). «Los cantos populares murcianos», Ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial, Diputación Provincial de Murcia.

6 Así son calificados los estudios de los auroros a partir de 1990 por Tomás Loba (2009).

7 El corpus de los trabajo académicos sobre la música tradicional carece de relatos que nos hagan «entender los procesos humanos que hacen posible la interacción musical, y cómo en esa interacción emergen las posibilidades musicales» (Ayats 2010, 86).

Con la crítica a esta tautología demasiado frecuente en el corpus académico sobre la tradición musical en Murcia, Tomás Loba (2007) traza un estudio sobre las correlativas -parte central del repertorio de las cuadrillas de animeros-. El autor se queja de la falta de espíritu crítico respecto a la narración del origen del canto auroro. Dentro de esa crítica podemos observar cómo no se cuestiona la asociación entre un modelo de organización sonora y su uso paralitúrgico. No solo refuerza esta idea, sino que continúa manteniendo esa ansia en busca de los orígenes. El autor acaba por rechazar el origen bizantino para el canto de las correlativas puesto que no comparte «un rasgo de similitud con la disposición e interpretación que el mundo del oriente preserva a las divinidades». Rechaza el origen bizantino de un modelo estético porque no se ajusta a un modo de entender la religiosidad, estableciendo una relación entre la correlativa y el nacimiento de cantos nacionales en el *quatrocento* y *cinquecento* italiano. El autor señala estos cantos como el núcleo de las corrientes culturales europeas, encontrando un referente popular y antiguo más acorde al modo de enfrontarse las divinidades, capitalizando en cierto modo un punto de partida en la comprensión de un modelo de organización sonora que no es único[8].

> *Casi por definición han sido considerados hasta época muy reciente recursos que tenían que derivar forzosamente de alguna práctica culta, de alguien que lo había programado y diseñado desde el saber académico. En realidad, ahora sabemos que no se trata de fenómenos ni más ni menos tradicionales que muchos otros. Y sabemos que la polifonía o canto a varias voces tiene una existencia oral anterior y autónoma de la escritura polifónica europea, además de estar presente en otras muchas culturas lejanas* (Ayats 2010, 88).

La invención de la tradición en Murcia se basa en la asociación entre polifonía y/o heterofonía, música *culta* -o música popular elevada a digna por la antigüedad- y una temática religiosa. La máxima expresión de esta corriente la representa Joaquín Gris Martínez, ya que observa la despierta de los auroros como «la tenacidad de un sentimiento religioso» (2001, 323), como una actividad piadosa y cuya principal función es catequizar al pueblo, una visión romantizada de la religiosidad a través de los productos folklorizados. Si exploramos bien en la bibliografía, encontramos voces divergentes que no han tenido continuidad. En un momento de impás en las etapas de la construcción mitológica de la tradición en Murcia, a finales de 1970 y durante 1980, el discurso hegemónico fue relativamente cuestionado. Flores Arroyuelo aún con el ansia del folklorista que busca los últimos rastros de algo que desaparece, entiende a los auroros como un ritual religioso que se ha «asimilado desde una ignorancia que le era propia al pueblo» y no como un ritual eclesiástico que muchos han establecido dejándose llevar por sus sentimientos (Flores Arroyuelo 1994, 7-11). Más tarde, de un modo más abierto, Manuel Luna (1999, 2) nos habla de un origen profano de las cuadrillas de animeros, algo, que en cierto modo cuestionará la religiosidad canónica que para muchos es indisociable a una construcción sonora por voces en un entorno popular y/o tradicional en Murcia.

La invención de la tradición en Murcia a partir del canto auroro, como otras construcciones tradicionales pretende mostrar un objeto sin «tensiones sociales ni luchas interclasistas» (Ayats 2010, 85). Esto no solo se evidencia en los textos de Gris Martínez, sino también en tesis como la de Norberto López (2016). El autor

8 En el presente apartado, no pretendo establecer la falsedad de dicha afirmación, sino en cómo el debate por el origen en determinados estudios ocupa un espacio que en el fondo está elaborando un objeto de forma artificiosa a través de orígenes que siempre son de carácter mitológico y que en todo caso, creemos que debería tener una relevancia secundaria respecto a la interacción del sonido en los entramados culturales que estudiamos, ya que en cierto modo, detrás del origen siempre hay un intento de depuración arbitrado por las ideologías.

tiene como centro de atención a unas cuadrillas folklorizadas y *recuperadas*, manteniendo la ficción de que la tradición es un objeto estable. Es muy interesante observar cómo en este texto se disfraza una memoria hábito de oralidad para presentarla como natural. Es de ese modo como un relato institucional dota a un artefacto cultural de un discurso arbitrario para después presentarlo como parte de «nuestra identidad» (López 2016, 38), queriendo adueñarse de la idea de memoria colectiva.

Al desentrañar los enunciados que han sostenido las diferentes narraciones que determinan la construcción de la tradición en Murcia nos ha resultado sorprendente el impacto de Pedro Díaz Cassou. La fuerza de la referencia se puede deber, como muy acertadamente explica Tomás Loba (2007, 128), por las grandes descripciones que hace en su *Pasionaria murciana* (1897) sobre el modelo de organización sonora de la correlativa:

> *Las correlativas se diferencian de las saetas, en que constan de cuatro o cinco versos, cada una; se cantan -o cantaban- solamente en la plaza de San Agustín, jueves y aun viernes santo, y son cuatro los cantantes. Las 2.ª y 3.ª voz se colocan frente á frente y casi boca con boca, á los costados y á medio paso de distancia, el bajo y la 4.ª voz. La 2.ª dirige el canto. Pone las manos á la altura del pecho, vueltas hacia abajo y extendidas, las levanta para indicar los fuertes, y las baja para los pianos. El éxito, la belleza y el mérito está en lo que llaman redobles, que son los movimientos glosados de tal ó cual voz. El tono es convencional, pero lo tenían tan seguro, que rara vez se equivocaban, resultando siempre en mi mayor. El modo de tomarlo consistía en que cada voz, empezando el bajo, tomase una sílaba de la palabra chi–me–ne–a, formando el acorde perfecto mayor en la forma siguiente:*

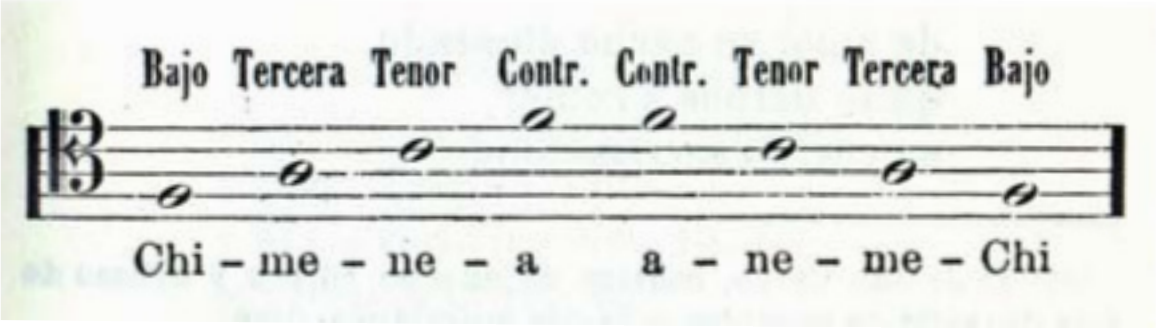

Fig. 1. Fuente: Pasionaria murciana Cassou (1897) en Tomás Loba (2007, 128)

Esta descripción del modelo de organización sonora podría parecerse al modelo de organización sonoro que utilizaban las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal en la Región de Murcia durante el primer franquismo (1939-1959) que se describe en Martínez Cárceles (2019). El canto colectivo en heterofonía no solo era desarrollado por las mujeres obreras, la capitalización de las cuadrillas y las campanas de auroros como sujetos productores de cultura ha obviado otras posibilidades. Durante la etnografía mostrada en Martínez Cárceles (2019), alrededor de *la taberna del cojo* en La Boquera[9], se observa cómo en los años de posguerra, tras la muerte de un vecino los hombres llevaban el ataúd hasta las cercanías del cementerio para después reunirse en la taberna y cantar, tocar la guitarra y la bandurria. Una vez en la taberna hacían una *miaja* de música para *subirlo al cielo*. Las músicas que interpretaban entrelazaban cantos orales con sonidos de influencias moder-

9 Perteneciente a la Puebla de Soto pero situada en medio camino hacia el Rincón de Seca, cuna de los auroros según el relato patrimonializado.

nas. De ese modo se puede intuir cómo había formas no institucionalizadas para desarrollar este modelo sonoro, incluso para acompañar las ánimas[10]. Todo ello con cantos *modernos* o *tradicionales* no religiosos, muy lejos del encorsetamiento de una temática y un repertorio fijo de las campanas actuales. Por el contrario, las instituciones se han encargado de fijarlo a una temática y a un calendario determinado[11].

3. De cómo se depuran los *otros* cantos de transmisión oral en la construcción del patrimonio cantado en Murcia

Más allá del canto auroro, otros géneros musicales cantados también han sido depurados respecto a su temática con la intención de cosificar en un mismo objeto unas músicas con una determinada argumentación. Con tal de entender cómo se selecciona arbitrariamente lo que se llama *la tradición*, Jaume Ayats (2010, 89) nos explica:

> *El elemento que más peso tiene en la operación de seleccionar como tradicional o no a un canto, es su texto, y especialmente su argumento. Cuando en el siglo XIX los primeros colectores se enfrentan al caudal de la oralidad cantada, inmediatamente toman conciencia de que en los cantos se expresan una serie de argumentos, de historias y de expresiones que les desagradan o, sencillamente, que les repugnan. De inmediato califican estos cantos de canciones vulgares, entendiendo el vulgo como aquello desagradable y envilecido -percepción que tenemos que situar en los tiempos de emergencia del proletariado urbano o fabril-. Podemos resumir las temáticas que se rechazan en una serie de categorías bastante evidentes: las descripciones de sexo y de erotismo; las narraciones que pueden conllevar interpretaciones de anticlericalismo o de modelos de comportamientos sociales no admitidos por la moral hegemónica; las descripciones de violencia; además, claro está, de la aparición de elementos manifiestamente ideológicos.*

Teniendo esto en cuenta, observamos cómo la selección que Pedro Díaz Cassou en *El cancionero panocho* (1900) también establece un vínculo entre género musical y temática mediante la exclusión de temas y géneros musicales no adecuados. En este cancionero el autor establece una recopilación que se divide en una estructura muy sencilla: coplas, cantares y romances. Además de estos apartados, al final del libro adjunta un apéndice con transcripciones realizadas por Antonio López Almagro y Mariano García López. De estas tres categorías, cuando habla de las coplas reconoce su depuración de aquello que es *panocho* como ideal, proyectando en el imaginario aquello que es la raza murciana. Así lo expresa: «algunos echarán de menos en mi colección, las coplas religiosas y políticas; pero es que no las hallé que me parecieran genuinamente panochas» (1900, 18). Los romances no los considera panochos, sino que los observa como elementos de la ciudad

10 Son varias las informantes de diferentes lugares como Alcantarilla, La Boquera (La puebla de Soto) o Librilla que nos habla cómo los hombres, tras la defunción de un vecino, iban a la taberna con las guitarras para «subirlo al cielo», esta revelación que se nos hace tras la etnografía nos da, como mínimo, el derecho a cuestionar que la excesiva institucionalización de una práctica a través de unos grupos estables -que no lo eran tanto en épocas posteriores a la actual y que no ensayaban el repertorio y de una función para acompañar a las ánimas que iba más allá de un protocolo y un calendario que lo aferre a una lógica de una liturgia. Una práctica, la de «subir al cielo» a los compañeros o vecinos muertos desde las tabernas, que aún en 1950, como mínimo, era presente en la huerta de Murcia.

11 Uno de los cancioneros que fijan estas lógicas que denunciamos es el cancionero que hace Carlos Valcárcel Mayor en 1978, en cuyo texto se pretende conceptualizar y estabilizar la idea de un calendario auroro. Término acuñado por Carlos Varcácel Mavor en su discurso de investidura de la Real Academia Alfonso X El Sabio. Valcárcel Mayor, C. (1978): *Cancionero literario de Auroros*. Murcia: Caja de Ahorros Provincial.

que se arraigan con facilidad a la huerta. Esta exclusión quizás es realizada porque algunos de estos romances evidencian implicaciones históricas y políticas cuando para Díaz Cassou «la musa panocha no la inspira ni personajes, ni hechos históricos» (1900, 85)[12]. Aun así publica dos romances, uno por hablar de Antonete Gálvez y considerarlo de «pluma muy erudita», y el otro por considerarlo muy antiguo y de origen gitanoandaluz. Al final añade un romance más que *todavía* es popular en el campo de Lorca[13].

Las coplas forman una parte central del cancionero de Cassou, estas serán una referencia para el trabajo de García Matos[14], quien ayudará a canonizar un repertorio en Murcia. Durante este proceso las coplas se establecen como cuartetas octosílabas, cantadas por malagueñas o por parrandas, en tres por ocho, con un tiempo vivo y pensadas tonalmente como mayores. La recepción de las varias tradiciones cantadas en Murcia ha cumplido una misma tónica, las cuadrillas se han erigido como vehiculadoras de cantos y bailes. Todos estos filtros que enunciamos, en parte también fueron fortalecidos por las grabaciones que recogen Radio Juventud y RNE durante el franquismo.

Las coplas constituidas por cuartetas y trovadas han sido estudiadas por parte de Tomás Loba (2015) en su tesis doctoral. Más allá del horizonte didático que propone plantea el trovo como un repentismo que es ejercido en su totalidad por las cuadrillas de pascua, asociaciones troveras o troveros individuales para rituales religiosos y profanos. No solo eso, sino que utiliza el hecho de ser Bien Patrimonial Inmaterial como argumento tautológico, es decir, se observa como un ritual vivo en el Antiguo Reino de Murcia, ya que es constatado por un Bien Patrimonial Inmaterial y es así porque es un ritual vivo en «este Antiguo Reino de Murcia [...] cuyo origen se pierde en los avatares del tiempo» (Tomás Loba 2015, 418-419). La etnografía de Martínez Cárceles (2019) nos demuestra un uso de las glosas que es desarrollada por parte de las mujeres y cantadas colectivamente, coplas que eran memorizadas y emergían según la necesidad narrativa y expresiva. Un uso que queda lejos de la institucionalización de los troveros, simbolizados principalmente por hombres ancianos, como el Patiñero o Juan Rita, el trovero infinito que con sus 107 años aún sigue cantando en festivales[15]. Ese uso en pos de relatos divergentes podemos encontrarlo a finales del siglo XIX en el trabajo de José Martínez Tornel (1892, 41-42). En sus *Cantares populares murcianos*[16] hay diecinueve coplas en cuatro versos que hacen referencia a la primera república, como por ejemplo:

> *Republicanos valientes,*
> *andever a San Antón,*
> *a cortarle la cabeza,*
> *al que levante la voz.*

Aun haciendo una depuración como la de Díaz Cassou, la figura de Antonente Gálvez se cuela en su cancionero de forma muy puntual. El romance donde está presente es el único con

12 Del mismo modo que Gris, como anteriormente hemos comentado, expresaba la esencia rural del canto auroro, viendo su presencia en la ciudad como una filtración a través de las instituciones religiosas.

13 Expresando subrepticiamente su convencimiento de que se tratan de unas sonoridades «en vía de extinción».

14 Si observamos las 20 pistas destacadas por García Matos en la Magna Antología del Folklore Musical de España (1960[1992]) nos encontramos que muestran tal y como las designa el autor: parrandas, malagueñas, minera, cartageneras, jotas murcianas, canciones de pascua, aguinaldos, nanas, cantos de trabajo tanto de trilla como sobre el gusano de morera. Todo esto será la base del repertorio de las actuales cuadrillas.

15 Esta observación no impugna a la existencia y el desarrollo de festivales como Trovalia, que en un futuro pueden abrir nuevos campos en el estudio del repentismo.

16 Este cancionero se publica en *El Diario de Murcia* para sus suscriptores, en el que se reúnen 394 coplas o cantares y una segunda entrega ese mismo año con 101 coplas nuevas. Tal y como dice María José Díez de Revenga (1984), probablemente Matínez Tornel publica todo aquello que «ha recogido de 'boca del vulgo'» (1984, 10), sin mostrar preocupación por la *calidad* del cantar.

caráter político y es observado como un elemento extraño a la tradición, al cual se le imputan reminiscencias cultas. Estas reminiscencias de algunos textos son baluarte de una idea de la tradición no contaminada por elementos cultos. En cambio podemos observar cómo Alberto Sevilla (1921) recoge algunos textos recurrentes en entornos de la huerta que son adaptaciones de poemas de Vicente Medina. Además de estas referencias políticas, Martínez Tornel y Díaz Cassou recogen coplas sobre el trabajo y el género. En ellas podemos observar textos protagonizados por mujeres que evidencian cómo a finales del siglo XIX había una narrativa femenina, como por ejemplo:

> *Dicen que no me has querido,*
> *amante mío, por dama;*
> *yo soy la que no ha querido,*
> *tronco de tan baja rama.*
> *Martínez Tornel* (1892, 54).

Estos textos que también están presentes en la recopilación de María Josefa Díez de Revenga (1984, 14), señalan cómo a finales del siglo XIX Martínez Tornel capta un humor tosco, grosero y rústico, haciendo más evidente el sesgo aplicado por Díaz Cassou. Díez de Revenga señala la selección de Díaz Cassou como rigurosa. Una supuesta «falta de esa rigurosidad» hace que Martínez Tornel atrape todo lo que le llega a las manos. Desde el paradigma de nuestro texto encontramos muy interesante el trabajo de Díez de Revenga (1984, 12). La autora apuntaba que algunos de los cantares que vuelven a interpretarse en la actualidad tienen un cierto aire *fosilizado,* ya que no hacen referencia «a la realidad inmediata en la que fueron creados»[17].

También denuncia cómo los primeros cancioneros de Díaz Cassou y Martínez Tornel se centran en los alrededores de la ciudad de Murcia. Lo curioso del estudio preliminar del *Cancionero popular murciano antiguo* (1984) no es que abre la puerta a denunciar los sesgos en los cancioneros de referencia, sino que ha sido relativamente ignorado por parte de la bibliografía sobre la tradición cantada en Murcia de las últimas décadas.

4. El uso y abuso de la memoria y el olvido a través de las ideas, los lugares, los productos y las acciones de las tradiciones cantadas en Murcia

La hermenéutica del recuerdo es un ejercicio de búsqueda que realizan los testimonios de forma dirigida, en cierto modo, por la reivindicación identitaria coyuntural (Ricoeur 2003, 111)[18]. Si a esto le sumamos que los efectos de

17 La autora se avanza a una de las principales ideas que elabora Josep Martí con el concepto de folklorismo. El autor explica que se produce una confrontación entre el mundo tradicional que alude el folklorismo, y un mundo en el cual se produce esta alusión. Precisamente tal y como dice Martí (1996, 23): «debido a la existencia simultánea de estas dos realidades, en ocasiones, cuando no se las presenta bien ensambladas, un espectáculo folklorístico nos puede parecer grotesco». Debemos tener en cuenta que esta mirada no debe ser entendida como un cambio de visión positiva de los productos cosificados de la tradición a una visión negativa de los mismos, no se trata de negar el valor estético, ni la funcionalidad ni significación de acuerdo a sus ámbitos. Para estudiar y analizar el folklorismo, extraeremos tres niveles -ideas, productos y acciones- que debemos profundizar (Martí, 1996, 25): a) Nivel de ideas, actitudes y valores, que podemos incluir bajo el concepto de «base ideacional»; b) Nivel del producto; es decir, todas aquellas unidades formales o realizaciones concretas que podemos consultar en el folklore; c) El tercer nivel estará constituido por las acciones que en un momento y lugar determinado se hacen de aquel producto tradicional.

18 Como indicamos anteriormente, la manipulación de la memoria se produce desplazando el problema de la fragilidad de la memoria a la fragilidad de identidad en el ejercicio práctico de hacer presente lo ausente y cómo se establece el camino en esa búsqueda del recuerdo. Esa fragilidad de la identidad está afectada por la relación con el tiempo, ya que el recuerdo es un modo de evaluarse en el presente y como proyección de futuro, así, el recuerdo es frágil por las complicaciones de mantenerse así mismo en el tiempo. Otra de las fragilidades de la identidad que se vinculan a la memoria es la confrontación con el otro al observarse como amenaza para la propia identidad y por último, otra fragilidad de la identidad que afecta al recuerdo es la herencia de la violencia fundadora. «Es un hecho que no existe comunidad histórica que no haya nacido de una relación, que se puede llamar original, con

los discursos y las acciones que establecen una idea de identidad a través de la patrimonialización inciden directamente en «las actitudes personales en su forma pública» (Geertz 1994, 209)[19], nos encontraremos en un escenario donde las acciones de las instituciones tienen un gran poder a la hora de manipular la memoria. A través de productos, ideas y acciones guían los recuerdos e intentan marcar su culminación. No solo eso, sino que han establecido qué es digno y qué no es digno de ser recordado.

Los discursos que han definido el olvido del canto colectivo de las mujeres obreras están ligados a los momentos en los cuales se cristaliza la folklorización de la tradición cantada en la Región de Murcia: una primera etapa marcada por el ideario del murcianismo situado por el trabajo de Díaz Cassou; otra etapa durante el franquismo, que establece otro tipo de proyecto conservador que se apoya en el trabajo de García Matos y que se centra en un ideal nacionalcatólico; y una tercera etapa que comienza con el renacer del interés por lo tradicional a partir de los años ochenta y principalmente en los noventa, marcada por una connivencia entre instituciones y la academia en pos de un proyecto conservador[20]. Esta última etapa aún tiene continuidad, aunque en los últimos años se ha enfocado la tradición hacia el turismo. Así, podemos observar como en 2014, junto a Navarra, Madrid, Extremadura, Valencia y Castilla-La Mancha, son las autonomías que agrupan los campos de cultura y turismo en su estructura institucional[21].

En el proceso de patrimonialización ejercido por las instituciones en la Región de Murcia el peso de la academia es capital, la falta de inversión hace que los pocos apoyos económicos sean más determinantes a la hora de trazar la línea de los proyectos desarrollados. Debemos tener en cuenta que la inversión cultural por habitante en Murcia está en el conjunto de Comunidades Autónomas que menos invierte en la última década. En el momento que estalla la crisis, Murcia destaca por ser la comunidad autónoma que realiza el mayor recorte respecto a las políticas culturales, hasta un 74% en 2012 (Rius-Ulldemolins y Martínez i Illa 2016, 131-132). Esta pasividad y abandono económico da un peso aún más relevante al discurso académico y las acciones que desde él se realizan.

---

la guerra» (Ricoeur 2003, 111-112).

19 Todo ello sucede por un proceso opaco, ya que la ideología de esos discursos y acciones son ocultas, siendo la ideología una denuncia contra los adversarios (Ricoeur 2003, 111).

20 De tal manera, que muchos del trabajo que produce la academia no llega a ser crítica con la situación actual, al contrario, en cierto modo se hacen eco de un discurso legislativo que nos plantea una imagen de cambio tras el franquismo. Así, Manuel Luna (1994, 53) plantea que durante el franquismo las músicas campesinas fueron «suplantadas sus esencias de carácter representativo e identitario anclado en el sistema sociocultural campesino, por versiones más o menos edulcoradas del mismo, a instancias de instituciones políticas y grupos sociales urbanos de otra extracción sociocultural y otro gusto expresivo, que por su mayor relevancia impusieron su versión de esta realidad en el periodo franquistas entre 1940 y 1970 y cuya herencia aún convive entre nosotros a través de grupos y asociaciones heredadas de ese ideario». Quizás en los años noventa aún no se podía percibir con la claridad que actualmente se ha constituido como un *sentido común* distinto. No se veía que las instituciones estaban patrimonializadas por una narración determinada. A pesar de ésto, en cierto modo, Manuel Luna, representa una apertura al relato hegemónico sobre las cuadrillas de animeros en Murcia, continúa las coordenadas de las cuadrillas para acceder a la memoria oral. A pesar de esa crítica hay una continuidad a la que proponía García Matos y esos idearios herencia del periodo franquista entre 1940. Debemos remarcar que esta aparente continuidad de proyectos institucionales nacionalcatólicos sobre la tradición y las festividades fueron interrumpidos de 1936 a 1939, donde las instituciones implantaron en Murcia la Fiesta del Niño a finales de diciembre o principios de enero, con intención benéfica dedicada a los niños necesitados, a las guarderías infantiles, a los evacuados y refugiados (Ruiz Abellán 1993, 354).

21 Bonet (2016, 32). En ese mismo texto recoge como aquellas autonomías que colaboran con las diputaciones, hay un aumento en el gasto y en los proyectos culturales, así, una figura tan discutida como las diputaciones, se muestra determinante en la elaboración de los proyectos culturales autonómicos.

Ante este panorama las inversiones de las últimas décadas se han centrado en valorizar los elementos folklóricos que ya hemos analizado. Se calcula que a finales del siglo xx se había llegado a subvencionar por las administraciones públicas el 42% de los ingresos obtenidos por las hermandades de auroros (Gris 2001, 334). Esta línea de inversión, escasa para unos y errónea para otros, apuesta por seguir construyendo un relato por el cual la tradición es un objeto que puede ser recuperado[22]. En la década de los años noventa, el compromiso de las instituciones con una narración muy determinada respecto al canto auroro es nítida. El discurso académico que hemos analizado en los apartados anteriores es promocionado tanto por parte del Ayto. de Murcia como por parte de la Comunidad Autónoma[23]. En 1990 se celebró el centenario de la campana de auroros de Nuestra Señora del Carmen del Rincón de Seca, en el cual, el director general de cultura dijo que ese era el primer acto en tiempos modernos de lo que es el prototipo de música más antigua del mediterráneo, que unida a un tipo de religiosidad, no se puede dejar morir (Gris 2001, 326).

Más adelante entre 1992 y 1994, en el Javalí Nuevo, con la colaboración del Ayto. de Murcia, se pone en marcha una escuela de auroros, en 1995 en el Rincón de Seca y Santa Cruz, se unen a un convenio con el Ayto. de Murcia por el cual, este mantiene económicamente estas escuelas de canto auroro. Obviamente, en el momento en que se establece un canon estético y un espacio donde memorizar un repertorio, se cercena el sentido de la transmisión oral[24]. Lejos de la crítica a esta línea impulsada por Gris Martínez, Norberto López va más allá a la hora de asociar el canto auroro como objeto para narrar la identidad desde un sentido nacionalcatólico. El autor utiliza el patrimonio como elemento catequizador, así lo podemos observar en su artículo «Los Auroros de la región de Murcia: perspectiva interdisciplinar entre las asignaturas de Música y Religión católica[25]» (López 2015).

Por otro lado, una publicación auspiciada por la Consejería de Educación, Formación y Empleo es la de Tomás García (2012), quien con el objetivo de conocer la vida de las gentes de Murcia a finales del siglo xix y principios del xx –de 1879 a 1903–, relata a través de la documentación en prensa y archivos algunos de los elementos de la tradición más relevantes. En el caso de Tomás García nos encontramos con cierta crítica a la imagen idílica de la huerta de Murcia a finales del siglo xix (2012, 455) y es capaz de explorar y hacer relucir una documenta-

22 Estas hermandades son partícipes de una misión, establecer una temática paralitúrgica como repertorio relevante para la tradición, establecer un repertorio mediante ensayos, -creando un canon estético muy determinado para salves o correlativas-. Creando productos como CD o DVD, el diseño de un calendario y una instrumentación más o menos fija. Esta hiperrealidad en la que viven algunos autores se mueven por una idea naíf sobre la pureza de aquello que es la tradición, abandonados a la fútil idea de que con pedagogía e inversión se podría volver a recuperar, cuando en realidad remiten a una tradición que nunca existió como es propuesta. En el imaginario de autores como Joaquín Gris (2010, 172) las causas de la disgregación de los auroros durante los años sesenta se basan principalmente en la emigración de las zonas rurales a otros lugares, en ese supuesto, por un lado no cabe la opción de que las prácticas que representaban los auroros también eran presentes en zonas industrializadas como Alcantarilla y por otro, ignora los cambios en la conceptualización de las prácticas sonoras que hemos explicado al final del capítulo cinco.

23 Teniendo en cuenta que el padre de Ramón Luís Valcárcel, presidente de la Región de Murcia desde 1995, Carlos Valcárcel Mayor, publicó en 1987 el cancionero literario auroro e influyó muy directamente en el apoyo institucional a un discurso muy determinado.

24 Aun así, ciegos a esta realidad, Norberto López (2016) en su tesis incide obsesivamente en la oralidad como elemento de transmisión del canto auroro como si en ella misma se encerraran los secretos del canto, minimizando el peso del contexto.

25 La vía explorada por Norberto López ya había sido predispuesta por Gris (2001, 333). El autor dice que los tres componentes principales de la emoción religiosa, la búsqueda de refugio, mediante el canto de salves a la Virgen y los Santos, que amparan bajo su manto protector a almas pecadoras y desamparadas. Los otros dos componentes son la compasión y el miedo al más allá.

ción muy relevante para el entendimiento de la comprensión de la tradición en Murcia a finales de siglo[26].

Otra de las acciones institucionales que tienen relevancia son la propuesta de eventos, encuentros y festivales. A través de estos eventos se produce una homogeneización y aceptación de quienes son los portadores de la cultura en una lógica industrial[27]. Joaquín Gris Martínez (2010) hace un repaso de la actividad de estos encuentros, de tal manera, que en su inventario se puede ver cómo el impulsor para establecer las cuadrillas como principales representantes de la tradición cantada en la Región de Murcia es Barranda, donde bajo el paraguas del Museo de la Música étnica se realiza el primer encuentro de estas cuadrillas en 1979, y como hasta 2009 es la que mayor número de encuentros de cuadrillas ha realizado. Por otro lado, mediante el impulso de los Coros y Danzas de Lorca se realizó un encuentro de cuadrillas de pascua en 1980. Este tipo de encuentros se hicieron frecuentes en lugares diversos como Patiño, Fuente Álamo o Beniel. Otro elemento cantado que se estabiliza a partir de estos encuentros son los trovos, tanto en Patiño como en Cartagena. En todos ellos las cuadrillas se van asentando como los sujetos que monopolizan la cultura[28].

A diferencia de las campanas de auroros, el relato académico ha dado una visión más abierta de las cuadrillas. Manuel Luna permite observarlas del siguiente modo:

> *Las cuadrillas son unos grupos de músicos vinculados a rituales festivos de amplia raíz histórica, con unos comportamientos y repertorios musicales similares, que habitan en el Sureste de la península ibérica. Sobre esta perspectiva y la que comporta el concepto de cambio cultural en antropología, se explica que la vida de nuestras cuadrillas actuales, a pesar de operar con elementos rituales y organizativos de marcado matiz laico, hereden buena parte del ornato que acompañó desde el siglo XVII a las Cofradías de ánimas y todo su continente de actividades, representaciones iconográficas y simbólicas, en relación con la doctrina católica del Purgatorio. Como rasgo distintivo, las cuadrillas poseen una marcada filiación cultural en los modos de vida campesina* (Luna 2000, 2).

Abriendo el campo a un comportamiento laico de las cuadrillas se puede entender cómo se ha podido llegar a observar otras narrativas y otras instrumentaciones, tolerando todo tipo de variaciones en la instrumentación como el cajón flamenco, platillos, bandurrias amplificadas, etc. Entre la multitud de cuadrillas presentes en Murcia, no es hasta los últimos años que se ha producido un interés por el olvido sobre las mujeres como parte activa en las tradiciones cantadas. En 2014, nosotros mismos elaboramos dos textos ya mencionados al inicio que abordan el olvido institucional sobre las prácticas cantadas de las mujeres (Martínez Cárceles, 2014). Bajo la estela de esta ausencia tanto en la bibliografía

26 Una tesis muy necesaria por la información que desarrolla pero que muestra una vez más una visión legislativa de la tradición. Texto que reafirma las cuadrillas de pascua como catalizador de la tradición cantada y que en parte, reduce al calendario festivo de invierno los actos relevantes, desplazando a las prácticas que tejen la cotidianidad.

27 Más allá de lo que supone extraer un artefacto sonoro de su entramado social, el hecho de presentar estas músicas desde un escenario o desde una lógica de productores y consumidores de cultura, se establecen ciertos cánones y categorías en el campo de la cultura popular y/o tradicional.

28 En el caso de las cuadrillas, los encuentros también han servido para visibilizar un discurso más plural al que hay en el mundo de los auroros, son muchos los encuentros de cuadrillas o celebraciones concretas donde se podía observar en momentos previos a los actos festivos a Joaquín Gris y Manuel Luna vendiendo sus propios productos, tanto CD como libros. De manera que el impacto de los diferentes discursos tiene un impacto directo sobre lo que allí sucede. Estos encuentros sirven para definir un cierto repertorio y una cierta instrumentación.

como en la prática[29], auspiciado por la consejería de Igualdad, Tomás García Martínez junto a Mari Cruz Sánchez y María Martínez Salazar crean *Mujeres con Raíz*. A finales de 2014 publican el disco «Patrimonio sonoro murciano»[30].

Respecto al canto auroro también hay una proliferación de encuentros a partir de los años noventa: Santa Cruz, Alcantarilla, Javalí Nuevo, Javalí Viejo, Abanilla o Rincón de Seca. Estos encuentros ocupan el espacio patrimonial haciendo efectiva la ocultación de otros acontecimientos[31]. Un ejemplo es el caso de la toma del espacio en el Rincón de Seca, siendo sede de dos de las hermandades más antiguas de la Región se puede observar en la entrada de la localidad un cartel en la carretera que predica: «cuna de auroros». Además en la plaza del Calvario nos encontramos con el monumento al auroro, allí se muestran dos coros de auroros petrificados en el momento de entonar una salve, con gestos o elementos como el sombrero en mano, la campana o el farol[32]. Este tipo de artefactos sirven para guiar un posible recuerdo sobre la idea del canto auroro, no solo plasma la campana como el objeto visible de un producto, sino que es acompañado de unos determinados enunciados sobre la ejecución, el repertorio o el calendario. Otro exponente de la tradición que incide en el relato sobre la tradición es el Museo de la Huerta. Este museo es promotor de una imagen idílica de la huerta a través de la exposición de utensilios para trabajar en el campo o para el hogar. Además se exponen barracas como hábitat huertano, la Rueda o la Noria que califican de «ancestral y airosa». Todo ello, junto a elementos hidrológicos como acequias o brazales, además de cerámicas, vajillas y vestidos. Todos estos lugares, acciones y elementos actúan como balizas que señalan el recorrido aceptable para los recuerdos del colectivo, mostrando la depuración del pasado que hacen las instituciones.

5. Conclusiones

En Murcia, como en otros lugares, los procesos de patrimonialización han sido adaptados a los valores ideológicos que establecen la construcción de un proyecto nacional, construyendo la imagen de aquello que se cree que debe ser la colectividad. En Murcia ha tenido mucho peso ese movimiento conservador, tardorromántico y urbano conocido como *murcianismo* durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX del cual Díaz Cassou ha sido capital[33].

29 Una ausencia relativa, ya que a partir de los años 90 las mujeres se integran en cuadrillas y en el mundo auroro.

30 Todos los miembros que mencionamos, procedentes de diversas cuadrillas enmarcan este proyecto bajo el paradigma de estas, el cual no diverge con cierta idea de antigüedad y no rebaten el papel de las cuadrillas como principales sujetos relevantes para las prácticas sonoras tradicionales. El proyecto feminiza el discurso hegemónico pero no diverge de una narración nacionalcatólica del pasado, ya que podemos observar cómo se basan en los cancioneros del siglo XIX principalmente y remarcan ciertos roles de las mujeres como los cantos de cuna o cantos infantiles, sosteniendo en cierto modo el vínculo entre géneros musicales y un tipo temático determinado. También se filtra en este producto un vínculo andaluz a través de unas seguidillas sevillanas que en ocasiones, se ha asimilado de un modo acrítico como un vínculo *natural* a la tradición murciana. A diferencia de ello, nuestra etnografía marcaba una clara diferencia entre el queo en Totana y el queo andaluz que vino con la radio.

31 El contexto público puede hacer variar el modo en como se configura la hermenéutica del recuerdo, así, estos encuentros establecen un marco válido donde muchos de los aspectos del pasado intentan ser guiados para que tenga una validez rápida mediante la reducción o simplificación de un hecho. Otro aspecto que presiona en el momento de realizar una determinada hermenéutica y sirve como balizas en la búsqueda del recuerdo o del recuerdo que merece la pena ser buscado, son los elementos simbólicos presentes en el espacio público.

32 Información extraída de un artículo sin publicar de Enrique Encabo, compartido en 2018.

33 Entre otros también tendremos en consideración a José Martínez Tornel, Javier Fuentes y Ponte, Rodolfo Carles, así como Julián Calvo con su Alegrías y Tristezas de Murcia (1877).

Otro momento, en el cual se reaviva el interés por lo tradicional por parte del poder es durante el franquismo. El proyecto franquista utiliza las instituciones para reafirmar unas coordenadas ya presentes durante el *murcianismo*, aproximando aún más la tradición cantada a un catolicismo ortodoxo que será fundamental para los preceptos morales y raciales. Durante el franquismo en un primer instante las políticas culturales buscan un distanciamiento respecto a la segunda República[34], para más tarde en la década de 1950 incidir en las teorías de higiene mental de Vallejo-Nágera o López Ibor, las cuales entran en una fase de *tecnificación* a través de las instituciones[35]. García Matos durante el franquismo comienza a desarrollar esa tecnificación en las misiones de rescate del folklore. La tarea encargada por la Sección Femenina tenía como objetivo principal incorporar los bailes en los programas de educación física para la formación femenina a través de las escuelas de Música y Hogar (Berlanga 2001, 124). La selección del material que cumplían las misiones de la Sección Femenina durante el primer franquismo han sido estudiadas por Lizarazu (1996, 240-242), quien nos explica que en muchas ocasiones las recopilaciones sobre la música se basaban en datos muy superficiales. También explica que en el caso de las danzas los informantes estaban muy poco predispuestos a colaborar con el proyecto y que muchas danzas eran aprendidas intuitivamente, sin notación y que en ocasiones, los agentes entrevistados se negaban a mostrarlas fuera de su contexto si se trataba de danzas asociadas a una festividad concreta[36]. Berlanga (2001, 127) nos advierte de la rápida implantación de concursos y certámenes por las agrupaciones de Coros y Danzas, los cuales intentan homogeneizar y tipificar ciertas músicas y danzas. El patrimonio que se establece en el franquismo obra arbitrariamente en pos de establecer una narración que refleje el proyecto ideológico nacionalcatólico, un paradigma ideológico que tendrá continuidad en el proyecto actual, el cual podríamos entender como parte de una etapa democrática que intenta prolongar el proyecto nacionalcatólico, el cual todavía intenta definir que es la memoria colectiva en Murcia.

¿Es el patrimonio propuesto por las instituciones el garante y validador de nuestra memoria colectiva? Enfrentarse a la cuestión de a quién pertenece la memoria tiende a ser la principal problemática a la cual se enfrenta la narración del pasado, ya que la memoria se suele interpretar o bien como una acción individual o bien como una acción de la colectividad en su conjunto. De ese modo, como dice Ricoeur (2003, 163): «Ni la sociología de la memoria colectiva ni la fenomenología de la memoria individual logran derivar, de la posición fuerte que poseen, la legitimidad aparente de la tesis adversa». Es decir, ambos conceptos parecen ser legítimos y débiles a su vez. La memoria individual es muy poco representativa para otorgarle un status colectivo, y la memoria colectiva no puede existir como relato totalizador de un colectivo. Caeríamos una y otra vez en una manipulación de la memoria burda si nos movemos en este enfrentamiento. Es decir, para rebatir la manipulación de la memoria por parte del poder sobre la tradición es necesario utilizar re-

34 «Hasta bien entrados los años sesenta, el catolicismo y el falangismo controlaron las instituciones culturales y marginaron aquellas tradiciones que tenían alguna conexión con el régimen republicano, ya fuera el liberalismo, el laicismo, el marxismo o el socialismo democrático, y definieron la denominada cultura franquista» (Díaz 1983 en Pecourt 2016, 360) Por otro lado, podemos observar como Pedro Laín Entralgo, quien viajó al Tercer Reich en 1940 para entablar un intercambio de políticas culturales, pretendió una política de asimilación en este contexto, intentando recuperar para la causa falangista a autores como Azorín, es así como se perpetró la etiqueta de «generación del 98», intentando agrupar una serie de escritores bajo la idea de su preocupación o sentimiento por la patria (Pecourt 2016, 366).

35 Casco Solís, Juan (1999: 85-129). Psiquiatría y franquismo. Periodo de institucionalización (1946-1960). In: Fuentenebro, Filiberto; Berrios, Germán; Romero, Ana I., et al., eds. Psiquiatría y cultura en España en un tiempo de Silencio. Luis Martín Santos. Madrid: Necodisne.

36 En torno al folklore musical y su utilización en el caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina.

cursos de complementariedad que ocultan los enfoques antagonistas. Tenemos que abordar recursos enmascarados por un prejuicio idealista de la fenomenología husserliana, y por otro lado, por el prejuicio positivista de la sociología de la escuela durkheimiana, representada por Maurice Halbwachs. Para superar esta aporía debemos comenzar a hablar de memoria intersubjetiva, esto ayudará a hacer relatos más rigurosos y abiertos a la pluralidad.

Por el contrario, nos volveremos a encontrar cómo la construcción de los artefactos folklóricos seguirán otorgándose la memoria colectiva, fagotizando un imaginario que pueda encontrar etnografías sobre prácticas inesperadas. La canonización de ciertos elementos y el olvido de otros están muy marcados por aquello que se pensó como coherente con lo que debía ser un artefacto tradicional. Un ejemplo es el que exponen Korczynski, Pickering and Robertson (2013, 33) quienes observan cómo los estudios musicales en entornos industriales han oscurecido la mirada respecto a la actividad social que se producía alrededor del sonido, reduciendo la música a un mero uso de coordinación. Es así como una práctica sonora como el canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal en la Región de Murcia durante el primer franquismo (Martínez Cárceles 2019) entrelaza elementos y cantos de tradición oral con cantos modernos que se transmitían desde la radio, en discos a través del *pick-up* o en el cine. Todos estos cantos que se usaban en las fábricas tendían a expresar situaciones que de algún modo son socialmente conflictivas. Todos ellos introducidos en una prática de transmisión oral donde también se desarrolla el canto glosado a través de melodías prefijadas. Todo estas melodías se producían en una organización sonora en heterofonía. Esta práctica se producía como un flujo sonoro donde emergía cada uno de estos cantos según las necesidades expresivas del colectivo. Este caso es un ejemplo claro de cómo hay una manipulación de la memoria mediante un abuso, se trataba de una práctica oculta ya que no entraba en coherencia con los relatos propuestos por el poder. Una voz apagada que no se podía escuchar por un exceso romantizador de otras tradiciones que han sido incuestionables al ser parte de la llamada memoria colectiva. En cambio, desde el terreno de la memoria intersubjetiva nos acercaremos a relatos más justos sobre nuestra memoria, abriendo la mirada a la aceptación de identidades que hasta ahora han sido coercionadas y silenciadas.

BIBLIOGRAFÍA

Ariño Villaroya, Antonio. «A invención do patrimonio cultural e a sociedade do risco», *Grial: Revista galega de cultura*. Nº 149. (2001): 129-150.

Ariño Villaroya, Antonio. «La patrimonialización de la cultura y sus paradojas», en Gabriel Gatti Casla de Rey, Iñaki Martínez De Albeniz Ezpeleta, Benjamín Tejerina Montaña (eds.), *Teconlogía, cultura experta e identidad en la sociedad del conocimiento*. Argitalpen Zerbitzua: Universidad del País Vasco, 2009.

Ayats i Abeyà, Jaume. «Las canciones olvidadas en los cancioneros de Catalunya: cómo se construyen las canciones de la nación imaginada», San Sebastián: *Revista Jentilbaratz*, nº12. (2010): 83 – 94.

Ballarrt, Josep. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso*. Barcelona: Ariel, 1997.

Berlanga, Miguel Ángel. «El uso del folklore en la Sección Femenina de la Falange: el caso de Granada», en Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo Ruíz (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, vol. II. Granada: Universidad de Granada, (2001): 115-134.

Bondaz Julien; Isnart, Cyril; Lebon, Anaïs. «Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine », *Civilisations*, 61, nº 1. Université libre de Bruxelles, 2012.

Bonet, Lluís. «La dimensión sectorial de las políticas culturales en España. Balance, limites y perspectivas», en Rius-Ulldemolins, Joaquim y Rubio Arostegui, Juan Arturo (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. València: Unversistat de València, 2016.

Casco Solís, Juan. «Psiquiatría y franquismo. Periodo de institucionalización (1946-1960)», En *Psiquiatría y cultura en España en un Tiempo de Silencio*. VVAA. Madrid: Necodisne, 1999.

Díaz Cassou, Pedro. *Pasionaria murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1897.

Díaz Cassou, Pedro. Literatura popular murciana: el cancionero panocho: coplas, cantares, romances de la huerta de Murcia. Madrid: Imprenta Fortanet, 1900.

Díez de Revenga Torres, María Josefa. *Cancionero popular murciano antiguo*. Murcia: Academia Alfonso X el sabio y Caja de ahorros provincial de Murcia, 1984.

Eco, Umberto. *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona: Lumen, 1999.

Encabo Fernández, Enrique. *Pedro Díaz Cassou (1843-1902): leyendas de Murcia*. Academia del Hispanismo, 2011.

Encabo Fernández, Enrique. «La folklorización de los cantos de auroros: Ritual y Espectáculo», *Artículo en preparación,* 2018.

Fabbri, Franco. «A theory of music genres: two applications», En TAGG; HORN (eds.), *Popular Music Perspectives* 1. Gothenburg: IASPM, 1982.

Fabbri, Franco. «Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?», *Comunicacióndel VII Congreso IASPM-AL: del 20 al 25 de junio de 2006,* La habana.

Fernández Florez, Wenceslao. *El humor en la literatura española*. Obras completas. Madrid: Aguilar, 1956.

Flores Arroyuelo, Francisco J. *Murcia. Vida y Cultura Españolas*. Madrid: Editorial La Muralla, 1977.

Flores Arroyuelo, Francisco J. *Fiestas de Murcia*. Murcia: Academia Alfonso X El Sabio, 1994.

García Martínez, Tomás. *Fuentes informativas para el estudio de las fiestas tradicionales de invierno en el sureste peninsular*: (1879-1903). Teisis doctoral. Murcia: Universidad de Murcia, 2012.

García Matos, Manuel. *Magna Antología del Folklore Musical de España*. Bajo el patrocinio del Consejo Internacional de la Música (LINESCO). Madrid: Hispavox, 1960.

Geertz, Clifford. *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las cuturas*. Barcelona: Paidós, 1994.

Gris Martínez, Joaquín. «La aurora murciana: Presente y futuro», *Revista Murciana de Antropología* 7: 321-340, 2001.

Gris Martínez, Joaquín. «La voz del pueblo: auroros y animeros. Situación actual y futuro», *Clavis* 6: 167-199. Ayuntamiento de Lorca, 2010.

Guerrero Ruíz, Pedro; Armando López, Valero. *Poesía Popular Murciana*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.

Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 1925.

Hernández i Martí, Gil-Manuel y Rius-Ulldemolins, Joaquim. «La política cultural en las grades ciudades. Giro emprendedor, globalización y espectacularización en la modernidad avanzada», en Rius-Ulldemolins, Joaquim y Rubio Arostegui, Juan Arturo (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. València: Unversistat de València, 2016.

Hernández Romero, Yasmín; Galindo Sosa, Raúl Vicente. «El concepto de intersubjetividad en Alfred Schutz», *Espacios Públicos*, vol. 10, 20: 228-240. Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, 2007.

Hobsbawm, Eric J. y Ranger Terence. *L'invent de la tradició*. Vic: Eumo, 1988.

Kinghtley, Michael; Pickering, Emily. R*serche Methods for the Arts and Humanities: Research Methods for Memory Studies*. Scotland: Edinburgh University Press, 2013.

Korczynski, Marek; Pickering, Michael; Robertson, Emma. *Rhythms of Labour: Music at Work in Britain*. New York: Cambridge University Press, 2013.

Korczynski, Marek. *Song of the Factory: Pop Music, Culture, and Resistance*. Cornell University Press, 2014.

Lizarazu de Mesa, María Asunción. «En torno al folklore musical y su utilización: el caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina», *Revista Complutum* 6, 1996.

López Núñez, Norberto. «Los Auroros de la región de Murcia: perspectiva interdisciplinar entre las asignaturas de Música y Religión católica», *Sinfonía Virtual: Revista de Música Clásica y Reflexión Musical* 29, 2015.

López Núñez, Norberto. *Los auroros de la Región de Murcia: estudio etnomusicológico y análisis del modo de aprendizaje de su canto*. Universidad de Murcia, 2016.

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

Macchiarella, Ignazio. «Appunti per un'indagine sulla tradizione non scritta della música del xvi-xviii secolo». En BALSANO; COLLISANI (eds.). Palerm: Flaccovio Editore, 97-109, 1994.

Martí Pérez, Josep. *Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996.

Martí Pérez, Josep. *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: Deriva, 2000.

Martínez Cárceles, Ibán. «De los almacenes a los escenarios: El género y las habaneras de la posguerra en los productos culturales de hoy en Totana», *Revista Quadrivium* 5, 2014.

Martínez Cárceles, Ibán. «El cine, las mexicanas y los géneros durante la posguerra en Totana», en Encabo Fernández, Enrique (ed.), *Horizontes*. Editum. Murcia, 2014.

Martínez Cárceles, Ibán. *No habrá paz para las allegadas: el canto colectivo de las mujeres obreras en las fábricas de conserva vegetal en Murcia durante el primer franquismo*. Universidad Autónoma Barcelona: Barcelona, 2019. Enlace: https://www.educacion.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1829496

Martínez Tornel, José. *Noticias históricas y curiosas de Murcia*. Murcia: Imprenta de El Diario, 1892.

Martínez Tornel, José. *Cantares populares murcianos*. Murcia: Diario de Murcia, 1892.

Matilla Séiquer, Gonzálo. «Los forjadores de la antropología murciana: I. Pedro Díaz Cassou», *Revista murciana de antropología* 1. Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia. (1994): 279-303

Nora, Pierre. «Between memory and History. Les Lieux de Mémorie», *Representations* 26. (1989): 7-24.

Nora, Pierre. *Les lieux de mémorie. Sous la direction*. Montevideo: Trilce, 2007.

Ortuño, José Vicente. *Raíces Amargas*. Barcelona: Bruguera, 1977.

Pecourt, Juan. «Las políticas de la consagración intelecutal en España (1960-1992)», en Rius-Ulldemolins, Joaquim y Rubio Arostegui, Juan Arturo (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. València: Unversistat de València, 2016.

Pérez Mateos, José. «Los cantos populares murcianos». *Ciclo de conferencias sobre temas de interés provincial*. Murcia: Diputación Provincial de Murcia, 1944.

Poulot, D. *Une historie du patrimoine en Occident, XVIII°-XXI° siècle*. París: Presses Universitaires de France, 2006.

Prats, Lluis. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel, 1997.

Quaggio, Giulia. *La cultura en transición: reconciliación y política cultural en España*, 1976-1986. Madrid: Alianza, 2014.

Ricoeur, Paul (2003): *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Ediciones Trotta.

Rius-Ulldemolins, Joaquim y Martínez i Illa, Santi. «El sistema de la política cultural en el Estado español desde la recuperación de la democracia. Articulación y concurrencia entre la administraciones públicas», en Rius-Ulldemolins, Joaquim y Rubio Arostegui, Juan Arturo (eds.), *Treinta años de políticas culturales en España: Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. València: Unversistat de València. (2016).

Ruiz-Funes García, Mariano. *Derecho Consuetudinario y economíapopular de la provincia de Murcia*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Jaime Ratés, 1916.

Ruiz Abellán, María Concepción. *Cultura y ocio en una ciudad de Retaguardia durante la guerra civil (Murcia, 1936-1939)*. Murcia: Real Academia Alfonso X el sabio, 1993.

Tomás Loba, Emilio del Carmelo. «En torno a una reflexión sobre le canto de Las Correlativas de los Auroros de la huerta de Murcia», Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética 1. (2007): 128-149.

Tomás Loba, Emilio del Carmelo. *Apuntes sobre literatura tradicional murciana*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2009.

Tomás Loba, Emilio del Carmelo. *El trovo murciano: historia y antigüedad del verso repentizado: propuesta didáctica para la Educación Secundaria Obligatoria*. Tesis. Universidad de Murcia, 2015.

Vallejo Nágera, Antonio. *Politica Racial del Nuevo Estado*. San Sebastián: Ed. Española, 1938.

Van Geert, Fabien; ROIGÉ, Xavier. *Usos políticos del patrimonio cultural*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2016.

Narración visual y verbal en la pintura popular: el milagro del parricidio de Ntra. Sª de Alconada de Ampudia

Arturo Martín Criado

1. La narración visual

Toda la pintura, hasta el siglo xx, se ha caracterizado por contar historias, por ser narrativa. Este parentesco con la literatura ha sido destacado, y también discutido, desde la Antigüedad. Los grandes filósofos griegos hablaron de ello y todo el mundo cita la expresión horaciana que se ha convertido en tópico al tratar de este asunto hoy, cuando la expresión «narración visual» ha sido aceptada por la mayoría de los estudiosos. Calvo Serraller destaca las palabras del teórico renacentista León Battista Alberti: «la relevancia de un cuadro no se mide por su tamaño, sino por lo que cuenta, por su historia», pues estaba claro para todo el mundo que «lo verdaderamente importante en una obra es el contenido, el mensaje, lo narrativo»[1]. La razón por la que se pasaría «De las historias inmortales a la muerte de la historia» en la pintura, y en general en el arte, sería de tipo histórico, estaría propiciada por la evolución de la sociedad occidental. A lo largo de los siglos xvi-xviii, la atención de los pintores se va desplazando de los asuntos divinos a los más cotidianos y vulgares, que, según Calvo Serraller, llevaría a un arte no figurativo, arte sin historia porque ya no tiene nada que contar a los demás, porque las muchas historias que se siguen contando visualmente e interesando a los humanos las narran mejor la fotografía y el cine[2].

Pero, si bien la literatura y el arte han tratado los mismos temas a lo largo de la historia, la propia naturaleza de estas dos formas de expresión se ha puesto de relieve al abordar el tratamiento del espacio y del tiempo, sobre todo de este, pues a la hora de narrar, que no es sino presentar ante los ojos del lector, o del espectador, una acción tras otra, la lengua disfruta de la herramienta rica y flexible del verbo, aparte de adverbios, preposiciones y conjunciones, mientras que la pintura se ve limitada a un momento de una acción. En el año de 1964, E. H. Gombrich llamó la atención en un artículo, luego recogido en uno de sus libros, sobre lo poco que se había estudiado el problema de la representación del tiempo en las artes visuales en comparación con el espacio. La narración visual, y más la pictórica, se enfrenta a una limitación, la de tener que representar solo un momento del tiempo, un momento de una acción entresacado de una secuencia continua. Una respuesta a este problema es el «arte secuencial», es decir, una representación artística que se desarrolla en diferentes escenas que forman una secuencia narrativa. La historia que se quiere representar se dispone en recuadros o celdillas, en cada una de las cuales hay una imagen, y la secuencia se «lee» en un orden determinado que es el acostumbrado en esa cultura. Así son las pinturas egipcias, las primeras cerámicas pintadas griegas, las pinturas bizantinas y de la

1 F. Calvo Serraller, *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus, 2005, p. 19.

2 «quizá el circunstancial escoramiento de las artes plásticas hacia un lenguaje no figurativo, sin historia, se deba precisamente al asedio al que fueron sometidas por los nuevos medios de narración, comparativamente más eficaces», *Ib.*, p. 51.

Edad Media europea. Un método pictográfico[3]. En la Edad Media, este fue un recurso socorrido del arte religioso, en pinturas murales, relieves, retablos, donde se narra la historia de la salvación, la vida de la Virgen María, los milagros de tal santo, etc. Lo mismo podemos decir de ciertas obras de miniatura medieval, cuyo mejor ejemplo quizás es las *Cantigas de santa María* de Alfonso X, en que cada milagro ilustrado está dividido en seis viñetas, con la originalidad de que algunas de ellas presentan más de una escena. Todavía en el primer Renacimiento, algunos pintores del siglo XV recurren a dividir una narración en varios cuadros, en cada uno de los que se desarrolla una escena. Así pinta Fra Angelico la historia de san Nicolás, o Boticelli la historia de Nastagio degli Onesti, basada en una de las narraciones del *Decamerón* de Boccaccio[4].

3 Ernst H. Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Barcelona: Debate Mondadori, 2003, pp. 20-25.

4 David Cast, «Boccaccio, Boticelli y la historia de Nastagio degli Onesti», en *Historias inmortales,* Fundación de Amigos del Museo del Prado. Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 71-85.

Fig. 01. Pintura mural romana con escenas de la Odisea. Roma, Museos Vaticanos

Pero ya Leonardo da Vinci critica este método empleado todavía por pintores coetáneos suyos, y propone, en caso de ser necesario representar varias escenas de la vida de un santo, por ejemplo, hacerlo en un paisaje unificado situando la primera o más importante escena en primer plano y a gran tamaño, y distribuir las restantes por el paisaje disminuyendo sus dimensiones[5]. Según Gombrich, este recurso, que fue utilizado profusamente en los siglos siguientes, ya lo habían descubierto los pintores griegos y romanos (fig. 01)[6]. A Leonardo, de todas formas, le parecía un mal menor y abogaba por desarrollar una sola escena en el espacio disponible. De todas formas, grandes pintores recurren a este sistema con frecuencia, del que solo citaré algún ejemplo famoso del siglo XVI. En el «Rapto de Europa» de Tiziano, del Museo del Prado, está representado en primer término el toro Zeus nadando con Europa sobre su grupa, mientras que, al fondo a su derecha, se ve la playa donde el dios seduce a Europa y el comienzo del rapto. Sin embargo, en un cuadro de este mismo asunto pintado por Veronés y que se halla en el palacio Ducal de Venecia, en primer término, a la izquierda, Europa y sus compañeras adornan con guirnaldas al toro divino; a la derecha, en dos escenas secundarias, el toro avanza hacia al mar con Europa sobre él y, en la tercera, ya nada en pleno mar, a lo lejos. Algo similar sucede en el famoso cuadro del «Martirio de san Mauricio» pintado por el Greco para El Escorial.

La manera como el artista ordene las escenas de la narración puede ser distinta según sus intenciones o su gusto por un tipo de figuras u otro. En primer plano se puede situar la escena inicial, destacando su aspecto incoativo, o bien otra que el pintor considera más importante, porque quiera destacar los aspectos durativo o perfectivo[7]. Para establecer una jerarquía, el autor juega con los primeros y segundos planos, con el orden, por lo general de izquierda a derecha[8] de acuerdo con el orden de lectura habitual en la cultura occidental. Lo mismo que en algunos retablos medievales, en los que se colocaba en lugar destacado una imagen del personaje y a los lados escenas relacionadas con su vida, se hace ahora, pero en el mismo cuadro, y siguiendo un orden que puede ser no temporal sino jerárquico. Así podemos ver en algunos exvotos pintados de los siglos XVII y XVIII. Por ejemplo, en uno de los más antiguos de Castilla y León, el de la niña resucitada Beatriz de Frías, que se puede contemplar ahora en el Museo de los Fueros de la Iglesia de los santos Justo y Pastor de Sepúlveda, y que antes estuvo junto al altar de la Virgen del Buen Suceso de la iglesia de san Bartolomé, procedente de la ermita de san Gil. En la parte izquierda del cuadro se ha representado esta ermita y las casas pegadas a la muralla de donde cae la niña a estrellarse contra las rocas. Sobre la ermita, las nubes se abren en círculo y aparece la Virgen. Al otro lado hay un paisaje con árboles y en primer plano la madre, María de Frías, que sostiene en los brazos a su hija muerta y dirige la mirada suplicante a la Virgen. En el ángulo inferior izquierdo hay una inscripción rectangular que dice: «EN 5 DÍAS DEL MES DE SETIEMBRE DE 1636/ AÑOS BEATRIZ, HIJA DE ANDRÉS DE FRÍAS Y M[ARÍA] DE FRÍAS V[E]Z[IN]OS/ DE ESTA V[ILL]A CAIO DE EL COREDOR Q[UE] ESTÁ EN LA MVRALLA A ESPALDA/ DE S[AN] TO S. GIL SOBre unas peñas y acudiendo su madre a socorrer/ la la halló muerta a uista de P[edr]o Ballestero y Luis monedero/ y ofreciéndosela a esta s[an]ta Ymajen quedó Luego sana i sin/ lissión alguna sie[n]do hermitaño andrés de Castro y de la +» (fig. 02).

5 *Ib.*, p. 17.

6 Polignoto lo había usado en sus famosos murales de Delfos, según la descripción que de ellos hace Pausanias. Un buen ejemplo conservado son algunas pinturas murales sobre la Odisea encontradas en Roma. *Ib.*, pp. 21-23.

7 P. Polidoro, *¿Qué es la semiótica visual?* Bilbao: Universidad del País Vasco, 2016, pp. 20-21

8 *Ib.*, p. 23.

Fig. 02. Exvoto de la niña resucitada Beatriz de Frías, milagro ocurrido en 1636 junto a la ermita de san Gil de Sepúlveda. Museo de los Fueros de Sepúlveda (Segovia)

Si miramos el cuadro, vemos a nuestra izquierda la escena final, y principal, destacada en primer plano, el retrato de la madre arrodillada con la niña en brazos mirando a la Virgen. Al fondo, a la derecha, aparece la ermita pegada a la muralla desde la que cae la niña, escena temporalmente anterior.

Más compleja es la composición de un cuadro del santuario de Nuestra Señora de Belén de Belorado. No se trata propiamente de un exvoto sino de un milagro o cuadro de santuario[9] dedicado al Santo Cristo de Belorado, por

9 Sobre la distinción entre exvoto y milagro o cuadro de santuario, véase A. Martín Criado, *La religión votiva. Milagros y exvotos en Castilla y León*, Fundación Joaquín Díaz, 2020, pp. 73-75. https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=539

cuya intercesión resucitó un niño ahogado en el río Ebro (fig. 03). El texto dice así: «En 24 de F[ebrer]o/ Año d[e] 1622 inuocando esta s[an]ta Image[n] del S[antísi]mo Crucifi[j]o/ Resuçitó n[uest]ro S[eñ]or vn niño aogado e[n] Ebro d[e] edad d[e] 3 Años hijo d[e] Iorge d[e] la hera y de/ Catalina d[e] Ocio v[ecin]os del lugar de Briñas». La pintura muestra una secuencia formada por tres escenas, cuya lectura no sigue el orden más habitual, sino en triángulo, comenzando por el centro al fondo, donde se ve un paisaje con el río y unas personas que sacan del agua el cuerpo inerte del niño. La segunda escena está a la izquierda en primer plano: bajo una construcción rústica, el cuerpo del niño, todavía lívido, reposa en el regazo de una mujer que lo tapa con un cobertor rojo y al lado hay un hombre con un pequeño recipiente. Debajo está el texto que hemos transcrito. La tercera escena la vemos a nuestra derecha. El niño ya ha recobrado la vida y está de pie jugueteando entre dos mujeres arrodilladas, y otros dos personajes detrás.

Fig. 03. Milagro del Sto. Cristo de Belorado en el santuario de Ntra. Sra. de Belén de Belorado (Burgos)

2. Imagen y texto

En cuanto a los elementos verbales que aparecen en pinturas, son más frecuentes de los que se cree y de gran importancia. Estas inscripciones a veces han sido criticadas y dieron lugar a bromas sobre los malos pintores que tenían que escribir lo que habían representado para que el espectador se pudiera enterar. Quizás la más famosa sea el chiste cervantino sobre el mal pintor Orbaneja[10]. Este tipo de anécdotas sobre la costumbre de poner letreros procede de la Antigüedad[11], pero en origen no tenían carácter paródico, sino que destacaban su función, que era la de asegurar la identidad entre la imagen y la persona retratada, aunque no tuvieran parecido formal. Durante la época helenística, aumenta el uso de inscripciones en relieves públicos y suelen ser de un tamaño adecuado para que los espectadores las puedan leer a distancia, lo que Onians atribuye al «desarrollo del arte como método de comunicación»[12].

Debido al prestigio de la palabra escrita, en la sociedad medieval se autorizaba la veracidad de las escenas pintadas mediante inscripciones que aclaraban quiénes eran los personajes representados o qué sentido tenía la escena. En una obra narrativa tan importante como el Tapiz de Bayeux, sobre las figuras aparecen leyendas en latín que cumplen esa función[13], que continuará siendo fundamental tanto en la pintura cortesana, como en la popular. Algunos testimonios nos muestran que «se tenía conciencia de que la inscripción servía fundamentalmente para reconocer lo representado»[14], en el caso de que quien lo contemplara supiera leer o tuviera cerca a persona letrada. Asimismo, desde época carolingia aparecen las filacterias con un texto en relieves de marfil, y a lo largo de la Edad Media se van empleando en relieves, en miniaturas y en pinturas murales y de caballete. Las filacterias son tiras o cintas curvas con inscripciones que surgen en torno a los personajes[15]. A veces, se limitan a transcribir su nombre, pero con frecuencia nos transmiten un breve texto bíblico o doctrinal como si saliera de su boca (fig. 04).

Fig. 04. Convento del Carmen de Soria: San Juan de la Cruz hablando con Cristo, que le pregunta «Ioannes, qvid vis pro laboribvs» y el fraile contesta: «Domine, pati et contemni pro te». («Juan, qué quieres por tus trabajos», «Señor, sufrir y ser despreciado por ti»). Esta representación del conocido como «Milagro de Segovia» aparece por primera vez en un grabado de Diego de Astor en las obras del santo editadas en 1618, según J. Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid: Istmo, 2003, p. 259

10 *Don quijote de la Mancha*, segunda parte, cap. III, p. 711, y se repite en el cap. LXXI, p. 1315 de la edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por F. Rico. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004.

11 M. Morán Turina y J. Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997, pp. 123-124.

12 J. Onians, *Arte y pensamiento en la época Helenística. La visión griega del mundo (350 a. C.-50 a. C.)*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 155.

13 T. Le Deschault de Monredon, «La historia contada en imágenes: el Tapiz de Bayeux como crónica visual», en *Narraciones visuales en el arte románico: figuras, mensajes y soportes*. Aguilar de Campoo, 2017, pp. 107-129. Véase p. 119.

14 F. J. Molina de la Torre, «Escritura e imagen. Una aproximación paleográfica a la obra de Nicolás Francés», en *Alma littera. Estudios dedicados al profesor José Manuel Ruiz Asencio*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2014, pp. 451-466. Cita en p. 454.

15 Entre los judíos, tiras con textos bíblicos que se usan como amuletos.

El auge del retrato realista a partir del siglo XV y su gran éxito, no solo entre reyes y nobles, hace que a menudo, para individualizar mejor al sujeto retratado, se escriba el nombre y, a veces, el año en que fue retratado y la edad del sujeto[16]. Cuando Alberto Durero pinta el retrato del emperador Maximiliano en 1519, se ve sorprendido por su muerte. La esfera del mundo que debía llevar en la mano se transforma en una granada, símbolo de regeneración, de resurrección, y en la parte superior coloca el blasón de los Habsburgo y un largo texto laudatorio, en el que figura la fecha de su muerte[17].

Fig. 05. Alberto Durero, Retrato del emperador Maximiliano. National Germanisches Museum de Nuremberg

En la pintura de milagros y exvotos, el texto se hace obligatorio, pues era preciso justificar su colocación en el santuario y la vigilancia de los clérigos aumentó a partir de las disposiciones del Concilio de Trento. Tienen una estructura formulística que recuerda la de los documentos notariales. Suelen comenzar con una parte descriptiva, la presentación y filiación del protagonista, a la que siguen varias partes narrativas donde se cuenta en pasado la enfermedad o accidente, el ofrecimiento a la divinidad y la curación. Terminan con la fecha. Este es un ejemplo muy conciso de un exvoto a la Virgen de Rubialejos de Pesquera de Duero: «Fran[cis]co Ruiz Be[ci]no/ de Piñel DE Abajo/ de hedad de 63 a[ños] est[and]o tu/ llido Se ofreció A n[uest] ra Sª/ de Rubialejos y por su/ Intercessión mejoró/ Año de 1685»[18]. En algunos casos, la fecha abre el texto, sin que cambie el orden del resto de las partes, como en este exvoto de San Lázaro de Palencia: «(Cruz)/ En 28 de Henero de 1674 añ[os]/ allándose pedro de la torre migel/ en la cama postrado de vna/ grabe enfermedad y desau/ ciado de los médicos se/ encomendó al Glorioso pa/ triarca S juan de Dios y/ y(sic) con su yntercessión fue/ sano (firma)»[19].

3. «Evangelicae historiae imagines»

Frente a las críticas de los erasmistas y el rechazo protestante *más o menos radical, según las tendencias, de las imágenes sagradas, la* iglesia católica tomó la decisión de reforzar su papel en el culto con la justificación pedagógica que ya había sido exhibida en la Edad Media. En la sesión XXV del Concilio de Trento se dice: «Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas, y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándoles los artículos de la fe […]»[20]. En España existió una gran polémica a finales del siglo XV y principios del XVI originada por el aniconismo de los conversos. En el fondo se trataba de una vieja controversia que ya surgió con fiereza en la iglesia primitiva: la confusión entre la representación y

16 M. Butor, *Les mots dans la peinture*. Ginebra: Skira-Flammarion, 1969, pp. 29-37.

17 *Ib.*, pp. 37-42.

18 A. Martín Criado, Op. cit. p. 174.

19 *Ib.*, p. 173.

20 *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Don Ignacio López de Ayala*. Madrid: Imprenta Real, 1785, p. 451.

lo representado, y la manera de representar lo invisible, apoyándose en la doble naturaleza de Cristo. Desde entonces se consideró legitimo representar su naturaleza humana, en un principio, sobre todo, en brazos de la Virgen María, no sin rebrotes violentos iconoclastas, si bien en la Edad Media se impuso poco a poco, al menos en Occidente, el triunfo total de la imagen, apoyándose en buena medida en la doctrina de Gregorio Magno de la «Biblia de los iletrados».

La conocida como «ordenanza de las imágenes», dictada por el arzobispo de Sevilla y otras autoridades religiosas, por la que se invitaba a que todo el mundo tuviera en su casa estampas de Jesucristo, de María y de santos, desató la polémica[21], en la que intervinieron algunos personajes importantes como el confesor de Isabel la Católica y arzobispo de Granada Fray Hernando de Talavera. El establecimiento de imprentas en todas las ciudades importantes posibilitaba la producción de gran cantidad de grabados con imágenes populares. Se hicieron grandes tiradas, lo que las abarató, y su difusión se organizó desde la jerarquía católica de forma que la imagen de devoción privada se difunde no solo entre la nobleza y la burguesía, sino que llega a todos los estamentos, al tiempo que aumentaba también la devoción en santuarios y ermitas[22].

Por eso, las disposiciones de Trento sobre esto hallaron un contexto propicio en España y un jesuita, Jerónimo Nadal, escribe un libro para el que encarga multitud de grabados con comentarios sobre el evangelio de la misa a lo largo del año: *Adnotationes et Meditationes in evangelia quae in sacrosanto missae sacrificio toto anno legvntur*[23]. En él solo figuraban los textos, pues los grabados habían sido publicados con el título de *Evangelicae historiae imagines. Ex Ordine Evangeliorum…* en la misma imprenta dos años antes por Diego Jiménez, quien escribió en el prólogo: «para hallar mayor facilidad en la meditación se pone una imagen que represente el misterio evangélico, y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo mejor en la meditación y para sacar mayor provecho de ella; porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado el manjar que se ha de comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y trabajando de representar lo que se ha de meditar, muy a su costa y con trabajo»[24]. En estos grabados, la narración evangélica aparece como una secuencia dividida en varias escenas, cada una señalada con una letra mayúscula que remite a un breve texto en latín. Por ejemplo, en el grabado nº 61, «De Cananea», vemos a la derecha a esta mujer arrodillada ante Cristo (fig. 06), el cual está un poco más lejos a la izquierda entrando en una casa y seguido de esta mujer. Algo más arriba a la izquierda vemos su casa y un demonio que sale de su hija, milagro que la mujer solicitaba de Jesús. Si leemos la historia siguiendo las letras, la A figura arriba al fondo, y nos sitúa en la región de Tiro y Sidón en Fenicia. La B nos señala la casa adonde Jesús se dirige; la C concreta que estaba en un pueblo cercano a Tiro; la D nos dice que Jesús va hacia esta casa y no hace caso de la mujer, que le persigue. La letra E nos lleva a la escena de mayor relieve, cuando la mujer cananea vence la resistencia de Cristo contestándole que, si bien ella no es judía, también los perros comen las migas

21 F. Hernando de Talavera, *Católica impugnación del herético libelo maldito y descomulgado…*, ed. de F. Martín Hernández. Jaén: Almuzara, 2012, p.127 reproduce algunas partes de la ordenanza: «queremos y ordenamos que cada fiel cristiano tenga en la casa de su morada alguna imagen pintada de la cruz, en que nuestro Señor Jesucristo padeció, y algunas imágenes pintadas de nuestra Señora o de algunos santos o santas, que provoquen y despierten a los que allí moran a haber devoción.»

22 F. Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

23 Lo publicó Martin Nutius en Amberes en el año de 1595.

24 *Evangelicae historiae imagines. Ex Ordine Evangeliorum…* Antuerpiae (Amberes), 1593.

que caen de la mesa de los amos. La F marca la casa donde vemos al diablo que abandona a la hija poseída y la G muestra un comedor donde unos perros comen lo que cae de la mesa de los señores.

Fig. 06. Grabado 61, «De cananea», del libro *Evangelicae historiae imagines*

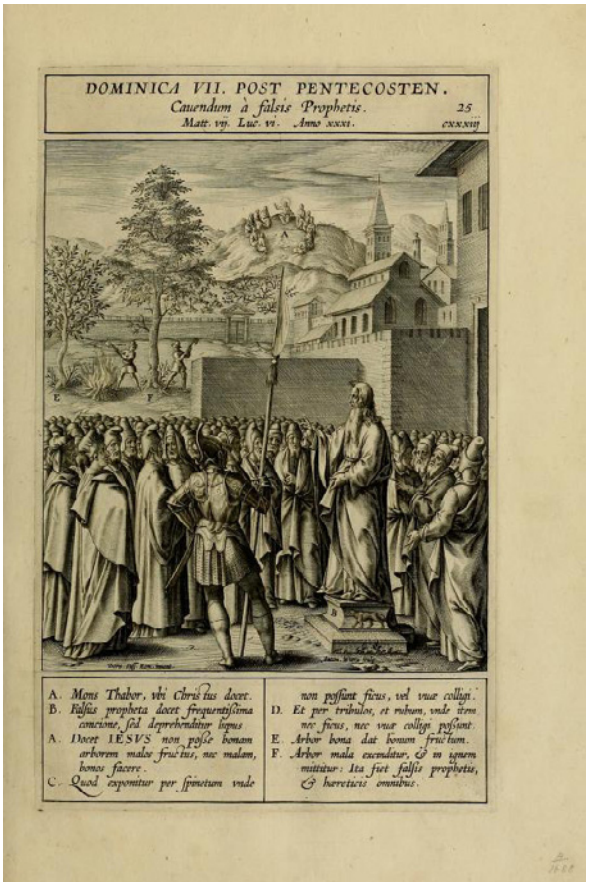

Fig. 07. Grabado 25, «Cauendum a falsis prophetis» de la misma obra

https://archive.org/stream/evangelicaehisto00pass#page/n5/mode/2up

Por lo general, en primer plano suele aparecer Jesucristo, pero en algunos grabados, que tratan sobre sus sermones y parábolas, en primer plano se desarrolla el tema doctrinal y apenas se percibe la figura de Jesús al fondo. Así sucede en el grabado nº 25, precaviendo contra los falsos profetas, en el que Jesús aparece arriba al fondo en el monte Tabor en pequeñito, y en primer plano está el falso profeta en su pedestal predicando (fig. 07). Mediante este sistema el texto va guiando al lector por la imagen como si fuera señalando las diferentes escenas con un puntero.

Esta obra recoge una corriente de devoción sentimentalista ya iniciada por el propio Ignacio de Loyola, quien «no sólo se contentaba con formar una imagen 'mental' de lo que se proponía meditar, sino que acudía a la imagen gráfica, al cuadro o a la estampa devota»[25]. Por eso, los jesuitas, poco después del concilio de Trento, iniciaron la tarea de elaborar catecismos que contuvieran imágenes además del texto[26], tarea que continuaron en los siglos siguientes y que imitaron otras órdenes católicas. Pero no

25 A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, «Las imágenes de la historia evangélica de Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y de la contrarreforma», *Traza y Baza*, 5, 1974, pp. 77-95. Cita en la p. 79.

26 *Ib.*, pp. 81-83.

solo se empleó este sistema en obras de tan expreso carácter doctrinal, sino que también lo encontramos en la pintura popular de milagros y exvotos, un importante ejemplo de lo cual, aunque muy deteriorado, vamos a ver a continuación.

4. *El milagro del parricidio de Ntra. Sª de Alconada de Ampudia (Palencia)*

Es un lienzo de grandes dimensiones (290 x180) muy maltratado y a medio enmarcar, que presenta cuatro grandes marcas verticales con pérdida de la pintura por donde ha estado doblado, y un recuadro cortado en su parte superior derecha, donde debió estar la imagen de la Virgen. Ahora, está expuesto en el muro del evangelio del santuario y, a pesar de todo, todavía permite hacerse una idea fiel del conjunto y de bastantes detalles (fig. 08).

Fig. 08. Vista del gran cuadro, muy maltratado, que narra gráfica y verbalmente el milagro del parricidio de La Virgen de Alconada de Ampudia

El cuadro representa un paisaje peñascoso y arbolado en la mitad superior. En el ángulo superior derecho aparecía la Virgen del Alconada, imagen que ha sido recortada, y en el ángulo contrario, hay una casa, «la casa del monte» que se menciona en el texto, en cuyo porche brilla una luz. En la parte inferior, en primer término, se representa un terreno llano y pedregoso donde se desarrolla el milagro en cuatro escenas, que están señaladas con cuatro grandes letras mayúsculas pintadas de color rojo, que funcionan como llamadas que dirigen al espectador a la parte correspondiente del texto narrativo que, como es norma en los milagros pintados, aparece en la parte inferior. La transcripción[27] de la narración verbal es la siguiente:

«A. Ysauel cortes, N[atural] d[e] la Villa d[e] Corcos, Auiéndola ARastrado i dado muchos golpes su marido esta[n]do preñada de cinco meses la Ar[r]ojó d[e] caueza a u[n] pozo del mo[n]te q[ue] ti/ene dieziseis VAras d[e] ho[n]do. B. DEntro d[e] tres días uoluió el marido a uer si era muerta; y asomá[n]dose al pozo la llamó co[n] ánimo d[e] acabarla si no lo estaba y ella/ au[n]q[u]e le conoció no Respo[n]dió; C. Auie[n] do malparido de[n]tro después d[e] auer estado 9 días e[n] él, llegaro[n] por allí unos pastores y unos corderillos d[e]l reuaño q[u]e se llegaron al/ pozo huyeron como espa[n]tados. Fueron a uer si auía caído alguno, y oieron Voces q[u]e llamaua[n] A Nª Sª d[e] Arconada y pedía[n] la sacasse[n] d[e] allí. D. y auiéndola conocido y traído de la cassa/ d[e]l mo[n]te sogas E[n]tra[n] do por ella la sacaro[n] i herida co[n]siderable co[n] su Rosario e[n] la mano dijoles como Nª Sª la auía liurado i q[ue] su M[a]g[esta]d la auía suste[n]tado co[n] unos granicos q[ue] auía[n] caído e[n] el pozo(?)/ q[ue] la tragesse[n] do[n] d[e] se co[n]fessase q[ue] es lo q[ue] d[e]seaba tragero[n]la A hempudia, Al parecer buena y sana, y auie[n]dose confessado dio el alma a Dios. Año DE 1681.»

27 El texto se transcribe al pie de la letra, con la ortografía de la época. Solo he modernizado la acentuación y, entre corchetes, he desarrollado las abreviaturas.

El jesuita Juan de Villafañe, en su conocida obra *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas y devotas imágenes de la reyna de los cielos y tierra Maria Santissima que se veneran en los más célebres Santuarios de Hespaña*[28], narra este milagro, añadiendo algunos detalles que no figuran en la narración del cuadro, si bien coincide con ella en lo fundamental. Por ejemplo, nos da el nombre, Marcos Hurtado, y la patria del asesino, Paredes de Nava, mientras que en la pintura solo se habla del «marido», sin más. También se nos da la razón por la que la mató: «por tener trato ilícito con otra mujer perdida»[29]. Hacia el final de la narración, comenta lo extraño del desenlace de la pobre mujer, que salió del pozo «al parecer buena y sana» y sin embargo murió nada más confesarse. Villafañe muestra su extrañeza así: «estando, a lo que mostraba, para vivir mucho tiempo, en espacio de quatro Credos murió y dio su alma al Criador»[30]. Además, añade el desenlace que falta en el cuadro votivo y que uno echa de menos: ¿qué fue del parricida? Pues bien, el fraile jesuita nos lo cuenta concisamente: «Sucedió este raro acontecimiento desde el 15 de Abril del año dicho hasta el 25 del mismo mes. El hombre malhechor fue preso y dándole en Valladolid garrote, le encubaron a 13 de Agosto del año siguiente de 1682»[31]. Presumo que, dado que los jesuitas de Villagarcía de Campos solían visitar este santuario, la información del que fue rector del seminario de esa población resulta veraz y fiable. He tratado de comprobar si en la sección de lo penal de la Real Chancillería de Valladolid se conservaba documentación sobre el caso, pero es conocido

28 La primera edición es la de Salamanca: Eugenio García de Honorato, 1726, por la que cito, si bien quizás la más manejada es la de Madrid: Manuel Fernández, 1740, en cuyo título ya la palabra España aparece sin hache. La narración del milagro se contiene en las pp. 12-13.

29 *Ib.*, p. 12.

30 *Ib.*, p. 13.

31 *Ib.*

que gran parte de los documentos de esa sección desaparecieron en el siglo XIX y no he hallado nada. En todo caso su narración es coherente: según el derecho romano, los parricidas eran «encubados», es decir, se les condenaba a morir arrojándolos al agua metidos dentro de una piel o una cuba con un mono, una serpiente, un perro y un gallo. En esta época, el rito ya solo conservaba un simbolismo muy suave. Uno no se imagina a los funcionarios de la justicia buscando estos animales para introducirlos en la cuba con el condenado vivo. Ahora, el reo era primero ejecutado por medio del garrote, o a veces ahorcado, y después su cadáver era encubado[32].

Aunque, como en los exvotos, el texto comienza con una breve presentación del personaje y termina con la fecha, la mayor parte es una narración centrada en la víctima. Se recalca la maldad del marido, que vuelve a comprobar si ha muerto y, si no, con intención de rematarla, y, sobre todo, la resistencia de la mujer que, a pesar de malparir, con la ayuda de la Virgen de Alconada, sobrevive. Y la intervención de los pastores que la sacan del pozo, como si fueran allí guiados por mano divina.

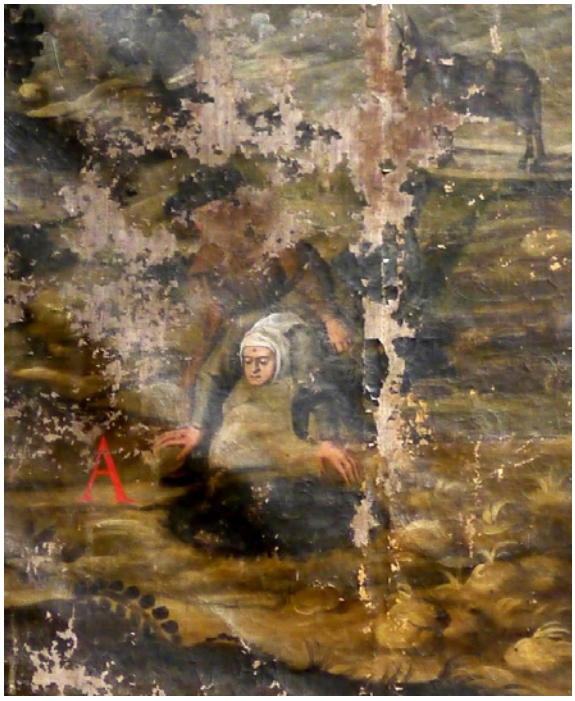

Fig. 09. Escena A, la mujer es arrojada a un pozo por su marido

Fig. 10. Escena B, el marido vuelve y arroja piedras al pozo para rematar a su mujer

32 Ventura Pérez nos cuenta un caso de comienzos del siglo XVIII, y describe así la ceremonia: «Año de 1719, día 8 de Marzo, dieron garrote a un hombre llamado comúnmente Tarja, en el Campillo de San Nicolás, por haber muerto a su mujer. Le encubaron metiéndole en el río en un pellejo de un buey; no le metieron más que los pies y le pusieron encima del pecho un papel y en él pintados un gallo, un perro, una mona y una culebra, ceremonia que mandan las leyes; y le hizo la cofradía de la Pasión su entierro en san Nicolás, en la iglesia.» Ventura Pérez, *Diario de Valladolid*. Valladolid: Hijos de Rodríguez, 1885, pp. 51-52. Según la tradición jurídica, los romanos daban a este castigo, *culleum*, un sentido simbólico, por considerar impíos y parricidas a estos animales; véase B. Llanes Parra, «El castigo público como espectáculo punitivo: ritual y control social en el Madrid de los Austrias», en M. J. Pérez Álvarez y L. Rubio Pérez (eds.), *Campo y campesinos en la España Moderna. Culturas políticas en el mundo hispano*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, 2012, pp. 1957-1966. El ritual se hacía delante de la antigua iglesia de san Nicolás, que estaba junto al puente Mayor sobre el Pisuerga, y en ella los enterraba la cofradía de la Pasión. Véase L. Amigo Vázquez, «Del patíbulo al cielo. La labor asistencial de la Cofradía de la Pasión en el Valladolid del Antiguo Régimen», en F. J. Campos (coord.), *La iglesia española y las instituciones de caridad,* El Escorial, 2006, pp. 512-542.

La narración visual sucede en el mismo espacio, un paisaje de monte frondoso humanizado por el camino y la casa que se ven a la derecha. La escena A, en la parte derecha del cuadro, izquierda del espectador, consiste en que una mujer, tocada con un pañuelo blanco, se resiste, apoyando ambas manos en el suelo, a ser lanzada dentro del pozo, empujada por un hombre que apenas se ve detrás de ella (fig. 09). A continuación, un poco hacia nuestra derecha, vemos la escena B, en que el marido está al pie del pozo, arrojando una piedra con su mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene un venablo y el ramal de una caballería (fig. 10). En el centro, en primer término, vemos la escena C. El rebaño y los pastores rodean el pozo. Uno de los pastores se asoma apoyándose en un cayado y su propia rodilla, y el otro, vestido con zamarra de piel de oveja y capa con caperuza, levanta asombrado las manos al cielo (fig. 11). La narración plástica termina con la escena D. Al fondo, la casa del monte de donde han traído cuerdas con las que los pastores sacan del pozo a la mujer. Se ve a esta ya casi totalmente fuera del pozo, y a un pastor que tira de la cuerda; el otro se adivina al lado contrario, pues falta mucha pintura por el doblez (fig. 12). Entre las escenas C y D, aparece un pozo y la letra E, pero en el texto solo aparecen cuatro letras y esta última no parece tener ningún sentido.

Fig. 11. Escena C, unos pastores descubren a la mujer, todavía viva, en el pozo

Fig. 12. Escena D, los pastores sacan a la mujer del pozo con cuerdas

Léxico del juego de la zanga en Gran Canaria (Islas Canarias, España)

Andrés Monroy Caballero

Resumen

Uno de los juegos de cartas más antiguos y practicados de Gran Canaria es el de la zanga, de procedencia claramente andaluza, traído sin duda en la época de conquista y colonización de la isla en el siglo XV y XVI. El juego ha pervivido también en la Cuenca del Río Campanillas de la provincia de Málaga con el mismo nombre y reglas similares, aunque no iguales. En Gran Canaria, es uno de los juegos de mesa más populares junto con el dominó, el subastado, el cinquillo, la ronda, entre otros. Se realizan torneos y hay competiciones muy reñidas. Este artículo analizará el léxico propio de este juego de naipes y el origen de las palabras en él utilizadas.

Palabras clave: léxico, juego de cartas, naipes, Canarias, España.

Summary

One of the oldest and most practiced card games in Gran Canaria is that of the zanga, of clearly Andalusian origin, brought undoubtedly at the time of conquest and colonization of the island in the fifteenth and sixteenth centuries. The game has also survived in the Campanillas River Basin of the province of Malaga with the same name and similar rules, although not the same. In Gran Canaria, it is one of the most popular board games along with the domino, the auctioned, the cinquillo, the ronda, among others. Tournaments are held and there are very close competitions. This article will analyze the lexicon of this card game and the origin of the words used in it.

Keywords: lexicon, card game, cards, Canary Islands, Spain.

1.- El origen de la *zanga*

Las Islas Canarias fueron conquistadas por los españoles durante el siglo XV, de tal forma que los conquistadores y colonizadores que vinieron a las islas trajeron consigo sus costumbres, su forma de hablar, sus tradiciones y juegos. Uno de estos juegos es el conocido en Gran Canaria como *zanga*, basado en la baraja española, cuya afición en algunos lugares es tal que los ancianos del lugar, que son los que tienen más tiempo para practicar este juego, se pasan horas y horas entregados a este placer que les proporciona las cartas. Y los que trabajan, se quedan hasta altas horas de la noche enfrascados en él.

Se trata de un juego de estrategia, de inteligencia, de picardía y mala idea y, sobre todo, un juego de azar en el que la suerte tiene una baza importante en la resolución del juego. Pero la suerte en este juego no lo es todo. El saber anticiparse y utilizar en cada momento la acción adecuada puede llevar al competidor a conseguir de la victoria más aplaudida a la más rotunda derrota. Tan sólo un movimiento, un descarte, una carta echada con mala intención, puede tergiversar cualquier posible resultado hasta convertirlo en satisfactorio –si se ha jugado inteligentemente– o en negativo –si se ha hecho mal–. Por tanto, por un lado, la suerte; pero por

el otro, la maestría del jugador, son fundamentales para alcanzar la victoria. De hecho, se conocen grandes jugadores que con malas cartas han ganado partidas ante la sorpresa del resto de participantes.

La zanga, uno de los más apasionantes juegos de cartas canarios, tiene una clara procedencia andaluza. No en vano, en la zona conocida como «Cuenca del Río Campanillas» (Lozano, 1996: 1) en Málaga (en las poblaciones de Villanueva de la Concepción, Almogía, Campanillas y Puerto de la Torre) se sigue practicando este juego con la misma denominación que en Canarias, pero con reglas algo diferentes. La procedencia de la zanga de la «Cuenca del Río Campanillas» y la zanga canaria ha de ser la misma, un juego de cartas de origen medieval que perduró en ambas comarcas con igual intensidad y que debió de perderse en el resto de Andalucía, en el resto de la Península Ibérica y de las zonas conquistadas por los españoles en Canarias y en América. Porque, aunque ninguna mención se hace a este juego en otras partes, ello no quita que no se afincara en todas las colonizaciones españolas y cuya fortuna, con el paso del tiempo, le fuera adversa y desapareciera entre los gustos de la población.

A su vez, se sabe que el origen de las cartas puede proceder de la cultura india o de la china, ya que allí aparecieron los juegos de naipes más antiguos hasta ahora conocidos. Posteriormente, en la Edad Media, los juegos de cartas llegaron a la Península Ibérica a través de los árabes, sustituyéndose los motivos de las cartas por otros más cercanos a la realidad europea: oros, bastos, copas y espadas; reyes, caballos y sotas; etc. Heraclio Fournier fue el que le dio la configuración final de las cartas en 1889 cuando recibe el premio de la Exposición Universal de París por el diseño de su baraja.

En el apartado Historia de la página web de «La Zanga. Manual del Juego de Cartas. Forma de Juego en Canarias», publicado desde la población grancanaria de Ingenio, aparece que:

> *La zanga es un juego de cartas de origen español, derivado del llamado «Juego del Hombre». Este último puede considerarse como el primer juego de cartas, del que nacieron muchos otros, tales como el dosillo, el tresillo, el cuatrillo, el quintillo, la cascarela, el renegado, la malilla, la zanga, etc.*
>
> *La zanga se juega actualmente (y con variaciones respecto del primitivo juego –así se deduce de la definición que hace el Diccionario de Autoridades– en la zona definida como «Cuenca del Río Campanillas», es decir, Almogía, Villanueva de la Concepción, Campanillas y Puerto de la Torre. Otro foco importante de actividad de este juego se da aquí en Canarias, donde su práctica está muy extendida.*

Y nos remite al *Diccionario de Autoridades,* cuya entrada para el término zanga es la siguiente:

> *El juego del hombre, que se juega entre quatro, parecido al que llaman de la cascarela; solo que las ocho cartas, que quedan, á las quales llaman zanga, las toma el postre, despues de haber passado todos quatro, y de no tomarlas este, puede hacerlo uno de los otros tres, y este, que las toma, queda precisado a elegir juego* (RAE, 1990, III: 555).

La mención del juego del hombre como origen de todos los juegos de cartas españoles es clara, y en la definición que nos aporta el *Diccionario de Autoridades* es:

> *Género de juego de naipes entre varias personas, con elección de palo, que sea triumpho, y el que le elige se llama hombre. Hai varias especies de él, jugandose unas veces entre más personas que otras, y con más ó menos cartas, con descarte ó sin él, y se le dan varios nombres: como la Zanga, la cascarela, el cinquillo y otros. La más principal y antigua es la que*

llaman Renegado: y se juega entre tres, dando á cada uno nueve cartas, y el que tiene juego entra eligiendo triumpho, y para sacar la polla necesita de hacer cinco bazas, si no es que de los contrarios haga el uno tres y el otro dos: que entonces le bastan quatro para ganar (RAE, 1990, II: 326).

Si atendemos a la definición que nos da el *Diccionario de la Lengua Española*, define zanga de forma muy similar:

Juego de zanga entre cuatro personas, parecido al del cuatrillo, y en el cual el último toma las ocho cartas sobrantes.// 2. Estas ocho cartas. //3. And. Palo largo, que lleva otro más corto articulado con una correa y sirve para varear las encinas (RAE, 2001, II: 2338).

Siendo la primera la que nos interesa en cuanto a juego de cartas, cuyo origen etimológico no aparece registrado. Como tampoco aparece la entrada *zanga* en el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan Corominas ni en el *Diccionario Básico de Canarismos*.

De los diccionarios del español de Canarias entre los que mencionan el juego de la zanga está el *Tesoro lexicográfico del español de Canarias*:

zanga.- (V. Seiseño). 1. SANGA. Juego de azar (GUERRA). 2. SANGA. Zanga, juego de cartas (SANTIAGO). 3. Juego de naipes entre cuatro, dos contra dos, en el cual el postrero puede cambiar sus cartas por las sobrantes. Consiste en ganar cinco bazas o rondas de cartas, consecutivas o no. El mano o «hacedor», si tan sólo llega a cuatro bazas, los contrarios le habrán dado lo que se llama «puesta» y si los contrincantes son los que consiguen hacer las cinco bazas, entonces será «codillo» y por tanto tendrá que pagar con «piedras». Los matadores son: «Espadilla» (As de Espadas), «malilla» y «bastillo» (As de Bastos). Las malillas son los «sietes» en los palos de Oros y de Copas, y los «doses» en Espadas y Bastos (GCÍA. RAMOS: VOCES).

DRAE-92: f. Juego de naipes entre cuatro, parecido al del cuatrillo, y en el cual el postre toma las ocho cartas sobrantes (Corrales, Corbella y Martínez, 1996, III: 2807).

También el *Diccionario diferencial del español de Canarias* nos dice:

Juego de naipes entre cuatro, dos contra dos, en el cual el último puede cambiar sus cartas por las sobrantes. Sin: bobo, chilla, chivichanga, cinqueño, envite, machuca, machuco, rey, ronda, seiseño y truco. // Observ.; El DRAE-92 la considera de uso general. / Se registra tb. en Andalucía (Corrales, Corbella y Martínez: 1996: 1329).

Igualmente, en el citado apartado de Historia de la página web de «La Zanga. Manual del Juego de Cartas. Forma de Juego en Canarias», se cita un poema de Jean-Piere Etienvre titulado *Villancico del juego del hombre en metáfora*, de 1677. Veamos el fragmento publicado en esta página, que menciona un conjunto amplio de palabras que se utilizan en la zanga:

FRAGMENTO DE MÁRGENER LITERARIOS DEL JUEGO

Autor Jean-Pierre Etienvre

Villancico del juego del hombre en metáfora, 12 de enero de 1677.

Estribillo

Vaya el juego del hombre,
que no se ha visto,
pues hasta aquí era todo
juego de niños.

Púsole de esclavo el nombre
por nombre rey del ocaso;
y el duende dijo: «yo paso»,
don Juan dijo: «yo soy hombre».

Coplas

Viendo el príncipe don Juan
lo que este reino perdió,
al juego del hombre quiso
restaurar su perdición.

Fue mano, y entróla solo,
mas ¿qué mucho si se halló
von muchos triunfos, el rey
von punto, y buen jugador?

A jugar entraron muchos,
pero luego les pesó,
pues de cartas falsas era
todo su juego mayor.

Empezó a jugar la mano,
y un pequeño triunfo echó,
que para arrastrar después,
quiso triunfar de menor.

Fuese prosiguiendo el juego,
y Fernando atravesó,
la malilla, pero el hombre,
con la espada le mató.

El almirante repuesta
quiso hacerla, y renunció:
y pues salió desterrado
bien el renuncio pagó.

Por esperar mejor juego
Fernando cautela usó,
que fue meterse en baraja,
pero peor le salió.

Jugó el hombre el rey de copas
y Valenzuela tembló,
pues bebió en ellas lo amargo
de su sedienta ambición.

Quiso se saliese el rey,
y el duende basto metió,
mas como estaba con guarda,
no se logró su intención.

«Gano», pidió Valenzuela,
Si se queda está empatado.

La espada por guarda el rey,
siendo firme, no ha jugado;
si es zanga, hartas bazas tiene,
pero él juega al renegado.

Con todas sus calidades
fuera el juego consumado,
si al todo y cinco primeras,
no faltaran triunfos bajos.

Por lo que se puede comprobar que la antigüedad del juego de cartas se remonta a la Edad Media, e incluso podemos tomarlo como uno de los primeros juegos de naipes que hayan existido en España. En Canarias, la zanga no es el único juego de cartas, los naipes también se han utilizado en otros juegos como el tute y el subastado, el envite, la escalera, la ronda, el cinquillo, etc.

2.- Introducción al juego

Para jugar a este juego se necesita una baraja española, 32 piedras (granos de millo, judías, guijarros pequeños, etc.) y cuatro o seis jugadores. Los jugadores se colocan en una mesa de forma cuadrada, tal que ninguno pue-

da verse las cartas, de tal forma que los de un mismo equipo quedan frente a sí, teniendo a cada lado a un adversario. Se reparten las piedras a razón de 16 para cada equipo, y dentro de cada equipo hay un jugador que se encarga de las piedras y otro de las balsas. Las piedras que se juegan se van depositando en el centro de la mesa, como se explicará con más detalle posteriormente. En el juego no se pueden enseñar las cartas a ningún jugador antes de tirarlas en la mesa. En el caso del juego entre seis, la estrategia es más complicada y menos calculada, pero el funcionamiento es similar. En un principio, se atenderá a las normas del juego para cuatro personas, dejando para el final la opción de seis personas. Por tanto, la zanga se juega con cuarenta cartas (del 1 al 7 junto con la sota, el caballo y el rey) de la baraja española y a cartas ocultas, como la mayoría de los juegos.

Existen dos equipos rivales, formados por dos compañeros cada uno que se colocan uno frente al otro, y teniendo a derecha e izquierda a los dos rivales. Para empezar el juego se necesita 32 piedras, 16 para cada equipo. Y el juego acaba cuando uno de los equipos se queda sin piedras para depositar en el centro de la mesa y el rival se haya llevado todas las piedras del centro. Por tanto, mientras quede al menos una piedra en el centro de la mesa, el juego aún no se puede dar por acabado.

Además, como norma básica, está totalmente prohibido enseñar las cartas a ningún jugador, y menos al compañero durante el juego. También se prohíbe decir las cartas que se tienen o dar pistas sobre ellas, aunque a veces se sabe que algunos participantes lo hacen, con el riesgo de un *renuncio* por parte del otro equipo, lo que supondría que ganaría la mano de la zanga o la zanga completa el equipo contrario en caso de que se demostrara la infracción.

3.- Juego de la *zanga*: normas y estrategias

A continuación, se desarrollan las normas y las principales estrategias para la práctica efectiva del juego, teniendo en cuenta que esta es una de las diferentes variantes del juego que se realiza en Canarias. Aunque es verdad que el juego varía muy poco de un lugar a otro, la aplicación de alguna de las siguientes explicaciones puede llegar a variar ligeramente.

3.1.- Forma de repartir las cartas

Se *barajean* las cartas por parte de un jugador y se cortan. Para ello, corta la baraja siempre la persona que está a la izquierda del que ha barajado y justo antes de repartir. El *cortador* puede optar entre cortar o dejar las cartas como están, según le apetezca. El que da las cartas las repartirá de cuatro en cuatro a cada jugador, después de haber sido cortada la baraja, siempre en la dirección contraria a las agujas del reloj, es decir, a partir de su derecha.

Se reparten un total de ocho cartas a cada jugador, por lo que se dan dos vueltas de reparto. Ahora queda cada jugador con ocho cartas y otras ocho que sobran, que se llama *zanga*, se colocan en el centro de la mesa.

A veces, para elegir a los compañeros antes de empezar a jugar, se echa la suerte a reyes. Las personas que saquen los dos primeros reyes forman un equipo, y los que no, el otro. Entonces, una vez que comienza el juego, el siete de espadas designa quién es mano. En caso de faltar el siete de espadas, es mano el que tiene el seis; si no es así y nadie lo tiene: el cinco, el cuatro, el tres o el dos. Aunque es casi imposible que estas cartas no estén en posición de uno de los cuatro jugadores.

3.2.- Los palos de la baraja

Los palos son familias de cartas que coinciden con los cuatro tipos de la baraja española: las espadas, los bastos, las copas y los oros. Se denomina palo corto a las espadas y a los bastos; y palo largo a los oros y las copas. Esto es así porque el Bastillo y la Espadilla restan una carta a los palos de bastos y espadas, mientras que se suman a los oros y a las copas, al ser triunfos. Cuando se tira una carta de un palo,

hay que servir ese palo, y si no se tiene se puede optar por matar o tirar una carta sin valor. Al igual que si se arrastra, que hay que servir triunfo a excepción de la espadilla, el bastillo y la malilla que funcionan de otra forma.

3.3.- La mano

Es mano el jugador que está a la derecha del que barajea o el que ha obtenido en la primera mano el siete de espadas (en su defecto el seis, cinco, cuatro… de espadas). También se considera mano a cada uno de los repartes de cartas y su juego.

El jugador que es mano lo primero que hace es ver las cartas, y después, puede decidir entre *ir sólo, jugar* o *pasarse*. Por ello, se entiende que un jugador se pasa cuando cede la opción de elegir triunfos al siguiente jugador a su derecha, con la consiguiente responsabilidad y peligro que conlleva para ese jugador: pérdida de las cuatro piedras de mano, pérdida de una piedra de pase, etc...

Cuando el jugador que es mano dice juego, tiene que esperar a que todos los que están en la mesa le respondan también que juegan. El jugador que no es mano, cuando juega el que sí lo es, no se puede pasar nunca. Pero puede decirle al que es mano, debido a su buen juego, que *vaya sólo*, es decir, reta al jugador contrario o compañero a que juegue el solo contra los dos adversarios o que le ceda ese derecho a él.

En caso de que todos se pasen, el último jugador, es decir, el que barajó, puede elegir libremente entre coger las ocho cartas que sobran en el centro de la mesa o volver a barajar y repartir la mano como si nada hubiese pasado. Para ello, tiene que poner dos piedras en el centro de la mesa y una de pase, y el equipo contrario otras dos. Este es el apartado del juego que más variación tiene de una localidad a otra, y puesto que es muy raro llegar a este punto tan extremo en que todos se pasen y que se suele evitar por la gran cantidad de piedras que luego quedan en el centro de la mesa, no es muy común que suceda este hecho de pasarse todos e ir el último en ser mano a las cartas de la zanga.

3.4.- Jerarquía de las cartas cuando no son triunfos

La jerarquía de las cartas, siempre que éstas no sean dadas como triunfos, es igual para bastos y espadas, y diferentes en su distribución frente a las copas y los oros. Se toman a la Espadilla y al Bastillo como cartas aparte, ya que éstos siempre se consideran triunfos.

La jerarquía para las espadas y para los bastos cuando no son triunfos es como sigue:

Rey de espadas	Rey de bastos
Caballero de espadas	Caballo de bastos
Sota de espadas	Sota de bastos
Siete de espadas	Siete de bastos
Seis de espadas	Seis de bastos
Cinco de espadas	Cinco de basto
Cuatro de espadas	Cuatro de bastos
Tres de espadas	Tres de bastos
Dos de espadas	Dos de bastos

La jerarquía para los oros y las copas, cuando no son triunfo, es diferente a la anterior. Del siete al dos se ordenan al revés, además también aparece aquí el uno de cada palo:

Rey de copas	Rey de oros
Caballero de copas	Caballo de oros
Sota de copas	Sota de oros
Uno de copas	Uno de oros
Dos de copas	Dos de oros
Tres de copas	Tres de oros
Cuatro de copas	Cuatro de oros
Cinco de copas	Cinco de oros
Seis de copas	Seis de oros
Siete de copas	Siete de oros

Por lo que vemos, la carta que corresponde a la Malilla en el palo que no es triunfo, es siempre la peor carta en cada palo.

3.5.- Triunfos y jerarquía de las cartas siendo triunfos

Los triunfos son elegidos por la persona que en ese momento sea mano, o que, no siendo mano por haberse pasado los anteriores jugadores, le toca decir triunfos; o también por aquella que decide mandar solo a quien es mano y se la conceden. La jerarquía en caso de que un palo sea triunfo es el que sigue, en espadas y bastos es:

Uno de espadas	
Malilla: dos de espadas o de bastos	
Uno de bastos	
Rey de espadas	Rey de bastos
Caballo de espadas	Caballo de bastos
Sota de espadas	Sota de bastos
Siete de espadas	Siete de bastos
Seis de espadas	Seis de bastos
Cinco de espadas	Cinco de bastos
Cuatro de espadas	Cuatro de bastos
Tres de espadas	Tres de bastos

Como vemos ahora, la carta de menor valor es el tres, puesto que el dos pasa a ser la Malilla. En oros y copas, los triunfos se organizarían de la siguiente manera:

Uno de espadas	
Malilla: siete de copas o de oros	
Uno de bastos	
Uno de copas o punto de copas	Uno de oros o punto de oros
Rey de copas	Rey de oros
Caballo de copas	Caballo de oros
Sota de copas	Sota de oros
Dos de copas	Dos de oros
Tres de copas	Tres de oros
Cuatro de copas	Cuatro de oros
Cinco de copas	Cinco de oros
Seis de copas	Seis de oros

Se puede apreciar cómo el uno o punto de oros o de copas pasa a ser mayor que el rey, y también, que el seis es la carta inferior, ya que el siete pasa a ser la Malilla.

Comparando ahora todo el juego de cartas completo, tenemos:

EN CASO DE NO SER TRIUNFOS

Rey de espadas	Rey de bastos	Rey de copas	Rey de oros
Caballo de espadas	Caballo de bastos	Caballo de copas	Caballo de oros
Sota de espadas	Sota de bastos	Sota de copas	Sota de oros
Siete de espadas	Siete de bastos	Uno de copas	Uno de oros
Seis de espadas	Seis de bastos	Dos de copas	Dos de oros
Cinco de espadas	Cinco de bastos	Tres de copas	Tres de oros
Cuatro de espadas	Cuatro de bastos	Cuatro de copas	Cuatro de oros
Tres de espadas	Tres de bastos	Cinco de copas	Cinco de oros
Dos de espadas	Dos de bastos	Seis de copas	Seis de oros
		Siete de copas	Siete de oros

EN CASO DE SER TRIUNFOS

Uno de espadas			
Malilla: dos de espadas o bastos; siete de copas o de oros			
Uno de bastos			
Rey de espadas	Rey de bastos	Uno de copas o punto de copas	Uno de oros o punto de oros
Caballo de espadas	Caballo de bastos	Rey de copas	Rey de oros
Sota de espadas	Sota de bastos	Caballo de copas	Caballo de oros
Siete de espadas	Siete de bastos	Sota de copas	Sota de oros
Seis de espadas	Seis de bastos	Dos de copas	Dos de oros
Cinco de espadas	Cinco de bastos	Tres de copas	Tres de oros
Cuatro de espadas	Cuatro de bastos	Cuatro de copas	Cuatro de oros
Tres de espadas	Tres de bastos	Cinco de copas	Cinco de oros
		Seis de copas	Seis de oros

La *malilla* sería: el dos de espadas, el dos de bastos, el siete de copas o el siete de oros.

3.6.- Las piezas: la Espadilla, la Malilla y el Bastillo

Se llaman piezas a las tres cartas más importantes de la baraja: *espadilla, malilla* y *bastillo*. El equipo que posea estas tres cartas tiene el *estuche*. El uno de espadas o *espadilla* es la carta más importante y de más valor en la *zanga*. Esta carta se puede considerar un triunfo, aunque no es obligación el desprenderse de ella, sino que es una opción voluntaria para el jugador.

La *malilla* es la segunda mejor carta de la baraja y, por lo tanto, vale más que todas excepto la *espadilla*. La *malilla* es una carta variable en cada mano, al contrario que la *espadilla* y el *bastillo*. Depende del triunfo impuesto en cada momento en el juego, ya que éste cambia en cada mano cada vez que se eligen triunfos. La *malilla* puede ser una de estas cuatro cartas, dependiendo del palo que se elija como triunfo: dos de espadas, dos de bastos, siete de oros o siete de copas. Al igual que la anterior carta, es opcional tirarla, excepto cuando se arrastra con la *espadilla* y no se posee ningún triunfo.

El uno de bastos o *bastillo* es la tercera mejor carta, inferior a las dos anteriores. Es opcional echarla, al igual que las anteriores, excepto cuando se arrastra por medio de la *espadilla* o de la *malilla*, y no se posea ningún triunfo, que entonces es obligado desprenderse de ella.

3.7.- Las balsas o bazas

Se llama *balsa* o *baza* a cada cuatro cartas tiradas por los jugadores durante el juego, una por cada jugador. El jugador que tira es el jugador que es mano (aunque previamente se haya pasado durante la jugada) o el que haya ganado la balsa anterior.

Para ganar una mano en la *zanga* hay que conseguir un mínimo de cinco balsas del total de ocho que se puede conseguir como máximo. Por ello, se considera *puesta* cuando los dos equipos consiguen cuatro balsas. *Codillo*, cuando el equipo cuyo jugador fue mano consigue menos de cuatro balsas, por lo que el equipo contrario consigue más de cuatro.

Las balsas se ponen bien a la vista, colocadas paralelamente la primera balsa con respecto a la mesa, y las siguientes paralela-perpendicular-paralela, y así indistintamente, de esta forma. Y la perpendicular subida ligeramente sobre la anterior balsa.

No se puede colocar las balsas encima de las otras, o su orden distinto del enunciado antes, ya que está prohibido cualquier otra forma de colocación. Sobre todo, para que cada equipo sepa con certeza cuántas balsas lleva el otro equipo.

3.8.- El arrastre

Se considera arrastre cuando el jugador que es mano o el que haya ganado la última balsa, tira una carta que es un triunfo. Los otros jugadores se ven obligados a tirar triunfos obligatoriamente, a no ser que no tengan. La *espadilla*, el *bastillo* o la *malilla* no son obligatorias de tirar, ya que no se consideran propiamente como triunfos. Esto tiene una excepción, ya que si se arrastra de *espadilla* es obligatorio tirar el *bastillo* o la *malilla*, si este jugador no posee ningún triunfo. Igual ocurre con el *bastillo* con relación a la *malilla*. Al arrastrar de *malilla*, si el jugador no tuviere triunfos, está obligado a tirar el *bastillo*. Pero hay que tener en cuenta que esta norma es igual para contrarios como para compañeros, por lo que un arrastre de *espadilla* de un compañero puede sacarle el *bastillo* o la *malilla* al otro.

3.9.- Las piedras o vales

Habitualmente son granos de millo, piedras, monedas de pequeño valor, etc., aunque se le llaman igualmente piedras o vales. El número de piedras es de 32, mitad para cada equipo, ya que le corresponde a cada uno 16 piedras iniciales. El equipo que en ese momento le toque ser mano, es decir, el equipo que posea al jugador que sea mano, tiene que colocar o *meter* cuatro piedras en el centro de la mesa.

Cuando cualquier jugador se pasa, el equipo tiene que introducir una piedra al centro de la mesa. Las piedras del centro de la mesa no pertenecen a ninguno de los dos equipos, y son las piedras que se juegan en cada mano. El equipo que gana la mano se lleva todas las piedras del centro de la mesa. Igualmente, el equipo que es mano y antes de jugar las cartas, tiene que meter cuatro piedras.

Si el equipo que fue mano sólo consigue la *puesta*, tiene que rellenar el mismo número de piedras que había en el centro de la mesa, quedando éstas sin tocar en el centro. Y si, además, es mano, tiene que introducir cuatro piedras más. Pero si al equipo que fue mano le hacen *codillo*, tiene que rellenar las piedras que hay en la mesa, y el otro equipo se lleva las que había en el centro de la mesa. En caso de ser mano ahora, meterán cuatro piedras más.

Además, si uno de los jugadores de un equipo se va sólo y consigue ganar la mano, se lleva dos piedras del equipo contrario. Si no lo consigue, tiene que pagarle dos piedras. Y si, además, tiene el *estuche,* le tienen que dar otras dos piedras más. El estuche no se *paga* si no se gana la mano.

Cualquier equipo que *pida cinco* y lo consiga, se lleva otras dos piedras del equipo contrario, y si no lo consigue tiene que pagarlos él. Igualmente, si *se va a todas* y lo consigue, se le añaden dos piedras más. Si no lo consigue tiene que pagarlas al equipo contrario.

Si un equipo no tiene piedras, no tiene que pagar ninguna piedra en caso de estuche, sólo, cinco, ni si va a todas. Pero si tiene una o dos piedras, o un número insuficiente de estas, sólo paga la cantidad de piedras que posea, aunque el otro equipo tenga simultáneamente estuche, sólo, cinco y pida a todas.

Si todos los jugadores se pasan, el último jugador tiene la opción de hacer barajar las cartas de nuevo o de ir a coger las cartas que sobran en la mesa. Si la opción es la de coger las cartas sobrantes que se depositan siempre en el centro de la mesa, cada equipo tiene que introducir dos piedras. Igualmente, si al último jugador no

le gusta las nuevas cartas, y opta por no coger las anteriores, puede jugar o pasarse metiendo una piedra más. Esto último obliga a barajar y repartir las cartas, repitiendo la partida.

3.10.- El solo

El jugador que es mano puede optar entre pasarse, jugar o, si posee buen juego, ir solo. Si va solo, quiere decir que juega sin la ayuda de su compañero: él solo contra los dos adversarios. En este caso, como es mano, él saca. Pero en el caso de que quien sea mano juegue, y cualquiera de los restantes jugadores le obliga a ir solo, este puede elegir entre ir él o dejar al que le envió el solo. Si va el que le envió el solo, sigue sacando el que es mano. Tira la primera carta la persona que es mano o la posterior a él, si es el compañero del que se va solo, ya que no jugaría en toda la mano.

4.- Juego entre seis

El juego con seis jugadores es muy idéntico al de cuatro, con la salvedad de que ahora son tres compañeros contra tres contrincantes, colocándose cada persona con un adversario a la derecha y otro a la izquierda. Se sientan alrededor de la mesa, de tal forma que no se vean las cartas unos a otros. La dinámica es la misma en cuanto al funcionamiento del juego, con la salvedad de que *puesta* son tres balsas o bazas, *ganar* es con más de tres y el *codillo* cuando se obtiene menos de tres. Igualmente, cuando se piden *cinco* se refiere a tres balsas, y *a todas*, seis, puesto que se repartes seis cartas a cada jugador, en dos tandas de tres en tres.

El juego de seis es más loco e incontrolado que el de cuatro jugadores, puesto que es más difícil contar las cartas del juego y predecir las que tiene el contrario, aunque los grandes jugadores son capaces de hacerlo también. Y esto es así puesto que en la zanga entre cuatro se va controlando qué cartas puede tener el compañero y los contrarios por lo que han ido *sirviendo* (o tirando) durante el juego. Pero en el de seis este control es más complicado, y muchas veces es más la suerte que la maestría del jugador quien determina la victoria. Pero sobre esto último no hay acuerdo, puesto que también hay quien dice que el juego de seis requiere también mucha maestría.

5.- Léxico de la zanga

A continuación, presentamos la relación completa del conjunto de palabras que conforman el léxico de la zanga, por orden alfabético, a través de lexías simples y complejas como:

Agacharse.- 'Es la acción que se produce cuando, pudiendo tirar una carta más alta para ganar la balsa, se tira una menor para engañar o simplemente porque no se tiene una carta mayor'. Por ejemplo, no tirar la espadilla para matar la malilla para ver si el contrario pide cinco y ganar así dos piedras. El Diccionario de la Lengua Española –DRAE a partir de ahora–, lo define como '1. tr. Inclinar o bajar alguna parte del cuerpo, especialmente la cabeza o el tronco' y en relación al español de Cuba: '6. prnl. Cuba. Dicho de un jugador de dominó: Quedarse con las fichas que podía poner en juego', y establece su posible procedencia, tal y como lo expone, «quizá del lat. coactāre, frec. de cogĕre 'reunir', 'apretar'». Esta última definición es muy cercana a la del juego de la zanga.

Apretar.- 'Arrastrar para forzar al que se hizo mano a gastar los triunfos más altos o gastar todos los que posee'. El DRAE no recoge esta acepción, como tampoco aparece entre las entradas del *Diccionario Básico de Canarismos* (DBC a partir de ahora) ni del *Diccionario Histórico del Español de Canarias* (DHECan).

Arrastrar.- 'Acción de lanzar un triunfo'. Cuando la persona a la que le toca tirar, porque es mano o porque ha ganado la balsa anterior, lanza un triunfo. El DRAE recoge la entrada con la definición más concreta sobre el término en relación al juego de la zanga, lo siguiente: '11. intr. En varios juegos de naipes, jugar carta a que han de servir los demás jugadores' y establece su procedencia 'de rastrar'.

Balsas o bazas.- 'Cada cuatro cartas que se tiran en la mesa y que recoge el equipo que gana la tirada'. Las balsas se distribuyen de una forma muy determinada, la primera paralela a la mesa, la segunda perpendicular, la tercera paralela, y así hasta las 8 balsas totales que se pueden obtener en cada mano. Se van montado una encima de la otra, de tal forma que la mitad de las cartas de una mano cubre las cartas anteriores y la mitad cubre la mesa. Para el caso de balsa, el DRAE recoge dos entradas con las acepciones de '1. f. Hueco del terreno que se llena de agua, natural o artificialmente' o '1. f. Plataforma, originariamente formada por maderos unidos, que sirve para mantenerse a flote o navegar', y establece un origen prerromano de la palabra. Más acertada es la acepción de baza, que según el DRAE es '1. f. Conjunto de cartas que en ciertos juegos de naipes recoge quien gana la mano', y cuya procedencia la establece del italiano *bazza* con el sentido de 'ganancia'.

Barajeador, barajador o el que da las cartas.- 'El que reparte las cartas'. El DRAE no recoge esta acepción, sino la de '1. adj. desus. Pendenciero, pleiteador' y procedencia del verbo *barajar*. No aparece recogido en el DBC ni el en DHECan. En cambio, sí que aparece barajear en el DRAE con el significado '1. tr. Cuba, Guin. y Méx. barajar (ll mezclar los naipes)'.

Barajear o barajar.- 'Mezclar las cartas antes de entregar las que le corresponde a cada jugador'. Dice el DRAE que es '1. tr. En el juego de naipes, mezclar unos con otros antes de repartirlos', origen incierto pero probable procedencia portuguesa de *baralhar*.

Baraja.- 'El conjunto de todas las cartas'. El DRAE lo recoge como '1. f. Conjunto completo de cartas empleado para juegos de azar', y más concretamente la locución *baraja española* como '1. f. baraja compuesta por los palos de oros, copas, espadas y bastos', para diferenciarla de la francesa, por ejemplo. Y establece su procedencia en el verbo *barajar.*

Bastillo, el.- 'Uno de basto'. No aparece recogido en el DRAE, en el DBC ni en el DHECan.

Basto, el.- 'Uno de basto'. El DRAE lo recoge como '2. m. Carta del palo de bastos', '3. m. As de bastos' y '4. m. pl. Palo de los cuatro que constituyen la baraja española, cuyas cartas llevan estampados uno o varios leños en forma de porras toscas', de etimología incierta, pero recogida en el latín vulgar como *bastum* 'palo'.

Bastos.- 'Uno de los cuatro palos de la baraja'. Véase el análisis de la palabra anterior.

Cambiar la zanga.- 'Acción de modificar la suerte del juego'. Cuando vas perdiendo, conseguir que la suerte cambie con el fin de ganar la partida: por ejemplo, perdiendo adrede o modificando el tipo de conducta de más atrevida a más cautelosa. Se trata de una lexía compleja como expresión propia del juego.

Cartas firmes.- 'Cartas que ganan siempre, una vez que ya han sido tiradas las que las supera en valor'. Lexía compleja que designa aquella carta que en el momento del juego, por carecer de una superior, va a ganar la balsa o la mano.

Cartas malas.- Lexía compleja con el sentido de 'cartas de poco valor'.

Codillo.- 'Si el equipo contrario al que es mano y ha dicho triunfo consigue cinco o más balsas, el equipo que es mano la pierde y se produce el codill'o. Esto quiere decir que ha dicho triunfos tiene que poner tantas piedras como hay en el centro de la mesa, más cuatro si en el siguiente barajeo es mano. El DRAE lo deriva del diminutivo de *codo* y define, a partir de las locuciones *codillo* y *moquillo*, como '1. m. coloq. En el juego del hombre y en el del tresillo, hecho de sacar o ganar la puesta, después de haber dado codillo'. En cambio, la palabra *moquillo* no se usa en el juego de la zanga.

Copas.- 'Uno de los palos de la baraja'. El DRAE lo evoluciona del latín *cuppa* y define como '14. f. pl. Palo de los cuatro que constituyen la baraja española, cuyas cartas llevan estampadas una o varias copas'.

Cortar la baraja.- 'El que está a la izquierda del que barajea, corta la baraja'. Lexía compleja que denota la acción de cortar la baraja consistente en seleccionar una parte del conjunto de baraja, por ejemplo: la parte superior al final del todo. Expresión muy utilizada en el juego de la zanga.

Cortador.- 'Quien corta la baraja, es decir, la persona que se encuentra inmediatamente a la izquierda del que barajea'. El DRAE lo define como '1. adj. Que corta. U. t. c. s.'.

Descarte.- 'Tirar una carta mala cuando se sabe que no se va a ganar o cuando el compañero va a ganar la balsa'. Muchas veces con el descarte se le informa al compañero de la posibilidad de tener un rey o de un fallo en ese palo. El DRAE lo anota como '2. m. En varios juegos de naipes, cartas que se desechan o que quedan sin repartir', de *descartar*, compuesto por el prefijo *des* y el sustantivo *carta*. Pero esta no es la acepción concreta de la palabra.

Espadas.- 'Uno de los palos de la baraja'. Según el DRAE, '3. f. Carta del palo de espadas' y cuya etimología es «Del lat. spatha 'espada larga y ancha', y este del gr. σπάθη spáthē ‹hoja ancha de una espada›».

Espadilla, la.- 'Uno de espadas. Es la carta más alta en el juego de la zanga'. Según el DRAE, '4. f. As de espadas'.

Espada, la.- 'La espadilla'. El DRAE lo recoge como '3. f. Carta del palo de espadas' y como '4. f. As de espadas. La espada' y su origen lo sitúa en el «lat. spatha ‹espada larga y ancha›, y este del gr. σπάθη spáthē ‹hoja ancha de una espada›».

Estuche.- Cuando un jugador, en acción individual en un solo, o los dos jugadores de un equipo tienen la espadilla, el bastillo y la malilla que es triunfo. Para el DRAE sería '5. m. En algunos juegos de naipes, reunión en una mano de espadilla, malilla y basto' y también '6. m. En algunos juegos de naipes, cada una de las tres cartas que componen el estuche', del occitano *estug*.

Hacerse a espada, bastos, copas, oros.- Lexía compleja que significa 'decir el que es mano qué palo de la baraja es triunfo'.

Irse a todas.- Lexía compleja que denota 'la acción de pedir dos piedras si consigues sacar todas las bazas o balsas de la mano'. Para irse a todas hay que haber pedido primero las de cinco. Expresión característica del juego de la zanga.

Jugar.- 'La persona que es mano puede optar entre jugar, pasarse (y meter una piedra) o irse solo. Si juega elige el palo de la baraja que es triunfo'. Varias son las acepciones que podrían acercarse a la definición exacta de esta expresión, según el DRAE entendemos por jugar: '3. intr. Entretenerse, divertirse tomando parte en uno de los juegos sometidos a reglas, medie o no en él interés. Jugar a la pelota, al dominó', '4. intr. Tomar parte en uno de los juegos sometidos a reglas, no para divertirse, sino por vicio o con el solo fin de ganar dinero', '5. intr. Dicho de un jugador: Llevar a cabo un acto propio del juego cada vez que le toca intervenir en él', '6. intr. En ciertos juegos de naipes, entrar (ll tomar sobre sí el empeño de ganar una apuesta)' y, finalmente, '16. tr. Hacer uso de las cartas, fichas o piezas que se emplean en ciertos juegos. Jugar una carta, un alfil', de procedencia latina *iocāri*.

Malilla.- 'La malilla es la segunda mejor carta de la zanga, y se corresponde con el dos de espada y basto o con el siete de oro o copa, en función de qué palo sea triunfo'. El DRAE lo recoge como diminutivo de *mala*, y con las acepciones '1. f. En algunos juegos de naipes, carta del estuche que es la segunda en valor después de la espadilla, y en otros, la de más valor en su palo' y '2. f. Juego de naipes en el que la carta superior o malilla es el nueve de cada palo'. Estas acepciones no son del todo exactas para el juego de la zanga, aunque se aproximan, por lo comentado en este mismo párrafo.

Mano.- 'La persona que está a la derecha de quién barajea es mano. Esta persona puede decidir si jugar, pasarse o irse solo. Si juega,

elige triunfo si los demás también juegan. Si se va solo, prescinde de la ayuda de su compañero, que no juega. Si se pasa, le cede el turno al siguiente jugador a elegir triunfo, es decir, a elegir entre jugar, pasarse o irse solo'. Además, la persona que es mano es la que tira la primera carta, después de cada barajeo. Para el DRAE, '36. m. y f. En ciertos juegos, persona a quien en cada momento le corresponde jugar en primer lugar', del latín *manus*.

Matar.- 'Cuando se va tirando un palo que no es triunfo, echar un triunfo para ganar la mano'. Pero en la zanga es obligatorio servir lo que se va tirando, por lo que para matar una carta que se ha tirado el jugador no debe contar con ninguna de ese palo entre sus manos. El DRAE lo entiendo como '9. tr. En algunos juegos de cartas, echar una superior a la que ha jugado el contrario', del latín. *mactāre* con el significado de 'inmolar', 'sacrificar'.

Meter las piedras.- Lexía compleja que denota 'la colocación de la piedras que se juegan en el centro de la mesa'. Para participar en el juego, cada equipo que es mano tiene que colocar piedras en el centro de la mesa; si se pasa un jugador, también; y cuando se da el codillo, el equipo que recibe el codillo tiene que introducir tantas piedras al centro de la mesa como había anteriormente.

Oros.- 'Uno de los palos de la baraja'. El DRAE incluye tres acepciones diferentes: '6. m. Carta del palo de oros', que es la que se aplicaría para el palo en general; junto con '7. m. As de oros' y '9. m. pl. Palo de los cuatro que constituyen la baraja española, cuyas cartas llevan estampadas una o varias monedas de oro', que también remite a la acepción de esta palabra, y que procede del latín *aurum*.

Palos de la baraja.- Lexía compleja que remite a que 'los cuatro palos de la baraja: espadas, bastos, copas y oros'. Palo no aparece recogido con esta acepción en el DRAE.

Palo corto.- Lexía compleja que remite a 'los formados por las espadas y bastos, puesto que como la espadilla y el bastillo son triunfos tiene una carta menos'. Es más fácil sacar la partida si uno se hace al palo corto, porque hay menos triunfos en juego.

Palo largo.- Lexía compleja con el significado de 'los formados por las copas y oros, puesto que como la espadilla y el bastillo son triunfos tiene una carta más'. Por el contrario, es más difícil ganar la partida con las copas y los oros, porque hay más triunfos en juego.

Pagar con piedras o vales.- Lexía compleja que denota 'dar al otro equipo las piedras que se han ganado'. Aunque el juego puede hacerse apostando dinero, que es lo raro, cuando en zanga hablamos de pagar se refiere a que el equipo que ha perdido la mano o cuando el contrario se va solo, tiene el estuche, pide cinco o irse a todas, consiste en entregar piedras propias al equipo contrario y no de las del centro de la mesa.

Pasar.- 'La persona que es mano se puede pasar, jugar o irse solo. Si la persona que es mano se pasa, los siguientes jugadores pueden optar por pasar, jugar o irse solo'. No se puede pasar un jugador cuando el que es mano o el que le corresponde decir triunfos, juega. Una vez que un jugador juega, el resto o juega o manda solo. El DRAE lo incluye en dos acepciones diferentes: '35. intr. En algunos juegos de naipes, no entrar', y '36. intr. En el dominó y algunos juegos de naipes, como el cinquillo, dejar correr el turno sin poner por no tener ficha o carta adecuadas', del latín vulgar *passāre, der. del lat. passus ‹paso›. Por lo que el sentido no es exactamente igual al de la zanga.

Pedir cinco.- Lexía compleja que se utiliza 'cuando aún no se han jugado las primeras cartas y hasta la tercera tirada, si el equipo ha ganado todas las balsas o bazas, el que le toca tirar la carta puede pedir cinco para ganar dos piedras si sabe que puede llegar a cinco balsas o bazas sin perder ninguna'. En caso de no conseguirlo, entonces el que ha pedido cinco tiene que pagar las piedras.

Piedras o vales.- 'Las piedras o vales son los que determinan quién gana el juego. El juego lo gana quien se queda con todas las piedras en juego'. A cada equipo le corresponde 16 piedras, y por ello, si un equipo gana las 32 piedras se acaba la partida. Para el DRAE, *piedra* está recogido como '6. f. En ciertos juegos, tanto con que se señalan los puntos ganados' y procede del latín *petra*; mientras que *vale* no aparece recogido con esta acepción.

Puesta.- 'La acción en que cada equipo consigue cuatro balsas cada uno'. El que dijo triunfo tiene que poner tantas piedras como hay en el centro de la mesa, y el que es mano cuatro piedras de mano. El DRAE define *puesta* como '2. f. En algunos juegos de naipes, cantidad que pone la persona que pierde, para que se dispute en la mano o manos siguientes' y '3. f. En algunos juegos, especialmente de naipes, cantidad que apuesta un jugador'.

Puesta corrida.- Lexía compleja que significa 'la acción de lograr cuatro balsas de forma consecutiva, tanto por parte del equipo que ha dicho triunfo como por el contrario'.

Punto de oros y copas.- Lexía compleja que remite al 'uno de oros o de copas'. Dice el DRAE que el *punto* es '19. m. En ciertos juegos de naipes, as de cada palo', del latín *punctum*. En la zanga, no todos los ases son puntos, como es lo que ocurre con la espadilla y el bastillo.

Renuncio.- 'Si un jugador cree que un contrario ha hecho trampa, ha hecho alguna seña al compañero o ha tirado mal una carta cuando no debía, puede valerse del renuncio. Con el renuncio el equipo que renuncia gana el juego que esté en el centro de la mesa, como si hubiera ganado esa mano, o incluso, en algunos lugares o en los torneos, gana la zanga completa'. El DRAE lo define como '1. m. En algunos juegos de naipes, falta que se comete renunciando',

Saque.- 'La persona que es mano es la que realiza el saque, es decir, tira la primera carta; aún en la circunstancia en que otro diga triunfo por haberse pasado él o de que lo manden solo y no acepte'. Según el DRAE '2. m. saque que se realiza para iniciar o reanudar el juego de pelota y otros deportes'.

Servir.- 'Acción de tirar la carta en función del palo que se juegue, sea triunfo o no'. En el juego de la zanga es obligatorio servir el palo que se juega. En caso de que no se posea ninguna carta de ese palo, es optativo tirar triunfo o hacer un descarte de una carta mala. Para el DRAE '8. intr. Asistir con naipe del mismo palo a quien ha jugado primero'.

Solo, ir solo.- Lexía compleja que denota 'la acción de jugar sin el compañero'. Cuando una persona tiene muy buen juego y es mano, puede optar por ir solo, y así ganar más piedras: las dos de solo. Si no es mano, tiene que mandar solo a la persona que es mano. Ir solo significa jugar sin la ayuda del compañero, cuyas cartas no valdrán para esa mano del juego.

Sota valiente, caballo valiente...- Lexía compleja que remite a 'aquella carta que se tira con la esperanza de ganar la balsa, a sabiendas de que hay una o varias superiores que le puede ganar'.

Triunfo.- 'El palo de la baraja que ha elegido el jugador que es mano o que le toca elegir triunfo por haberse pasado los jugadores anteriores a él'. El DRAE recoge dos acepciones: '3. m. En algunos juegos de naipes, carta del palo de más valor' y '4. m. En algunos juegos de naipes, palo de más valor', del latín *triumphus*, siendo la segunda la más cercana al significado en este juego.

Zanga pesada.- Lexía compleja que remite a 'la zanga que dura una o varias horas sin decidirse por ninguno de los dos equipos'. En realidad, la zanga puede durar varias horas. Y se habla de jugadores que han estado días enteros, o al menos, noches enteras sin acabar una sola zanga.

Zanguística.- Adjetivo que denota 'todo lo relativo a la zanga'.

Zanguista.- 'Jugador de zanga'.

Zanga (1).- 'El juego de la zanga en sí'. En el DRAE aparece como '1. f. Juego de naipes entre cuatro personas parecido al del cuatrillo'. Véanse las anotaciones iniciales sobre esta palabra.

Zanga (2).- Remite a 'las ocho cartas que quedan en la mesa después de barajear, y que en caso de que todos se pasen, puede coger el último jugador en pasarse de todos los presentes, es decir, quien barajeó las cartas'.

Una vez realizado el análisis léxico de la terminología de la zanga de sus lexías simples y complejas, nos percatamos de la ausencia total de canarismos en la misma. De ahí que la consulta de los principales diccionarios de canarismos de Canarias como son el DDeCan, el DHeCan o el DBC, haya sido totalmente infructuosa. En realidad, el léxico disponible, muy vivo en la actualidad, de la terminología zanguística es de procedencia peninsular y tiene sus correlativos, como hemos podido comprobar en el DRAE, con los significados de los juegos de naipes en la Península Ibérica.

Esta relación de palabras relacionadas con la zanga ha sido extraída de mi propia experiencia personal de haber jugado con los ancianos del lugar desde que tengo uso de memoria, posiblemente desde los diez años, y ha sido confirmada con la lectura del folleto en forma de normativa sobre la zanga realizado por Camilo Sánchez Benítez titulado *La zanga: juego tradicional* (s.a.), publicado mientras era alcalde del municipio de Santa Lucía.

Curiosamente, existe una versión digital en donde puedes jugar a la zanga de forma gratuita, a la que se puede acceder a través del enlace web www.solozanga.com, que contiene dos opciones para jugar: la zanga y la ronda, y el manual de las normas de juego de Camilo Sánchez. Igualmente, en la página web «Todo Ingenio» también se habla de la historia del juego de la zanga e incluye, sin mencionar su autoría, el folleto normativo de *La zanga: juego tradicional* de Camilo Sánchez. Además, actualmente se celebran torneos de zanga en muchos municipios y asociaciones de vecinos o de pensionistas en las Islas Canarias. Por lo que la tradición del juego de la zanga sigue muy vigente en la actualidad.

6.- Fraseología relacionada con la zanga

Un apartado interesante y aún pendiente de recolectar, publicar y estudiar es el de la fraseología relacionada con la zanga, aquellas oraciones o grupos nominales muy expresivos que se utilizan de forma muy variada dentro del juego, con el fin de hacer reír, llamar la atención por una mala acción de un jugador o, simplemente, por mera costumbre. A continuación, relacionamos algunas de ellas:

- Cartas a la mesa: se aplica esta expresión para designar qué palo es triunfo, el que está en la mesa. Es decir, el que es mano y ha dicho triunfo, tira su primera carta con la intención de arrastrar.
- La/esta zanga no es radiada/televisada: significa que los que miran no pueden contar las cartas que llevan los jugadores ni que se debe hablar sobre las jugadas antes de acabar la mano.
- De cuando los huevos son fritos: quien dice esto es que se hace a palo de los oros, por la similitud entre las monedas de oro que aparecen en las cartas y los huevos fritos, cuyo círculo interior amarillo se parece bastante. Su uso es humorístico.
- A lo que caga el moro: es decir, los oros. La rima entre moro y oro es clara, por lo que se fomenta la comicidad.
- Aquí o jugamos todos o rompemos la baraja: o todos jugamos o no juega ninguno. Esta expresión se puede interpolar a otros estadios de la vida en Canarias, puesto que remite a que o todos participamos en algo o ninguno lo hace, partiendo del paralelismo con el juego de cartas.

7.- El juego semántico de la terminología zanguística

Desde la propia descripción del juego de la zanga, y como todo juego de cartas, podemos comprobar que cumple con lo que la lingüística estructural llama sistema: la jerarquía de las cartas, tanto en triunfos como en las cartas normales, se organiza en forma de estructura o sistema. El valor de la carta viene en su relación con las demás, y no por sí mismas. Por ejemplo, el siete de espadas no es una carta excesivamente alta, en principio carece de gran importancia en relación a otras cartas mayores, pero si en la anterior mano se han descartado de la sota, del caballo y del rey, puede ser una carta crucial para ganar si se vuelve a tirar espadas. Más aún, el tres de espadas es una carta ínfima, pero si es triunfo puede matar al rey del contrario.

En realidad, todas las normas y jerarquías que encontramos en la vida diaria comparte esa cualidad de estructura o sistema. El semáforo es un sistema formado por tres colores que se oponen entre sí: el verde permite el paso, el amarillo alerta del peligro de circular por el inminente cambio a rojo y, finalmente, el rojo obliga al vehículo a detenerse. Con el juego de la zanga ocurre algo similar, funciona como un sistema o estructura semántica muy bien marcada.

Desde el punto de vista semántico, la zanga constituye un sistema de elementos significativos que se configuran en formato de cartas, cuyas leyes se rigen por el valor aportado a esa carta en concreto y por su oposición al resto del sistema del juego. Si analizáramos esta estructura semántica particular del juego de la zanga podemos ver que cumple con la noción de campo semántico, con las relaciones paradigmáticas, las relaciones de antonimia y de sinonimia que permite convertirlo en un código lingüístico formado por diferentes significados que se relacionan, se oponen o se identifican entre sí.

En primer lugar, la zanga se construye desde la perspectiva del significado de sus elementos a través del campo semántico bélico de las justas o torneos que celebraban las cortes medievales, de tal forma que encontramos elementos significativos preexistentes en esa sociedad medieval y en esos ritos de identidad que son los torneos: reyes, uno para cada palo de la baraja; caballos, cuya imagen representa un caballero medieval ricamente pertrechado para una justa con su montura embellecida con todo tipo de adornos y sus armas defensivas como símbolo de su poder feudal, puesto que no se presentan con cotas, yelmos ni otro tipo de corazas defensivas; la sota, que representa al paje o escudero que acompaña al caballero para ayudarlo a montar y a portar las ricas guarniciones para el caballo; las espadas y los bastos, las armas de ataque de los que justan; y, finalmente, las copas y los oros como premios para los que han ganado en el torneo.

Igualmente, se aprecia claramente relaciones de sinonimia en el juego de la zanga, como, por ejemplo, la duplicación, triplicación o cuadruplicación de los nombres de algunas cartas:

- El uno de espadas puede ser llamado de cuatro maneras posibles: uno de espadas, as de espadas, la espada o la espadilla, esta última la más habitual.
- El uno de basto: uno de basto, el as de basto, el basto o el bastillo, siendo la última la más usada.
- El uno de copas o de oro: uno de oro o de copa, as de oro o de copa, punto de oro o de copa.
- Las malillas, son a la vez el número de la carta que representan: dos de espadas o de basto, o siete de oros o de copas.

También encontramos relaciones de antonimia, de opuestos, como palos cortos frente a palos largos (oros y copas frente a espadas y bastos), cartas que son triunfos de las que no lo son. Incluso, aparecen relaciones paradigmáticas en forma de gradación como:

- Para el juego de cada mano: codillo, puesta y mano ganada.

- Para la mano: jugar, pasar o irse solo.
- Para pedir piedras: dos piedras de solo, dos de estuche, dos de cinco y dos de todas.

En fin, el juego de la zanga cumple plenamente con el concepto de sistema semántico en el que todos sus elementos están relacionados entre sí de forma jerárquica, a través del campo semántico bélico de las justas medievales, de las relaciones de sinonimia, antonimia y paradigmáticas.

8.- Conclusiones

El interés que posee el juego de la zanga en Canarias, desde el aspecto lúdico y cultural hasta el aspecto semántico, parte de la importancia de su jerarquización a la manera en que la semántica estructural interpreta lo que es un campo semántico, las relaciones de sinonimia, antonimia y las paradigmáticas. Conocer su léxico específico, anquilosado en el tiempo de las justas medievales, y su disponibilidad léxica evolucionada de esa etapa del Medievo que es desde donde parte, es crucial para entender el origen y la evolución de esta manifestación lúdica en Canarias. La zanga se fragua y evoluciona en las cortes medievales peninsulares, se embarca con los miles de colonizadores españoles que llegan a Canarias, con sus juegos y tradiciones, y se perpetúa hasta la actualidad en forma del juego de mesa de más éxito en Canarias. La impronta peninsular del juego es indudable, ningún canarismo vamos a encontrar entre sus palabras, pero la pasión, la astucia, la picardía y el amor de los canarios hacia este juego lo convierten en una de las reminiscencias hispánicas medievales más aceptadas y enraizadas de la cultura canaria actual.

Andrés Monroy Caballero
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

BIBLIOGRAFÍA

Academia Canaria de la Lengua, *Diccionario básico de canarismos*, Tenerife: Litografía Romero S. L., 2010, [DBC].

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

Corrales Zumbado, Cristóbal; Corbella Díaz, Dolores y Mª. Ángeles Álvarez Martínez. *Diccionario diferencial del español de Canarias*. Madrid: Arco Libros, 1996, [DDeCan].

Corrales Zumbado, Cristóbal y Dolores Corbella Díaz. *Tesoro lexicográfico del español de Canarias*. Tenerife: Real Academia Española y Gobierno de Canarias, 2013. Hemos acudido a la versión electrónica a través del enlace http://web.frl.es/DHECan.html, consultada el 16/11/2019 [TLEC].

Lozano Romero, Julio. «La zanga. Normas generales de la zanga». En https://www.pagat.com/docs/lazanga.pdf. Málaga: Peña Recrativa «La Zanga» de Villanueva de la Concepción. 1996. Página web consultada el 23.11.2019.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 2001, 23ª ed., [versión 23.3 en línea]. Consultado el 16/11/2019 en https://dle.rae.es, [DRAE].

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: Editorial Gredos, 1990, copia literal de la obra de 1737. [Diccionario de Autoridades].

Sánchez Benítez, Camilo. *La zanga: juego tradicional*. Santa Lucía de Tirajana: Ayuntamiento de Santa Lucía de Tirajana, (s.a.).

Solozanga. *Solo Zanga*. Juego de Internet al que se puede acceder desde la página www.solozanga.com, (s.a.), consultada el 11/04/2020.

Todo Ingenio. «La Zanga. Manual de Juego de Cartas. Forma de Juego en Canarias». En http://www.todoingenio.com/zanga/index.html, «El Portal de Ingenio», Ingenio, Gran Canaria, página consultada el 23.11.2017.

TodoIngenio. «La Zanga. Manual de Juego de Cartas. Forma de Juego en Canarias». En http://www.todoingenio.com/zanga/index.html, Ingenio, Gran Canaria, consultado el 23.11.2019.

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net