

Revista de **FOLKLOR**

N.º 308



Pablo Carpintero ■ Ángel Hernández Fernández
Luis M. Mediavilla de la Gala ■ Henrique Oliveira
Jorge Urdiales Yuste

Editorial

*Para quienes estén familiarizados con las matemáticas o la geometría el asunto del número áureo les resultará muy conocido. Desde la civilización egipcia hasta nuestros días la proporción del llamado número **pbi** aparece por doquier y llega a adoptarse como un marco predilecto en materia de gustos: en un rectángulo, por ejemplo, a un lado que mida 1 corresponde otro lado de 1,6. Si nos damos cuenta, esa proporción podemos encontrarla todavía hoy en una tarjeta de crédito, en el carnet de identidad, en la bandera de nuestro país o en una cajetilla de tabaco, pero ya Fidias, Vitrubio, Leonardo da Vinci o el propio Gutenberg se preocuparon de usarla para crear un sentido estético en sus producciones. De hecho, entre los impresores españoles de pliegos de cordel no era en absoluto ajena la proporción y, por ejemplo, si nos fijamos en un modelo de pliego que se puso de moda en el siglo XIX difundido por imprentas como las de Marés en Madrid, el Abanico en Barcelona o Santarén en Valladolid, observaremos que la caja tipográfica responde a un rectángulo formado con la divina proporción y adecuado a la medida de la página, que generalmente se presenta en cuarto pero en rectángulo normalizado debido al tamaño total del papel que se usaba. Es decir que por la relación lógica entre el papel de marca y el tamaño cuarto—o sea el obtenido tras dar dos dobles— las dimensiones del cuaderno venían a ser de 22 x 16, esto es de relación 1,4 a 1, mientras que la caja solía observar, como hemos dicho, la de 1,6 a 1. No vamos a tratar de adentrarnos ahora en el complicado entramado del número **pbi**, el llamado número enigmático, que está constantemente presente en la naturaleza, ni sacar conclusiones acerca de su frecuente uso (no sólo se refleja en el rectángulo sino en las proporciones de la diagonal y el lado del pentágono regular, lo que se traduciría también en aquellos textos que observan la forma trapezoidal invertida), pero sí interesa hacer notar que la frecuencia de tales proporciones—sean en la forma que sean, incluyendo una línea y una sección de la misma—, revelan una tendencia en el ser humano a usar de ellas tanto por un impulso “natural” como por el placer sensorial que aparentemente producen.*



S U M A R I O

	Pág.
La palabra y la imagen en el discurso popular-rural de Miguel Delibes	39
Jorge Urdiales Yuste	
Análisis comparativo de las escalas de veintiuna <i>Gaitas-de-fole</i> de Portugal.....	50
Pablo Carpintero y Henrique Oliveira	
Equipamientos personales y domésticos de las fa- milias en la comarca palentina de “ <i>La Peña</i> ”, en los siglos XVII y XVIII	59
Luis-Manuel Mediavilla de la Gala	
Características y géneros de la literatura de tradi- ción oral	66
Ángel Hernández Fernández	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2006.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

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

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

La palabra y la imagen en el discurso popular-rural de Miguel Delibes

Jorge Urdiales Yuste

RESUMEN

Miguel Delibes encuentra su lenguaje popular rural en los pueblos de Castilla.

El discurso narrativo de Miguel Delibes es fundamentalmente popular rural. Los castellanos que aparecen en su obra son, en general, austeros, duros, de algún modo fatalistas, aunque comedidos y prácticos. Están abiertos a las cosas que son su mundo, son gente de campo, pero que a la vez tienden a lo universal y absoluto. La medida de su lenguaje es parecida.

Si Unamuno, cargado de grandes preocupaciones, busca el castellano de vida intensa y profunda, Miguel Delibes prefiere, busca y encuentra al de carne y hueso, concreto, social, vinculado a su circunstancia rural.

El discurso popular rural de Miguel Delibes está cargado de imágenes del mundo rural y de dichos populares. Se advierten, en el conjunto de su narrativa y en los materiales literarios con que la construye, cualidades cinematográficas.

En las voces esto es particularmente notable. De sus 1.469 palabras rurales hay 329 que no recoge el DRAE. Y, entre estas es significativa la referencia a la imagen de lo que nombran.

Es el caso de: aborrascarse, acorrillar, araña, bocacerral, cagarrutero, cura, descalzar, engañapastor, engurruñado, ensuciar, estropeabarrigas, humeón, lechazar, lecherines, llevancontrarias, niebla meona, perdido, posapié, rebarco, sarrasina.

SUMARIO

1- Los distintos discursos de la novelística de Miguel Delibes. 2- El discurso central de su novelística: el popular-rural. 3- Qué entender por discurso. 4- Qué entender por popular. 4- Qué entender por rural. 5- El discurso popular-rural en sus novelas. 6- La imagen y los términos en Miguel Delibes.

Miguel Delibes no se inventa las imágenes que encontramos en sus novelas rurales. Lleva el oído atento y alerta en su etapa de observador-cazador de materiales rurales para sus obras, cuando marcha por los pueblos de su Castilla y habla con sus gentes. Escucha a personajes concretos que se llaman uno Melecio, otro Partenio y un tercero Azarías, en Castrillo a la Faustina, en otros pueblos de su Castilla quizá a la Modes, al señor Cayo, al cura don José... y reproduce, luego, su lenguaje gráfico,

concreto, más apegado a la imagen que rezuman las realidades palpables que a la idea de las cosas. Preferirá, por temperamento y educación y por el contacto con estas gentes del mundo rural el lenguaje directo y concreto.

LOS DISTINTOS DISCURSOS DE LA NOVELÍSTICA DE MIGUEL DELIBES

El vocabulario de Miguel Delibes se alimenta de la propia circunstancia del escritor, como es natural. Ha pasado la mayor parte de su vida en Valladolid y sus alrededores. Y esta realidad suya tan castellana salta en cada libro en forma de términos populares-rurales.

Junto a la abundancia de vocabulario popular-rural, existen otras realidades léxicas que no escapan a la narrativa de Delibes. Así, nos encontramos con americanismos, términos marineros y palabras de referencia francesa a través de sus libros.

Los americanismos empleados por Delibes aparecen fundamentalmente después de su viaje a Hispanoamérica. Allí oye y aprende voces que posteriormente va a utilizar con Lorenzo cuando le convierta en el protagonista de *Diario de un emigrante*. En un primer momento, Lorenzo siente una cierta hostilidad hacia estas voces nuevas para él, pero con el tiempo los irá haciendo suyos. No obstante, además de en *Diario de un emigrante*, encontramos algunos vocablos de origen hispanoamericano en *Siestas con viento sur*, *La hoja roja* y *El último coto*.

Surgen con frecuencia en estas novelas voces tales como *choclo*, *copuchar*, *palta*, *pejerrey*, *poto*, *puelche*, *puna*, *tincar*, *totor* o *vicuña*.

Otro campo semántico empleado por Miguel Delibes es el de los términos relacionados con el mar y la navegación en varias de sus obras: *Aún es de día*, *El camino*, *La partida*, *Siestas con viento sur*, *Diario de un emigrante*, *Parábola de naufrago*, *Mi vida al aire libre* y *377A Madera de héroe*.

Destacan por el número de términos empleados *La partida* y, sobre todo, *Madera de héroe*.

Todo este vocabulario lo aprendió Delibes durante la Guerra Civil cuando, en 1938, sirvió como voluntario de las fuerzas nacionales en el crucero Canarias. Se sabe que *Madera de héroe* es, en cierto modo autobiográfica. Trata sobre las experiencias de Gervasio García de la Lastra a bordo de un crucero. Por lo tanto, los términos relacionados con el mar y la navegación que emplea Delibes en este libro, son utilizados de un modo preciso al

haber sido conocidos por el autor en unos momentos tan intensos de su vida.

Hace cuatro años me entrevisté con Ángel Teijeira, uno de los compañeros de Delibes en el crucero. Delibes y Teijeira compartieron el mismo destino: el telémetro. El coy (que viene a ser la cama en donde duermen los marineros) de Teijeira estuvo junto al coy de Delibes en aquellos meses de 1938 y 1939.

De mis entrevistas con Ángel Teijeira pude corroborar que, además de ser verdaderos los términos marineros que seguidamente cito, algunos de ellos corresponden a piezas o partes del crucero Canarias que hoy en día ya no se usan.

Términos marineros: *Abisinio, amura, aproar, arboladura, arbol, as de guía, avante, babor, baquetear, barrera, barrilete, batayola, beque, bichero, bogar, bollar, bolina, bou, cabotaje, cabrestante, cabria, cabrilla, cabrillear, cachete, camareta, cancerbero, castillo, ciar, cocas, cofa, combés, contramaestre, coy, cuadro, dársena, driza, empopar, escobén, escora, eslora, espaldar, espartel, espigón, estacha, estribor, flechaste, flentante, franco, galerna, grao, guindola, heliógrafo, jarcias, juanete, lampazo, lanchón, lepanto, mamparo, marchapié, mascarón, mercante, mistral, pañol, piola, popa, portalón, proa, puntal, pulpejo, quilla, rebenque, repalear, reveza, Salve marinera, sentina, señalero, sollado, sombrete, tejuelo, telemetrista, telémetro, toldilla, tonina, torre, tubo acústico, vacar.*

Como último campo semántico destacable se encuentran algunas palabras francesas. El conocimiento del francés que tiene Delibes le viene de dos fuentes distintas: la primera y más importante es de raíz familiar. Su abuelo, Friedrich Pierre Delibes, nacido en Toulouse, vivió en Francia hasta que vino a Molledo-Portolín para la construcción del ferrocarril Alar del Rey-Santander. La segunda es la escolar. Los Hermanos de las Escuelas Cristianas del colegio de Lourdes enseñan el francés a los alumnos que pasan por sus aulas, entre ellos a Miguel.

Delibes emplea términos franceses que no son conocidos por el resto de los hablantes: *Ordubre, sanfasón y tartarinesca.*

Delibes no siempre tiene conciencia de que estos términos no aparecen en el DRAE. Así, en carta de Miguel Delibes recibida en mi domicilio el 17 de febrero de 2003, me explica: “*Me sorprende que no la recoja el diccionario de la RAE. En mi casa, de descendencia francesa, se empleaba normalmente.*”.

EL DISCURSO CENTRAL DE SU NOVELÍSTICA: EL POPULAR-RURAL

En el discurrir de las novelas de Miguel Delibes, el peso de lo rural que con el paso del tiempo se ha hecho ya popular, es determinante.

Ciertamente, el discurso de carácter popular-rural es el que se hace más presente en las obras de Miguel Delibes y se puede afirmar que es el discurso central de su novelística.

Antes de adentrarnos en el discurso de carácter popular-rural de Miguel Delibes, habrá que saber a qué nos referimos cuando hablamos de discurso, de popular y de rural.

1. Qué entender por discurso

Etimología

A mediados del siglo XV se encuentra la palabra *discurrir* (tomada del latín *discurrere*: correr acá y acullá, tratar de algo. (Cf. Cuervo, *Diccionario II*, pp. 1250-3), en la *Crónica de Álvaro de Luna*, de Gómez Manrique; la recoge en su *Universal Vocabulario en latín y romance*, Alonso Fernández de Palencia, Sevilla, 1490; aunque, Juan de Valdés todavía dice que es palabra que debiera introducirse en castellano. Es frecuente ya en la segunda mitad del siglo XVI.

Alonso Fernández de Palencia recoge las palabras *discurriente, discurrimiento y discurso* (del latín *discursus*, -us) en el sentido de “curso de las aguas” (Alonso Fernández de Palencia, *loc.cit.* 25d, 204d). La palabra que Juan de Valdés había dicho que deseaba introducir en castellano es frecuente desde el Quijote (1).

Al margen de las peripecias históricas de la palabra discurso, su etimología final de la palabra nos lleva a leer la palabra *dis-curso* como *curso-a través*.

El discurso, hoy

En el lenguaje de la calle y en el académico, la palabra discurso es, hoy, inferencia, un pasar y correr de algo, un camino que se hace al paso.

En las personas, discurso es el acto de una de sus facultades, el acto propio de la facultad discursiva. La inteligencia marcha de un objeto a otro hasta alcanzar el nombre de las cosas o la definición en que descansar, que las refleje y señale. La facultad discursiva se hace acto en el proceso de reflexión o de razonamiento que sigue a partir de unos principios o antecedentes o en el paso de unos hechos empíricos o experimentales a unas razones y leyes que los justifican o dan razón de su existencia o comportamiento.

La Academia llama discurso también a “la serie de palabras o frases empleadas para manifestar lo que se piensa o siente”. Pone como ejemplo el discurso hablado, más o menos largo y, así, añade: “Perder, recobrar el hilo del discurso”. Esta es su acepción número 5.

En la acepción inmediata, la número 6, amplía el campo objeto del discurso y lo extiende de las palabras y las frases “al razonamiento o exposición sobre algún te-

ma que se lee o pronuncia en público”. Lo que hasta aquí parecía reducirse a un caudal de palabras o de frases (eso sí, con un hilo conductor), ahora amplía su cauce y se extiende también a los razonamientos a los que sirven palabras y frases y a cuanto necesita el discurso para ser la verdadera exposición de un tema. Se amplía el cauce por esos dos lados, pero, inmediatamente se limita al añadir que se trata de lo que “se lee o pronuncia en público”.

En la acepción número 9 el Diccionario de la Real Academia extenderá lo que antes (acepción 6) redujo a “tema que se lee”, también a lo que se escribe: “escrito de no mucha extensión o tratado en que se discurre sobre una materia para enseñar o persuadir” (2).

En el presente artículo, el discurso (discurrir continuado de palabras y frases, fruto de actos de la facultad discursiva, que manifiesta por escrito un tema, ante el público (los lectores de las novelas de Miguel Delibes), que podría versar sobre diversos aspectos de la realidad, se fija y concreta en uno determinado, que será el discurso popular-rural.

2. Qué entender por popular

El hecho empírico: el campo de lo popular

El calificativo de popular lo aplicamos y decimos en el habla corriente a objetos populares, ideas populares, costumbres populares, dichos populares. Cuando con verdad podemos hablar de esta manera, ha transcurrido normalmente un largo tiempo de decantación de esos objetos, ideas, costumbres..., hasta posarse esos objetos, ideas, etc. en la entraña de los pueblos. Cuando, efectivamente, ya son populares, forman un sedimento que viene a ser la calzada de suelo apisonado sobre el que camina segura determinada sociedad para su marcha por la historia como tal pueblo.

Las personas que integran estos pueblos, no obstante, nunca serán meros personajes populares, populares al completo, ya que podremos ver que piensan, se expresan y viven de manera singular, y, en un momento determinado, veremos que escapan de lo popular, para ser ellos mismos, irrepetibles y singulares. Así Lorenzo, Melecio o Tadeo Piera, Quico o la Domi, sin perder su condición de personajes populares, mantienen su condición de personas singulares, en la narrativa de Miguel Delibes, como la mantendrían en la realidad.

Etimología

Sobre la palabra pueblo, en su *Diccionario crítico etimológico*, escribe Corominas: “PUEBLO, del lat. POPULUS «pueblo, conjunto de ciudadanos». Es corriente desde la Edad Media el uso de pueblo con el valor de congregación numerosa de gentes afectada por una común condición política, que tiene en latín y en castellano moderno (...). Pero en el siglo XIII es también corriente una acepción más general, en la cual pueblo, y otras ve-

ces el plural pueblos, equivale simplemente a “gente, conjunto de personas cualesquiera”.

Para Corominas, popular no es palabra que se encuentre entre las derivadas de *populus*, como pueblera, poblacho, populachero. Corominas tiene por cultismo la palabra popular: “Cultismos. Popular (APal –Alonso Fernández de Palencia–, *Universal vocabulario en latín y en romance*, Sevilla, 1490–185d), de *popularis* id.; popularidad (íd); popularizar (3).

Características específicas de lo popular castellano

1. Carácter austero y fatalista del hombre castellano. Pasado humanista

Este carácter austero y fatalista del castellano preside esta novela corta. Y con él la pobreza y el escepticismo de una región que sabe grande su pasado pero vive las estrecheces y durezas del presente con entereza (4).

Es lugar común presentar al hombre y a la mujer castellanos como personas de complexión seca, dura, sarmentosa, tostadas por el sol y curtidas por el frío. La figura que proyectan es sobria, producto de una larga selección por las heladas de crudísimos inviernos y una serie de penurias periódicas, hecha a la inclemencia del cielo y a la pobreza de la vida. Miguel Delibes no se detiene en estas descripciones, pero sus personajes hablan más bien con gravedad, reciben sin grandes cortesías, su continente es sobrio, de movimientos calmosos, pausados en la conversación, en ocasiones socarrones –“la socarronería es el castizo humorismo castellano”–, advirtió Miguel de Unamuno (5). Los castellanos de Miguel Delibes son austeros, duros y de algún modo fatalistas. Cuando aparecen fuertes, que es normal que lo sean, no son egoístas: quien tiene fuerza de sobra, si la emplea, es para darla. Sus virtudes no les nacen de su sensibilidad, sino de su sentido de las cosas, de un orden universal y eterno que está por encima de ellos y de toda realidad. Este orden universal y eterno es el que para el castellano impera y manda. Puestos al servicio de una gran causa, los castellanos no cambian ni ceden por nada del mundo.

Unamuno va más allá que el moderado Miguel Delibes, y así caricaturiza y dice de ellos: “*Eran almas éstas tenaces e incansables, castillos interiores de diamante de una pieza, duro y cortante. Genio y figura hasta la sepultura; lo que entra con el capillo sale con la mortaja; lo que en la leche se mama, en la mortaja se derrama*” (6). Delibes pretenderá dejar las cosas en su sitio, la caricatura de Unamuno pasará a ser dibujo preciso en él. Cuenta con que el castellano es comedido en la realización de sus fines por más ambiciosos que fueren. Un sentido práctico le impide que le arrebatan y dominen las fuerzas de los extremos. En esto coinciden los dos Migueles: “*En España penetró tanto como donde más el soplo del humanismo, el alma del Renacimiento, que siempre tuvo altar aquí. Desde dentro y desde fuera nos*

invadió el humanismo eterno y cosmopolita, y templó la mística castellana castiza, tan razonable hasta en sus audacias, tan respetuosa con los fueros de la razón” (7).

2. Determinada tendencia universalizadora y de totalidad

Los personajes de las novelas de Miguel Delibes no están nunca cerrados sobre sí mismos. Miguel Delibes que disiente de algunas afirmaciones y enfoques de Unamuno y de la Generación del 98 sobre Castilla, coincide con el rector de Salamanca en el hecho de la mutua interdependencia física de Castilla y de sus hombres. La meseta castellana, que es toda cima en su redonda e ilimitada extensión, y su cielo “monoteísta” ejercen una fuerza telúrica de dilatado horizonte sobre las gentes que la ocupan. Ella condiciona el talante de sus habitantes. Recuértese el soneto de Miguel de Unamuno, en *Poesías*, 1907, a Castilla: “*Tú me levantas, tierra de Castilla / en la rugosa palma de tu mano (...) en ti me siento al cielo levantado, / aire de cumbre es el que se respira / aquí, en tus páramos*”.

Miguel Delibes en sus obras no refleja la realidad de Castilla echando mano de la lírica, como el poeta rector de Salamanca, constata hechos, es un novelista. Su hombre castellano sencillamente no caza solo, no vive solo, ni en el pueblo ni en la ciudad. Se relaciona con sus contemporáneos, convecinos y amigos. Tampoco se encuentra encerrado en su tiempo, en sí mismo, en su momento. En él viven sus antepasados, también. Es portador de una intrahistoria que viene de lejos y está a la vista, en alto sobre la Meseta, en su totalidad y universalidad. Unamuno hace filosofía con la que analiza y constata una realidad presente también en Delibes: “*Estos hombres tienen un alma viva y en ella el alma de sus antepasados, adormecida tal vez, soterrada bajo capas sobrepuestas, pero viva siempre. En muchos, en los que han recibido alguna cultura sobre todo, los rasgos de la casta están allí*” (8).

3. Un elemento universalizador popular: el Catolicismo

Una levadura religiosa fermenta toda Castilla en los siglos XVI y XVII. Se trata de la religión católica que lo es, a la vez, de minorías, regia, cortesana, de teólogos y letrados, moderna, reformadora y contrarreformada, y del todo es y no deja de ser, a la vez, rural, tradicional, iletrada y profesada por el último villano en su rincón, que se mantiene alejado y nada quiere saber del rey. Esta religiosidad decantada y hecha sedimento de costumbres y pensamiento callado, la encuentra Delibes a su paso por la Castilla de su tiempo.

El Catolicismo fue uno de los decisivos elementos que contribuyeron a hacer al hombre castellano serio y a darle, además de determinada universalidad, profundidad. Acercaba en su mente el castellano los fenómenos naturales a su Creador y este Dios Creador era ciertamente Todopoderoso para él, dueño del destino de los

hombres y de las fuerzas de la Naturaleza, además de ser un Dios que se deja suplicar y, a veces, cede a sus ruegos de librarle de parte de “todo mal”.

La faceta religiosa con flecos de superstición y de magia la ha recogido Delibes en varios de sus libros sobre Castilla. Así, por ejemplo, en *Las Guerras de nuestros antepasados* describe las visiones de la abuela Benetilde, en *La hoja roja* el portento de los pájaros que no se vuelan de las andas de la Virgen o en *Las Ratas*, el episodio del petróleo (9).

El Catolicismo ha sido una garantía de seria cultura popular castellana en el tiempo de la narrativa de Miguel Delibes. Bastaría traer aquí unos renglones de la *Defensa de la Hispanidad* de Ramiro de Maeztu, aquellos que hablan de “*aquellas provincias que dan mayor contingente migratorio (a América): Galicia, Asturias, La Montaña, las Vascongadas, León, Burgos y Soria no son países sin cultura. No lo serían, aunque no se cuidaran, como lo hacen, de la enseñanza popular, ni aunque fueran totalmente analfabetos, porque la Iglesia, las costumbres y el refranero popular se bastarían para mantener un tipo de civilización muy superior al que producen, por punto general, las escuelas laicas y la Prensa barata*” (10).

3. Qué entender por «rural»

Etimología

Rus, ruris n.: Propiedad rural, campo. Rusticidad, grosería.

Rusticanus—a—um: Rústico, homo rusticanus = campesino, aldeano.

Rustice: Como un rústico, grosera o torpemente.

Rusticitas—atris: rusticidad, grosería.

Rusticus—i: campesino, aldeano.

Rusticus—a—um: rústico, relativo al campo. Simple, sencillo, ingenuo. Palurdo, grosero, tosco, torpe, zafio. Praedia rustica = agricultura.

Rurigena—a—e m. y f.: Nacido o residente en el campo.

Ruricola—a—e: labrador, campesino.

Ruri adv. Loc. = en el campo.

“*No hay que dudar que el vocablo se empleó más o menos en la Edad Media, aunque sólo empiezo a disponer de ejemplos desde fines del siglo XV: «rus es do tienen miel y leche y ganado, donde se llaman rústicos los que entienden en estas cosas», Apal.423d; 11d, 33d,179b. En el teatro popular, desde principios S. XVI, el vocablo se hace muy frecuente, sustantivado o no, y desde entonces debe considerarse de uso general (ejs. desde Juan del Encina, en Aut.). Lo mismo que en cast. Es voz culta o semiculta en todos los romances*” (11).

Señala Corominas como derivados: rustiquez o rustiqueza, rusticidad, rusticar, rusticación, rusticano y rustical.

Añade: “*Rural (Aut.; no Covarr., ni Oudin), de ruralis, id., otro derivado de rus*”.

El hecho rural en Delibes y en Unamuno

Miguel Delibes es castellano, de Valladolid. Quiere decirse que le importa mucho Castilla, que siente su condición de castellano con particular sensibilidad. Castilla es primordialmente su campo. En el campo, Miguel Delibes busca al hombre. También lo busca en la ciudad.

No es Miguel Delibes un filósofo, pero, como Diógenes el Cínico (400–323 a.C.), sale al campo en busca del hombre. Está el hombre que busca en el campo, del campo lo toma. Parece que no hiciera falta lámpara especial para encontrarlo a pleno día. Los hombres del 98 lo encontraron y nos lo ofrecieron a la luz y al color de sus grandes preocupaciones. Miguel Delibes se queja de que no supieron verlo, en su entera y concreta realidad, como es, de que lo idealizaron y poetizaron, de que se les escapó el hombre de carne y hueso, concreto, social, vinculado y atado a su circunstancia rural.

Miguel Delibes no lo dice, pero busca en el espacio castellano y en su tiempo, en la historia de las personas que discurren ante sus ojos, la intrahistoria de su historia. En el labriego y en el hombre de la aldea, busca al intrahombre, a la persona de vida silenciosa, muy igual a sí misma, seguramente que igual a las de millones de otros hombres de aquí y de lejos, que se levantan al sol y salen de casa para dedicarse a las faenas del campo. Vuelven a casa tras la jornada de labor, para volver a marchar tras el descanso, al día siguiente, en la eterna rueda de los días y de las estaciones. Vida de trabajo, en la cual hasta el descanso es precisamente descanso del trabajo, oscuro vivir, al parecer sin nombre ni entidad.

Frente a ellos están los bullangueros, los superficiales, los que van y vienen, los que arman ruido, los que realizan trabajos y gestos que se cuentan, que disponen de algo que parece digno de contarse. En el pueblo éstos se dan menos, se dan más en la ciudad.

El labriego y el hombre de aldea (hombre y mujer, aldea y campo, casa y labranza) son superficie cada día, pero son fondo que arranca de atrás, tradición que permanece y crece hacia arriba, porque es tradición con sentido. Son movimiento, el de cada día, y nuevo afán, pero, a la vez, quietud que no se altera: viene de lejos y sabe dónde tiene que ir. Los ruidos de cada día, los problemas, las zozobras y temores no perforan el silencio interior, profundo: el oleaje puede hasta ser de marejada, el fondo de mar del buen castellano respirará hondo, sin apenas inmutarse.

Miguel de Unamuno y sus compañeros del 98 también se interesaron por Castilla antes que Delibes. La ambición de Miguel de Unamuno parece mayor que la de Miguel Delibes. A Unamuno le duele España, su nación, su patria. Unamuno está empeñado en encontrar el “núcleo central e imperecedero de la nación”. Lo busca, no en las grandes figuras ni en los hechos gigantes de la

Historia de España sino en “las vidas e idiosincrasia” de las gentes “humildes, anónimas e inmutables”: “*Los peñiódicos nada dicen de la vida silenciosa de millones de hombres sin historia que a todas las horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madreporas suboceánicas echa las bases sobre la inmensa humanidad silenciosa y levantan los que meten bulla en la historia*” (12).

En esto apenas si hay distancia entre uno y otro don Miguel, marchan en parecida dirección, casi a la par, concuerdan esencialmente los dos escritores.

La distancia que media entre el añoso tronco de encina del yo de don Miguel de Unamuno (la expresión es de Ortega) y el don Miguel Delibes novelista y cazador castellano nos la da el debilitamiento de una fe nacional o, si se prefiere, el cambio de estilo de fe. La fe del rector de Salamanca le hace creer en su “vida intensa y profunda”, es vigorosa, dramática, bronca, agónica, de ojos que la miran y la piensan; la de don Miguel Delibes, menos ambiciosa, más tranquila y pacífica, de proximidad y de pies que la caminan y frecuentan.

EL DISCURSO POPULAR–RURAL EN SUS NOVELAS

No es cierto que los castellanos, labradores, hijos de labradores, que frecuenta en su etapa de observador–cazador de materiales dicha, carezcan de imaginación. Tampoco Miguel Delibes. La tiene recia y segura. No le sirve para crear relaciones difíciles entre objetos mentales sino para expresar lo que ve apegado como la seda a la carne de las cosas con las que trata. Sería oportuna, tratándose precisamente de él, la comparación de la liebre agazapada en el surco que la esconde, del todo en contacto con la tierra.

Esta imaginación sobria y concreta del novelista vallisoletano es la de sus personajes o la de sus personajes es la del novelista y está cargada de imágenes, comparaciones, metáforas, lenguaje metafórico (se dice que el castellano va derecho al grano, que no se anda con rodeos y llama al pan, pan y al vino, vino, pero, curiosamente, ese lenguaje directo es puro rodeo de literatura metafórica) y, en general, echa mano de recursos literarios que hacen que su lenguaje de imágenes se acerque y esté próximo al lenguaje cinematográfico.

Se ha observado con sobrada razón la particular condición cinematográfica de las obras de nuestro novelista, bastantes de ellas llevadas al cine o a los escenarios. Y es que el material literario de Miguel Delibes y su trabajo de elaboración resultan marcadamente cinematográficos.

Expresiones esplendentes

En el *Diario de un jubilado*, por ejemplo, que no se sitúa en el campo, sino en la capital, en Valladolid, se en-

contrarán expresiones esplendentes, desde el punto de vista de la imagen:

El sobrino del jubilado, José Antonio, a los ojos de su tío ve crecer la hierba:

¡Anda y que si el angelito llega a ser normal! ¡Pero si ve crecer la hierba! (p. 12). La expresión se encontrará atribuida a otros personajes igualmente avisados. La evolución de las cosas que se mueven en silencio y se aprecian lentísimamente ellos la ven venir y crecer: cámara lenta cinematográfica.

Hay otros personajes que a primeras no parecen capaces de comportamientos agudos que les proporcionen ventajas y provechos, como al Partenio, de quien dice nuestro narrador, con imagen poderosa, que de hecho, sacan polvo debajo del agua: *El Partenio, a primera vista, parece dormido, pero saca polvo debajo del agua* (p. 19).

También imaginativamente lograda y gráfica es la expresión de Lorenzo que se lamenta de boquilla, pero que no le vale porque se le ve que es sincero sólo a medias: *“Con doña Heroína no vale de nada llorar con un ojo”* (p. 33).

Comparaciones

El refrán castellano puede que en un momento determinado no tenga suficiente fuerza por acostumbrado. Entonces, el personaje le gira a su aire y le da una nueva versión ajustada a lo que quiere decir. Lorenzo, a don Francisco Javier, el del acuerdo, como ha echado cuentas, le dice que *“más vale pela en mano que pavo volando”* (p. 9). La pela reemplaza al pájaro, es de lo que se habla, de dinero, se está en el grano del asunto, y el pavo presenta más volumen para la imaginación que los cien pajarillos del dicho popular.

LA IMAGEN Y LOS TÉRMINOS EN MIGUEL DELIBES

Rastreando página a página las novelas de Delibes, me he encontrado con 1.469 términos que forman parte de su discurso popular-rural. La mayoría de ellos aparece con su significado preciso en el diccionario de la RAE. Pero hay 329 que no. Todos ellos se pueden encontrar en el glosario que aparece en la web www.catedramdelibes.com.

Si buscamos el significado de estas palabras en el diccionario de la RAE, comprobaremos que la mayoría de ellas aparece con el significado preciso y correcto. Pero, de esas 1.469 voces, hay 329 que no vienen recogidas por el diccionario académico. En unos casos, por no estar incluida la palabra dentro del diccionario. En otros, aún apareciendo el término en cuestión, por no ofrecer el DRAE el significado preciso que corresponde a nuestro caso.

Es curioso observar que muchos de los términos que no aparecen en el Diccionario son empleados por los

personajes de las novelas de Delibes en cuanto que hacen referencia a una imagen.

Aborrascarse

“(…) y, en la mesa, todos a reír indulgentemente, paternalmente, menos René, a quien se le había *aborrascado* la mirada, y no dijo esta boca es mía” (*Los santos inocentes*, p. 107).

El diccionario académico sólo se detiene en la cuestión meteorológica al citar sobre aborrascarse: 1. *prnl. Dicho del tiempo: Ponerse borrascoso*. Lo mismo les sucede al Diccionario de Uso del Español: *Ponerse tempestuoso el tiempo* y al Diccionario del Castellano Tradicional: *v.pron. Ponerse borrascoso el tiempo*. Se aproximan bastante más el Diccionario General de la Lengua Castellana: *r. Ponerse el tiempo borrascoso. met. Alterarse, conmovearse con violencia. fam. Embriagarse* y el Diccionario Ilustrado de la Lengua Española: *p.p. de Aborrascarse. Adj. Azaroso, peligroso*.

Delibes ha ido más allá al escuchar a las gentes de los pueblos de Valladolid y dar con el significado preciso.

Lo mismo que en el amplísimo horizonte castellano el contraste entre un día apacible y otro tormentoso es muy notable, el semblante y la mirada de una persona tranquila se altera más o menos ante una situación nueva de dolor o alegría. La borrasca, en el lenguaje popular es aún mayor y sobre todo dura más que la tormenta. *Aborrascarse la mirada* es por ello muy particularmente expresivo por su propio significado de experiencia vivida y expresada en el contacto con una naturaleza excesiva y cambiante.

Por otra parte esta expresión, *aborrascarse la mirada*, se relaciona directamente con otra, también muy popular: *la mirada es el espejo del alma*. Pues si el ánimo o el alma está serena la mirada será benigna y apacible, pero si el ánimo está muy alterado ¿qué tiene de extraño que se *“aborrasque la mirada”*?

Acorrillar

“El campo estaba hermoso y junto al puesto había una pradera cuajada de chiribitas y tréboles bravíos. A mano izquierda andaban *acorrillando* un majuelo. Ya en el tollo con la hembra a diez pasos dando el coreché se me olvidaron todas las cosas. Entró un macho y me lo cepillé” (*Diario de un cazador*, p. 149).

Los labradores vallisoletanos hacen corros para hablar antes de entrar en misa, en la plaza, en el juego de pelota o en las traseras de los corrales en las tardes tras la labor del día. De pequeños, han visto jugar a las chicas al corro de la patata. Aquí, los labradores llevan la imagen del corro a un majuelo. Están acercando tierra a la cepa para que conserve la humedad. Anteriormente han limpiado el perímetro de la cepa y después arrimarán la

tierra. Debe de ser primavera, que es cuando se realiza esta labor (13).

Araña

“(…) uno podía pescar cangrejos con reteles, como es de ley, o con *araña*, esparavel o sencillamente a mano, mojándose el culo, como dice el refrán que debe hacer el que quiera comer peces” (*Viejas historias de Castilla la Vieja*, p. 49).

Diez acepciones tiene el término *araña* en el DRAE. Se habla incluso en la número 6 de una red para cazar pájaros. Pero la *araña* que nos cita Delibes es un modo de pescar cangrejos en el que se emplea un alambre de unos 20–30 cm. que se dobla en forma de círculo. Por cualquiera de sus extremos se pinchan las lombrices hasta cubrir todo el alambre. Posteriormente se doblan los extremos del alambre y se unen. En uno de ellos se engancha el hilo que sirve para echar y sacar del río la *araña*. También se le pone algo de peso al alambre para que no quede flotando. Llamam así a este apero de pesca únicamente en algunos pueblos de la provincia de Valladolid, en el entorno del valle del Esgueva. Estas gentes lo nombran *araña* quizá porque en realidad estén pensando en la imagen de una tela de *araña*.

Bocacerral

“La primera fue un pájaro que se me volvió del *bocacerral* (…)” (*Aventuras, venturas y desventuras*, p. 177).

Delibes nombra en sus novelas *cerral* y *bocacerral*, que para las personas de Valladolid consultadas viene a ser lo mismo. Aquél que está en el *bocacerral* se encuentra en el extremo del páramo desde el que se ve el valle contiguo. Está en la boca del cerro.

Pero en este caso es el propio escritor el que define la voz el 15 de noviembre de 1987 en *El último coto*, p. 55:

El término es castellano y se refiere al puesto inmediato al más alto de la ladera, el anterior a la cumbre. Inquilino del bocacerral es, pues, aquel que está a punto de asomar al páramo pero no asoma, se queda en la antesala; parece que va a irrumpir pero no irrumpe (14).

Cagarrutero

“Otra cosa es el cepo, ingenio que apresa al que lo pisa. Este sistema de caza sí que hay que ponerlo en práctica con cuidado, ya que si se coloca en los vivares o en las veredas o *cagarruteros* de los conejos, el 95 % de las víctimas serán conejos, pero si se coloca en terrenos de todos, lo mismo puede caer en él un gazapo que un gardoño, una becada o una perdiz. El cepo viene a ser entonces algo (…)” (*El último coto*, p. 158).

No podía tener nombre más sonoro y gráfico el lugar en donde los conejos o las liebres dejan sus *cagarrutas* con cierto hábito. Tan sencillo como añadir el sufijo *-ero*

al término en cuestión. Antiguamente tanto las *cagarrutas* como el orín eran empleados por los labradores para abonar el campo. El orín tiene mucho amoníaco y fermenta las *cagarrutas*. Todo ello juntado con paja se echaba a las tierras (15).

Cura

“Vamos. Sé donde hay un nido de *curas*. Tiene doce crías. Está en la tapia del boticario” (*El último coto*, p. 56).

Ocho acepciones trae el Diccionario. Ninguna para este pájaro que aparece en *El camino*. En realidad Delibes está hablando de un tipo de pájaro llamado “collalba gris” (*oenanthe oenanthe*), muy aficionado a criar en tapias. El nombre de *cura* le viene por tener la cola negra a excepción de una zona blanca en la parte superior. Observando al pájaro en su totalidad, éste nos ofrece por sus colores el aspecto del sacerdote del pueblo. Para corroborar la teoría anterior, debemos decir que en Extremadura se da otra especie de collalba llamada “collalba rubia” (*oenanthe hispanica*). Tiene un cierto color tierra y la gente las conoce como “curita terronero”. El propio Delibes me escribía el 13 de agosto de 2003 que el *cura* es “un pájaro negro muy fecundo en Santander”.

Descalzar

“(…) los sobrinos de la señora Clo descalzaron al bicho y comieron las chitas” (*Las ratas*, p. 51).

Del mismo modo que se descalza un hombre, se le quitan los cascabillos de las pezuñas al cerdo una vez matado y chamuscado. La tradición, tan extendida en toda la geografía nacional, de matar al cerdo de un modo artesanal se produce habitualmente entre la Purísima y los últimos días de enero. Es tradición que se va perdiendo en los pueblos pero que está siendo recuperada en restaurantes, asociaciones y otros organismos como una cuestión lúdica y turística. Esa recuperación debería conllevar también el uso preciso de voces que representan imágenes tan usuales como la de descalzarse. Al cerdo, una vez matado, se le chamusca con paja (hoy también con soplete de gas) para que desaparezcan los pelos de su cuerpo. Por unos minutos sólo se ve una gran hoguera. Es entonces cuando también se calientan las pezuñas del animal. Una vez extinguido el fuego y con las pezuñas todavía calientes, alguien de los presentes las podrá sacar con mayor facilidad.

Encorpar

“Pero la persecución se ensaña cuando la perdiz *encorpa*” (*El libro de la caza menor*, p. 95).

La imagen que ha visto tantas veces el Delibes cazador, la de la perdiz creciendo y aumentando su cuerpo, no puede tener otro nombre: *encorpar*. Sin rodeos ni eufemismos (16).

Engañapastor

“Melecio, a última hora, derribó un *engañapastor* porque se aburría” (*Diario de un cazador*, p. 59).

La gente de campo en Castilla se atiene muchas veces a la imagen que conoce para nombrar las cosas. Prescinde ahora, como antes comentaba del cura, del término científico que denomina a este pájaro: *chotacabras*. Dice el *Diccionario del Castellano Tradicional* que el *engañapastor* es un “ave trepadora de pico pequeño y corvo, con varias cerdillas alrededor, de plumaje gris con manchas y rayas negras. Se alimenta de insectos que caza al vuelo y busca en los rediles al anochecer. Sinónimos: *chotacabras*, *capacho*”. Se trata de un pájaro que sale en el crepúsculo y come los insectos que van detrás de cada rebaño. Entre algunos pastores es conocida la leyenda de que este animal se bebía la leche de las ovejas y suele asustar a la gente porque no hace ruido cuando pasa (17).

Ensuciar

“Para ir a ensuciar nunca cambia de cagarrutero” (*Castilla habla*, p. 20).

La tercera acepción que el DRAE da de *ensuciar* circunscribe este hecho solamente a las personas. En Castilla *ensuciar* es hacer del vientre, hacer del cuerpo, tanto en personas como en animales. Por otro lado, el DRAE trata *ensuciar* como sinónimo de manchar. En Castilla lo es de cagar, sin más.

Estropeabarrigas

“¡Calla la boca tú, *estropeabarrigas*!” (*La hoja roja*, p. 26).

Se llama así al hombre que deja embarazada a una chica y luego se va con otra. Al padre de la chica embarazada que obligaba al hombre a casarse con su hija se le llamaba “traganiños”. Hoy, se habría buscado otro nombre más suave para referirse a esta imagen. El sentimiento generalizado de que no hay que herir sensibilidades nos llevaría a buscar un eufemismo que aliviase la cruda realidad: el hombre que deja embarazada a una chica y después se va con otra es, al menos, un *estropeabarrigas*. El propio término supone un recordatorio moral que hace la colectividad (el pueblo) al individuo (18).

Humeón

“(…) llegó el tiempo de catar las colmenas y allí no aparecían las carillas ni el *humeón*, vivos ni muertos” (*Las guerras de nuestros antepasados*, p. 114).

Humeón: Humo utilizado para auyentar a las abejas. El humo sale de la cera pez o brea que está colocada sobre un palo; de las ramas verdes o de cagajones de cabañerías colocados en una lata o de los citados cagajones

puestos sobre una teja. En ocasiones se ayuda la operación con un fuelle. El objetivo final es el de catar las colmenas. Modo de coger la miel: se cortan las colmenas con una paleta y se agarran con la mano. En la actualidad, el término se sigue empleando aunque el objeto al que denomine sea otro: ahora se emplea una especie de fuelle. La imagen del humo es la que ha servido a estas gentes para crear el vocablo. *Humeón* es el utensilio que hace humo, sean unos cagajones de caballo o un moderno fuelle (19).

Lechazar

“(…) ninguna como la churra para lechazar (…)” (*Castilla habla*, p. 109).

Lechazar es dar o parir corderos lechales. En este caso se quiere decir que no hay otra oveja como la de raza churra para dar buenos corderos lechales. La oveja churra da una carne muy buena y sus corderos (pare dos veces al año) son muy apreciados en estas tierras como plato típico.

El campo castellano es poco amigo de emplear perífrasis verbales, de andar dando rodeos. Su manera de nombrar las cosas es muy conocida: llaman al pan, pan y al vino, vino. No dudan en inventarse un verbo claro y directo para explicar que las ovejas paren corderos lechales. Esta precisión léxica realza la riqueza lingüística y, por ende cultural, de esta vieja Castilla que tiende a desaparecer. La imagen es clara: no paren, lechazan.

Lecherines

“Con el alba abandonaba la cueva y pasaba el día cazando lagartos, recolectando manzanilla, o cortando lecherines para los conejos” (*Las ratas*, p. 130).

Explica el *Diccionario del Castellano Tradicional* sobre los *lecherines*: *n.f. Planta glauca, con cepa leñosa pero endeble y flores de color amarilloverdoso dispuestas en umbela. Vive en cunetas, ribazos y baldíos y florece a principios de primavera. Sinónimos: chirrihuela, lechetrezna, lechera, lecheinterna, leche de brujas*. Esta flor ha servido durante años de forraje para los conejos y al quebrar su tallo sale un líquido parecido a la leche. Por eso la llaman así en amplias zonas de Castilla, sin conocer muchas veces su verdadero nombre científico. Es una de las flores más habituales en las cunetas de España, que anuncian la primera sonrisa de la primavera que vuelve año tras año (20).

Llevacontrarias

“Que el Bernardo, que era muy *llevacontrarias* el hombre” (*El disputado voto del señor Cayo*, p. 125).

El término se adapta perfectamente a la imagen de alguien que lleva la contraria a otros.

Niebla meona

“Durante casi un mes, la provincia ha estado entumida bajo una *niebla meona*, niebla húmeda y densa que al congelarse en el aire, deja los campos albos como después de una nevada” (*El último coto*, p. 106).

De la *niebla meona* dice el DRAE que es *aquella de la cual se desprenden gotas menudas que no llegan a ser llovizna*.

El mismo Delibes acaba de definírnos lo que es para él la *niebla meona*: *niebla húmeda y densa que al congelarse en el aire, deja los campos albos como después de una nevada*.

Al campesino castellano se le viene a la mente el hecho fisiológico de miccionar cuando se topa con esta niebla. Él conoce como nadie sus nieblas y distingue ésta de, por ejemplo, la centella o la carama. Cuando esta niebla se pega a los barcos y rebarcos del valle, cruza los páramos y tapa la ermita hasta hacerla invisible, el hombre castellano siente sus gotas menudas y la llama *meona*.

Perdido

“A la tarde le metí en un *perdido* de escobillas y avena loca” (*Diario de un cazador*, p. 167).

Perdido: Lugar que no está comunicado ni por veredas, caminos, etc. Al preguntar por este término en los pueblos de Valladolid consultados, se me dijo: “pues un perdido es un perdido”. Así de sencillo. La imagen define al término y el término da nombre a la imagen (21).

Posapié

“(…) se apoyó en el *posapié* (…)” (*La hoja roja*, p. 191).

Es de perogrullo explicar para qué sirve el *posapié*. En Valladolid el término no es conocido. Tuve que esperar a la definición que me ofreció Delibes (*el posapié es una alfombrilla*) para ofrecer una definición seria del término en cuestión y que también incluí en el glosario que se encuentra en www.catedramdelibes.com.

Rebarco

“Aquí, en los *rebarcos*, hay pinos de éstos muy curiosos (…)” (*Castilla habla*, p. 149).

Un rebarco es una pequeña ondulación del terreno más pequeña que el barco. Si definimos barco como pequeño valle que es atravesado por un río, rebarco es la pequeña ondulación del terreno que se encuentra en las márgenes del valle, en posición perpendicular al barco. Los castellanos de Tierra de Campos están habituados a ver barcos y rebarcos cuando salen del pueblo camino de sus tierras. Al ver esta ondulación del terreno, les viene a la fuerza la imagen de un barco.

Sarrasina

“(…) ya tenemos la gresca armada. ¡Menudas *sarrasinas* he visto yo con este motivo, oiga!” (*Castilla habla*, p. 45).

El *Diccionario del Castellano Tradicional* define *sarrasina* como *daño de considerables dimensiones producido en los sembrados*.

Es muy probable que se trate de un término cuyo origen se remonta al pueblo sarraceno. Son sinónimos “*zarracina*”, “*cerracina*” o “*cerrajina*”. En los pueblos vallisoletanos se emplea para cualquier cosa: cuando el lobo mata a las ovejas, la piedra (pedrisco) destroza las cosechas o unos chicos pisotean una huerta. Obsérvese la fuerza de la imagen musical, auditiva. La *sarrasina* cepilla con eses y aes lo que encuentra a su paso...

Visto en su conjunto, el artículo, que por su contenido centra la atención en particulares aspectos del discurso narrativo de Miguel Delibes, logra que los valores populares rurales tomen fuerza y vigor. El estudio del léxico popular rural, suscita la atención y lleva a valorar positivamente lo que está detrás de él. Con este artículo creo haber apuntado al fondo de las realidades que nombra ese léxico y esas expresiones. El esplendor del discurso narrativo popular-rural desembocará en la riqueza de unas realidades valiosas que será bueno que no se pierdan para la cultura española y occidental.

Por aquello de que el mundo lingüístico popular-rural mantiene en pie toda la cultura popular-rural y que el alma de un pueblo es su lenguaje, que más bien un pueblo *no tiene* una lengua para expresarse sino que *él resulta configurado* como tal pueblo por la lengua en que se expresa, este artículo va más allá de su espacio lingüístico y se adentra en el dominio estricto de la cultura.

NOTAS

(1) COROMINAS, Joan: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (1955-1957), Gredos, Madrid, 3ª reimpresión, 1976, vol 4.

(2) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 1992.

(3) COROMINAS, Joan: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (1955-1957), Gredos, Madrid, 3ª reimpresión, 1976, vol 4.

(4) DELIBES, Miguel: *Los niños*, (1994), Planeta, 1999, p. 65.

(5) UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996, p. 89.

(6) Ib., *En torno al casticismo*, p. 108.

(7) Ib. *En torno al casticismo*, p. 139.

(8) Ib. *En torno al casticismo*, p. 91. Esta universalidad se advierte en la tensión que tira del individuo hacia el personaje uni-

versal, por muy modesto de condición que sea. Lo circunstancial del individuo parece importar menos que lo que de más hondo y universal anida en su persona. Es muy curioso que el protagonista de Don Quijote deje de ser el singular y concreto Alonso Quijano el Bueno para saltar a la inmortalidad, convirtiéndose en el singular y universal don Quijote de la Mancha. Es el grano de trigo evangélico, que sólo si muere, lleva mucho fruto. Y muriendo así, despierta al hombre universal que lleva dentro, salva su persona y resulta ejemplar universal. Como el hombre, proyectado el argumento bíblico, que no quiere ser más que hombre termina no lográndose como lo que avaramente pretende ser.

Estas consideraciones convendría tenerlas presentes al leer a Miguel Delibes, por más que él no se detenga a hacerlas a sus lectores; habrá que repetir que no es filósofo, que es novelista. Sus personajes, precisamente por esto último, dan más talla de la que pudiera parecer, no se circunscriben a su color local, de puro castellanos no parece sino que renunciaran a su castellanismo en aras del espíritu universal, del hombre que duerme dentro de ellos y de todos los hombres.

(9) En *Viejas historias de Castilla la Vieja* se mencionan los temibles nublados que descargan de Virgen a Virgen, es decir, de la festividad de la Virgen del Carmen, 16 de julio, a la fiesta de la Asunción, 15 de agosto, mes de plena recolección de los cereales. “Tan pronto sonaba el primer retumbo del trueno, la tía Marcelina iniciaba el rezo del trisagio, pero antes encendía la vela del monumento (...) decía «Santo Dios, Santo Fuerte, Santo Inmortal», y nosotros repetíamos: «Libranos, Señor, de todo mal.» (p. 45). El padre de Isidoro, que regresa del campo a casa, está a punto de morir. El rayo le mata la mula y a él sólo le chamusca el pelo. Olimpo dice que le salvó la silla, pero la tía Marcelina porfía que no fue la silla sino la vela que acompañaba el rezo del trisagio.

La piedad de la tía Marcelina sin duda está contagiada de mecanicismo mágico, que poco tiene en sí de religioso y sí buena parte de superstición, pero no deja de contar a sus espaldas con una rica realidad religiosa que de algún modo gravita poderosa sobre la vida de estas gentes. La vela en cuestión estuvo alumbrando el corazón de la Semana Santa, el monumento del Jueves al Viernes Santo, cuando se celebraba la muerte de Dios y estaban los templos aparatosamente desnudos y de luto, menos el “monumento”, todo esplendente de velas encendidas y de flores. El trisagio es un formidable grito de la liturgia, que arranca de la iglesia griega, donde gozaba de enorme estima, al menos desde el siglo V (Hagios o Theos, Sanctus Deus; Hagios Isjiros, Santus Fortis; Hagios Azánatos, eleison hymas; Sanctus Inmortalis, misere nobis). Se cantaba solemnemente en la “Adoratio Crucis”, el Viernes Santo. Alterna dos lenguas universales en esta profesión de rendimiento a la Divinidad, precisamente cuando su Humanidad es colgada en cruz: Dios está, en todo y siempre, por encima de todo, incluso en este sinsentido de la muerte de su Hijo.

Durante la infancia y la juventud de Miguel Delibes la gran mayoría de los vecinos de los pueblos castellanos asistía a los Oficios de Semana Santa en su iglesia y vivía a su modo estas serias realidades. Además, en el rezo del rosario de los domingos, al que acudían también muchos, tras las letanías, el credo, la salve y algunos padrenuestros, se rezaba el trisagio en castellano. Esta oración no era exclusiva de la liturgia oficial de la Iglesia, en *Viejas historias...* acabamos de verla mencionada como costumbre fuera de ella.

(10) MAEZTU, Ramiro de: *Defensa de la Hispanidad*, Madrid, 1946, 5ª ed., p. 140.

En cuanto al Refranero, Sancho Panza, saco de refranes, hubiera gobernado su ínsula con suficiente sabiduría. El tío Rufo, el Centenario, de *Las ratas*, por su parte, a quien escuchaba empujado por la curiosidad el Nini y de quien aprendía muchísimo, podía expresar lo mucho que sabía precisamente hablando el lenguaje del refranero castellano: “El tío Rufo, el Centenario, sabía mucho de todas las cosas. Hablaba siempre por refranes”, (*Las ratas*, MIGUEL DELIBES (1972), Destino, Barcelona, 2000, p. 28).

(11) COROMINAS, Joan: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Gredos, 1976.

(12) UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996, pp. 62–63.

(13) Otros ejemplos:

“(...) azuzando un viejo macho, *acorrillando* un majuelo” (*Castilla habla*, p. 129).

(14) Otros ejemplos:

“(...) se arrimó al *bocacerral*, hizo bocina con las manos y voceó hacia el Cortijo” (*Los santos inocentes*, p. 125).

“(...) me encaramé al *bocacerral*” (*El último coto*, p. 55).

“(...) me siguió la ladera adelante por el *bocacerral*” (*El último coto*, p. 61).

“Aguanté bien la aspereza del *bocacerral* durante las tres primeras horas y la cuarta caminé decorosamente por el sopié de la ladera” (*El último coto*, p. 193).

(15) Otros ejemplos:

“Para ir a ensuciar nunca cambia de *cagarrutero*” (*Castilla habla*, p. 20).

“No sólo no se vieron conejos, sino que no se advierten juguetes, rascaduras, *cagarruteros*, ni síntomas de que los haya” (*El último coto*, p. 188).

(16) Otros ejemplos:

“(...) la grajilla iba *encorpano* y emplumando (...)” (*Los santos inocentes*, p. 81).

“La leche de la pastora alemana redimió a los cachorrillos, los hizo *encorpar* y pelechar, aunque ninguno ha alcanzado el tamaño de los criados por la madre” (*El último coto*, p. 76).

(17) Otros ejemplos:

“Cerca ya de casa, un *engañapastor* le partió un faro” (*Diario de un emigrante*, p. 22).

(18) Otros ejemplos:

“¡Calla la boca tú, *estropeabarrigas*!” (*La boja roja*, p. 95).

(19) Otros ejemplos:

“El señor Cayo se empinó, cortó un carraspo de la rama más baja y lo introdujo en la escriña, sacando el rabo por el agujero. Se llegó al chamizo, cogió el *humeón* y rellenó de paja el depósito. Parsimoniosamente raspó un fósforo y le prendió fuego. La

paja ardía sin llama, como un pequeño brasero de picón de encina. Depositó el humeón en el suelo, tomó con un dedo una pella de miel y huntó las hojas exteriores del carraspo" (*El disputado voto del señor Cayo*, p. 89).

—¿Me alcanza el humeón?

—El fuelle ese?

—El fuelle, sí señor". (*El disputado voto del señor Cayo*, p. 94).

"(...) el aparato ese, el humión, *humeón*, o como le digan (...)" (*Castilla habla*, p. 179).

(20) Otros ejemplos:

"Cada mañana, Juan llevaba al conejo su ración de berza y de *lecherines*" (*La mortaja*, p. 102).

(21) Otros ejemplos:

"(...) entre las aulagas de los *perdidos*" (*Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo*, p. 49).

"En Castilla, a falta de las praderas húmedas de que tanto gusta, la avefría asentaba en las cunetas o en los *perdidos* pantanosos contiguos a los carrascales (...)" (*Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo*, p. 58).

"(...) de arduas laderas y estirados navazos, donde apenas amuebla los *perdidos* una rala vegetación esteparia (...)" (*Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo* p. 75).

"(...) dediqué mi atención a inspeccionar el terreno y, desdeñando pajas y junqueras, tropecé con un retazo de cebada pinada no mayor de cien metros en cuadro, con más cardos que espigas y la mayor parte de éstas sin granar. Se trataba evidentemente de un *perdido*, una siembra abandonada (...)" (*Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo*, p. 85).

"(...) donde los majuelos ocupan la mayor parte de las ochocientas hectáreas, alternando con algunos olivares, cuatro *perdidos* de esparto y unos pocos retales de cereal" (*Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo*, p. 194).

"(...) empezaban a verse pájaros entre los barbechos y *perdidos* de los bajos" (*Las perdices del domingo*, p. 26).

"(...) me dediqué a registrar *perdidos*, arroyos y majanos" (*Las perdices del domingo*, p. 63).

EDICIONES EMPLEADAS DE LAS OBRAS DE MIGUEL DELIBES

Año 1ª edición		Edición empleada	
1955	Diario de un cazador	Destino	Barcelona 1995
1958	Diario de un emigrante	Destino	Barcelona 1991
1959	La hoja roja	Destino	Barcelona 1999
1962	Las ratas	Destino	Barcelona 1999
1964	El libro de la caza menor	Destino	Barcelona 1973
1964	Viejas historias de Castilla la Vieja	Alianza Editorial Lumen	Barcelona 1984
1970	La mortaja	Alianza Cien	Madrid 1983
1975	Las guerras de nuestros antepasados	Destino	Barcelona 1985
1977	Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo	Destino	Barcelona 1996
1978	El disputado voto del señor Cayo	Destino	Barcelona 1999
1981	Las perdices del domingo	Destino	Barcelona 1996
1981	Los Santos Inocentes	Planeta	Barcelona 1998
1986	Castilla habla	Destino	Barcelona 1986
1992	El último coto	Destino	Barcelona 1992
1995	Diario de un jubilado	Destino	Barcelona 1995



ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS ESCALAS DE VEINTIUNA *GAITAS-DE-FOLE* DE PORTUGAL

Pablo Carpintero y Henrique Oliveira

INTRODUCCIÓN

Si por gaita entendemos cualquier aerófono de forma alargada que es soplado directamente con la boca (concepción aún usada en el lenguaje popular), en la Península Ibérica gozamos de una tradición de gaitas y gaiteros que se pierde en la noche de los tiempos. De estas antiquísimas gaitas peninsulares sopladas directamente con la boca, fruto probable de las contribuciones fenicias a la cultura ibérica, descienden las gaitas de fuelle que, como su nombre indica, son gaitas a las cuales se les acopló un depósito flexible para el aire. Este depósito alivió a los antiguos gaiteros del enorme esfuerzo que implicaba soplar sin descanso en sus gaitas recurriendo a la respiración circular.

No sabemos en qué momento se incorporó el fuelle a las gaitas de la península, pero sí sabemos que el concepto de fuelle como depósito es antiquísimo. Desde tiempos remotos, el hombre conoce el uso de pieles curtidas de animales como recipiente de diferentes materias líquidas. La incorporación del fuelle a las gaitas tiene lugar seguramente en Asia Menor o en Grecia hace aproximadamente 2000 años (1). En la música de todo el mundo entonces conocido reinaban, con una gran profusión, las viejas gaitas que fundamentalmente consistieron primero en clarinetes y después en oboes, de tubos melódicos simples o dobles, de variadísimas tipologías y soplados directamente con la boca (2, 3, 4). El nuevo invento, que obviaba la costosa respiración circular, debió de haber irrumpido con un impacto enorme allá donde fue conocido. Creemos que fue la expansión del concepto de fuelle, desde oriente a occidente, lo que hizo aparecer gaitas de fuelle por toda Asia Menor, Europa y norte de África, después de añadirsele un depósito para el aire a los aerófonos soplados directamente con la boca que previamente ya existían.

Estas primeras gaitas de fuelle, que aparecieron en la Península como fruto de la conjunción de un fuelle y nuestras gaitas sopladas con la boca, son antepasadas directas de nuestras gaitas de fuelle actuales. Podemos ahora preguntarnos: ¿En qué se asemejan nuestras gaitas de fuelle actuales a sus antepasadas sin fuelle? La morfología general de nuestro instrumento es básicamente la misma que hace unos 900 ó 1.000 años: un roncón y un puntero acoplados a un fuelle insuflado a través de un soplete. Desconocemos la tipología de las gaitas de

fuelle anteriores al siglo XI, si es que realmente la innovación del fuelle llegó tan temprano a la Península Ibérica como a Roma (a donde parece que llegó en torno al cambio de era). Con total certeza, la morfología del torneado exterior del roncón y soplete habrá ido mudando conforme al gusto de la época, pero este aspecto es meramente ornamental. Lo que poco debe de haber variado en los dos últimos milenios fue la morfología del puntero, puesto que todos los oboes del mundo tuvieron y tienen, durante este periodo, la misma y simple forma cónica. Podemos, entonces, hacernos dos preguntas que van más allá de la apariencia estética: ¿Habrá variado la escala de los punteros a lo largo de la historia? Y si fue así, ¿mantendrán las escalas de nuestras gaitas de fuelle vestigios de escalas primitivas? Nosotros, románticos por naturaleza, queremos creer que sí, porque nos cuesta el mismo esfuerzo que creer que no y porque esa posibilidad, y la de conocer su evolución, nos anima a investigar el interesante tema de las escalas de los punteros antiguos.

Parece claro que la música fue mudando desde un estado “natural” a aquel fabuloso sistema modal griego, pasando por los modos gregorianos, hasta llegar a la actual escala temperada. Con toda seguridad cada uno de los sistemas musicales pasados debió de dejar su huella en las actuales sucesiones de notas. Siendo así, las escalas de nuestras *gaitas-de-fole* pueden esconder sonidos musicales que nos llegan directamente desde remotas épocas. Desafortunadamente, no seremos nosotros quien desvelará este misterio, pues nuestros conocimientos no nos lo permiten. Sin embargo, nadie podrá jamás desvelarlo si no dejamos registradas las graduaciones de nuestras viejas gaitas de fuelle antes de que desaparezcan por completo.

De esta forma llegamos al principal motor de este trabajo: fijar por escrito, y con precisión, las escalas de nuestros viejos punteros, con la esperanza de que alguien más docto pueda, algún día, descubrir en ellas un trocito de nuestra (pre)historia.

MÉTODO

Para llevar a cabo este estudio registramos gaitas de fuelle en la Beira Litoral, región situada en la zona centro de Portugal y cuya ciudad principal es Coimbra. Hasta el momento pudimos encontrar un total de diez y nueve ejemplares con

edades comprendidas entre los 40 y los 150 años, aproximadamente (5). Durante nuestras campañas de registro excluimos de entrada todos aquellos instrumentos de evidente fabricación gallega, que corresponden en su mayoría a instrumentos adquiridos en las últimas décadas en tiendas sitas en la ciudad de Coimbra. Por otra parte, escogimos gaitas de fuelle que fueron utilizadas por gaiteros “antiguos”. Algunos de estos instrumentos, cuyos tocadores ya fallecieron, se encontraban en desuso desde hacía varios años, algunos desde hacía muchas décadas. Otros instrumentos fueron también registrados, a pesar de ser de factura más reciente, pues habían sido contruidos por artesanos de la zona de Coimbra. De las gaitas de fuelle registradas, las pocas que aún están en uso son tocadas por gaiteros con edades próximas a los ochenta años. Para dar un poco de perspectiva al trabajo, localizamos también dos gaitas de fuelle de Trás-os-Montes.

Sabemos que, cuando un gaitero afina su gaita, el fin que persigue es equilibrar el primer grado con el quinto para que ambos queden perfectamente afinados con el sonido del roncón (hemos observado que en esta zona, como en Trás-os-Montes, es frecuente que los gaiteros no presten demasiada atención a la afinación del octavo grado de la escala en relación a la tónica y al quinto grado).

Otra cuestión a tener en cuenta es la altura de la tónica de los punteros. Cuando un puntero es construido para tocar con la tónica afinada en una determinada altura, es posible desviar ligeramente la afinación de esta nota manteniendo al mismo tiempo el equilibrio relativo del primero, quinto y octavo grados. Con todo, si pretendemos variar la afinación de la tónica más allá del 10–15%, el puntero se desequilibrará notablemente y no será posible acordar los grados primero y quinto y, mucho menos, la octava de la tónica.

Teniendo en cuenta estas dos observaciones, la recogida de las escalas se llevó a cabo del siguiente modo: después de observar diversas pajuelas hechas por los tocadores de las zonas en cuestión, nos dotamos de una colección de pajuelas, fabricadas a imagen de las usadas por los gaiteros y con los mismos procedimientos, que abarcaran todos los tipos probables de tamaños. Una vez localizado un puntero viejo, probamos diversas pajuelas hasta encontrar una que permitiese un perfecto, o por lo menos buen equilibrio del primero, quinto y octavo grados. Si la pajuela escogida no satisfacía plenamente la exigencia de un perfecto equilibrio del primero y quinto grados, la trabajamos *in situ* hasta conseguir nuestro propósito. Alcanzamos un perfecto equilibrio en casi todos los casos, pues en todos los punteros estudiados, excepto en el n.º 9, el equilibrio de la tónica y de la quinta produjo es-

pontáneamente un octavo grado bien ajustado, lo que dice lo suficiente sobre los artesanos locales.

Una vez el puntero fue equilibrado, procedimos a registrar la afinación de los diferentes grados de su escala en términos absolutos, usando para ello un grabador y un afinador electrónico (*Chromatin Zeon*), y empleando siempre las mismas posturas de digitación que su dueño, o en su ausencia, las posturas más frecuentes en la zona que, según pudimos ir averiguando, son siempre puramente abiertas (es decir obtenidas levantando sucesivamente los dedos para obtener los diferentes grados), siendo raros los gaiteros que emplean para el octavo grado una postura diferente de aquella en la que todos los agujeros melódicos quedan abiertos.

RESULTADOS

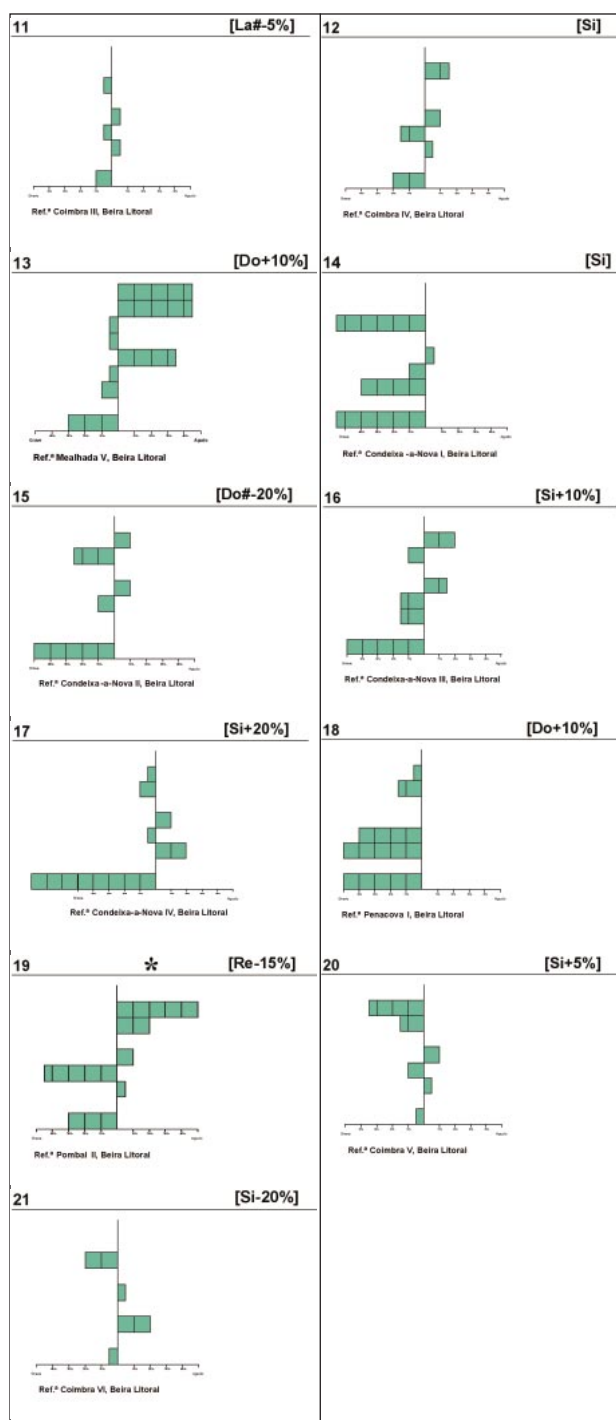
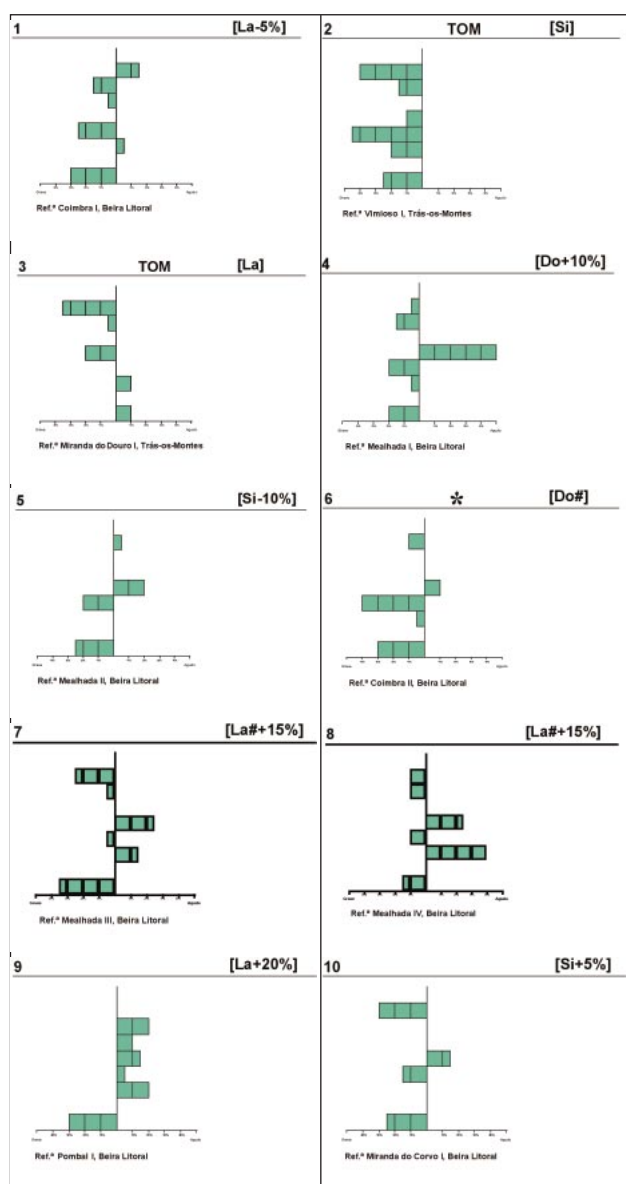
Presentaremos la altura sonora de un determinado grado como desviación, en tanto por ciento, del grado analizado en relación a la escala temperada ($La = 440$ Hz). Así, una diferencia de un tono completo correspondería a un 100% de desviación.

Con la utilización de la escala temperada como referencia no pretendemos, en modo alguno, dar la impresión de que las sucesiones de notas analizadas son desviaciones o escalas desafinadas. La realidad es justamente lo contrario: las escalas producidas por los punteros “antiguos” tienen muchas menos tensiones internas que la escala temperada, o sea, están mucho mejor afinadas y su equilibrio es mayor respecto al sonido del bordón que en la escala temperada; por lo tanto, su afinación es mucho más natural y menos forzada.

Una vez hecha esta aclaración, analicemos estas veintiuna escalas usando representaciones gráficas para hacerlas más visuales. El diagrama de cada escala contiene una línea vertical con nueve espacios, representando cada uno un grado de la escala. Inmediatamente encima del eje horizontal está el lugar de la sensible, encima el de la tónica, y así sucesivamente hasta el octavo grado de la escala que ocupa el puesto más elevado en el eje vertical. Para hacer patentes las desviaciones respecto al grado temperado, a la izquierda o a la derecha de la línea vertical, y en la posición correspondiente a cada grado, pueden aparecer cuadrados, rectángulos o no aparecer ninguna figura. Un cuadrado representa una desviación del 10%, hacia el grave si se sitúa a la izquierda del eje central, o hacia el agudo si aparece al lado derecho. Un rectángulo vertical representa una desviación del 5% y la ausencia de cualquier figura representa el justo tempero de ese grado respecto a la escala temperada.

La nota que aparece en la parte superior derecha de los gráficos corresponde a la tónica del puntero y se muestra acompañada de su desviación respecto a la escala temperada, también en tanto por ciento.

Las escalas marcadas con un asterisco corresponden a gaitas de fuele probablemente con cerca de 150 años de antigüedad. Las marcadas como “TOM” pertenecen a las dos gaitas de fuele originarias de Trás-os-Montes, cuyas edades son superiores a los 60–70 años. El resto de las gaitas de fuele tienen edades comprendidas entre los 40 y los 90 años aproximadamente. Para proteger la identidad de sus dueños, las gaitas de fuele se identifican únicamente por el ayuntamiento de donde era originario el gaitero que utilizaba el instrumento en cuestión.



DISCUSIÓN

A pesar de que el número de gaitas de fuele analizado es por ahora bajo (continuaremos trabajando hasta conseguir una muestra de tamaño suficiente para que todos los resultados del estudio sean estadísticamente significativos), pudimos sacar algunas conclusiones preliminares que

suponemos se aproximan bastante a la realidad y que difícilmente serán modificadas con un aumento de la muestra.

Analicemos ahora, uno por uno, los grados de las escalas y veamos que conclusiones podemos sacar.

Tónica

Resumimos los resultados del análisis de la altura absoluta de las tónicas de los veintiún punteros en una representación gráfica que se muestra en la figura 1.

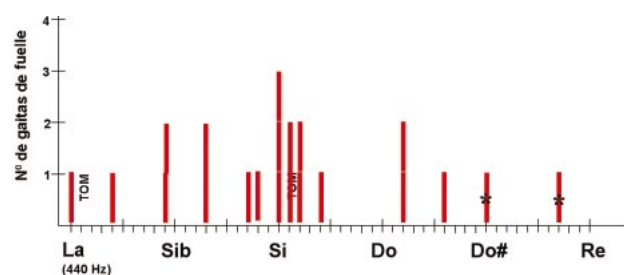


Fig. 1: Distribución de las tónicas, en Hz.

Lo que primero nos llama la atención en esta distribución es que casi el 50% de las gaitas de fuelle encontradas tienen una tónica próxima al Si natural. No obstante, las dos gaitas de fuelle más antiguas que encontramos tienen un tono bastante más agudo, entre Do# y Re. Quedando pendiente encontrar un mayor número de gaitas de fuelle con más de un siglo de antigüedad, podríamos ir apuntando que las gaitas de fuelle de la Beira Litoral con edades comprendidas, aproximadamente, entre los 40 y los 90 años poseen sus tónicas afinadas principalmente en tonos graves, próximos al Si natural, mientras que las gaitas de fuelle más antiguas parece que estaban en tonos bastante más agudos (aunque esta conclusión no es estadísticamente significativa pues sólo poseemos dos ejemplares con esta edad). No nos atrevemos por ahora a apuntar una hipótesis que explique esta diferencia en las tónicas.

Sensible

Observando las desviaciones de este grado en relación a la sensible temperada (aquella que está justamente medio tono por debajo de la tónica), veremos que en todos los casos analizados, excepto en el de una de las gaitas trasmontanas (n.º 3), existe una desviación hacia el grave más o menos patente. La media de estas desviaciones es del 31%, correspondiendo la moda a un valor del 30%. Curiosamente, las dos gaitas de fuelle

más antiguas presentan también desviaciones hacia el grave del 30%.

Veamos estos resultados en la representación gráfica de la figura 2.

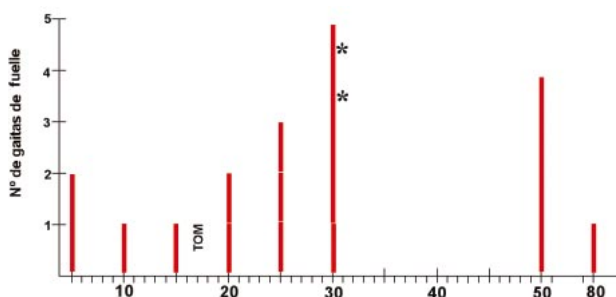


Fig. 2: Distribución de las desviaciones de las sensibles hacia el grave en %

En este gráfico se aprecia claramente una distribución centrada en el valor de 30% de desviación hacia el grave; creemos que este dato en concreto difícilmente será alterado por un aumento de la muestra. Podemos concluir, sin miedo a cometer un grave error, que la desviación de las sensibles en las gaitas de fuelle de la zona de Coimbra se sitúa en torno al 30% hacia el grave, o sea, aproximadamente un tercio de tono, dejando así de cumplir el papel de sensibles dentro de la escala y pasando a ser subtónicas.

La mayor desviación (80%) aparece en una gaita de fuelle encontrada en el ayuntamiento de Condeixa-a-Nova identificada con el n.º 17. Otras tres gaitas de fuelle (n.º 14, 15 y 16), aparecidas en este ayuntamiento, muestran desviaciones del 50%, 50% y 55% hecho que, si no indica que en esta zona se preferían escalas con la subtónica muy baja, no dejaría de ser una casualidad curiosa.

Segundo grado

En este grado encontramos once escalas con desviaciones agudas (un 52,4% del total con una media de las desviaciones del 13,6% y moda del 5%), tres temperadas (14,3% del total) y siete (33% del total) con desviaciones hacia el grave (media de estas desviaciones 20,7%, moda 5%). De las dos gaitas de fuelle trasmontanas, una está en el primer grupo y otra en el último. Lo mismo sucede con las dos gaitas de fuelle más antiguas. Veamos la representación gráfica en la figura 3.

En esta representación gráfica se aprecia claramente que, en general, el número de instrumentos decrece a medida que los valores de desviación aumentan. Este dato, junto con la presencia de segundos grados agudos, temperados y graves sugiere que estas variaciones podrían ser aleatorias.

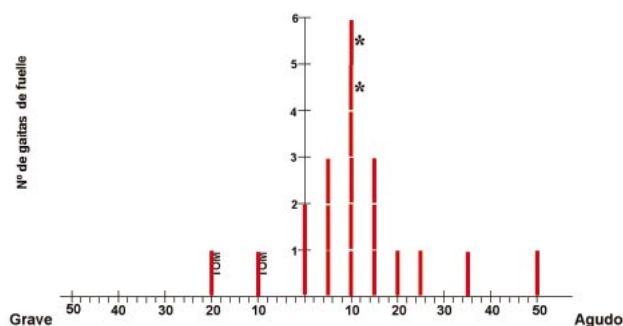


Fig. 3: Distribución de las desviaciones de los segundos grados, en %

Esta hipótesis se refuerza si tenemos en cuenta que los grados de la escala que más afectan al ambiente tonal son el tercero, quinto, sexto y séptimo, mientras que el cuarto grado y sobretodo el segundo influyen de un modo mucho menos notorio. Este efecto puede ser verificado por cualquier lector que varíe estos grados en la escala de su gaita de fuelle y compare el resultado con la variación de alguno de los otros grados. De este modo, aguardábamos *a priori* que las desviaciones en el segundo grado fuesen mucho más aleatorias que aquellas del cuarto grado, mientras que en el tercero, quinto, sexto y séptimo grados esperábamos encontrar tendencias marcadas de desviaciones agudas o graves.

Tercer grado

Para comprender lo que sucede con las desviaciones en este grado es necesario observar el gráfico de la figura 4.

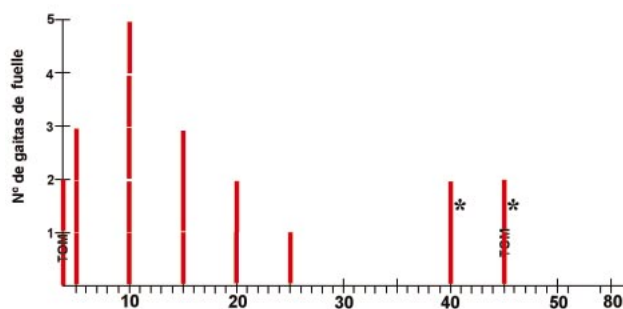


Fig. 4: Distribución de los desvíos hacia el grave de los terceros grados, en %

Lo que primero salta a la vista en esta figura es la ausencia de desviaciones hacia el agudo. Excepto las gaitas de fuelle nº 3 y 21, que presentan el tercer grado perfectamente temperado y la gaita de fuelle nº 9, que tiene un suave desviación hacia el agudo del 5%, el resto de los instrumentos analizados presenta una clarísima tendencia

a tener este grado grave, lo que no es de extrañar toda vez que esta característica aparece en todos los instrumentos antiguos. Con todo, mirando el gráfico de la figura 4, podemos intuir dos distribuciones perfectamente distintas: una centrada en el valor del 10% y otra entre los valores del 40–45%. En esta última se sitúan, curiosamente, los dos instrumentos más antiguos, una de las gaitas de fuelle trasmontanas (con más de 60–70 años de antigüedad) y una de las pocas gaitas de fuelle afinadas en Do que encontramos en la Beira Litoral. Bajo nuestro punto de vista, esto parece indicar que cuanto más antigua es una gaita de fuelle, más grave es su tercer grado.

En todo caso, podemos concluir con plena certeza que las gaitas de fuelle de la Beira Litoral tienen un tercer grado bajo, siendo la media de su desviación 17,2% y la moda 10%. En las gaitas de fuelle más antiguas, la media de desviación hacia el grave es del 42,5%, mientras que en las más modernas (con 40–60 años de antigüedad) es del 12,5% (moda 10%), apareciendo así una tendencia hacia el temperamento de las escalas en las gaitas más modernas.

Las grandes desviaciones hacia el grave encontradas en las gaitas de fuelle más antiguas de la Beira Litoral, producen un ambiente tonal próximo al menor, característica propia de las gaitas trasmontanas, sanabresas y gallegas más antiguas, con quien seguramente comparten un antepasado común.

Cuarto grado

A pesar de que *a priori* consideramos que el cuarto grado no tenía demasiada influencia en la determinación del ambiente tonal o modal de las escalas, los datos encontrados apuntan, sin margen para la duda, en una dirección muy diferente. Veamos las desviaciones en el gráfico de la figura 5. Lo que primero nos llama la atención en esta representación gráfica es que las dos gaitas de fuelle encontradas en Trás-os-Montes son las únicas que

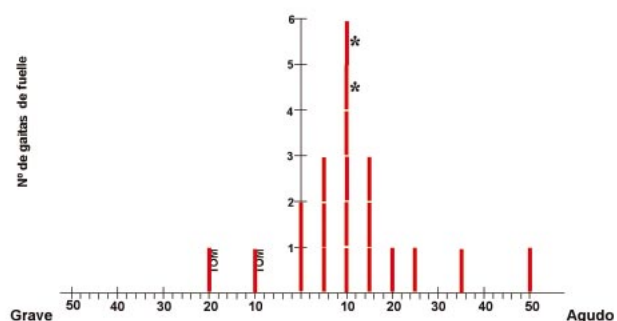


Fig. 5: Distribución de las desviaciones de los cuartos grados, en %

presentan este grado grave, en concreto un 10% y un 20%. El resto de las gaitas de fuelle muestran desviaciones hacia el agudo, siendo la media de estas desviaciones un 15,6% (moda 10%). Precisaríamos de más datos referentes a las gaitas trasmontanas para asegurar con fiabilidad que la gravedad de sus cuartos grados es una característica que diferencia a estos instrumentos de otros. Por otro lado, lo que sí podemos asegurar es que en las gaitas de la Beira Litoral hay una clara tendencia a que este grado sea agudo respecto a la escala temperada, aunque esta desviación no sea excesiva.

Sexto grado

Tenemos dos gaitas de fuelle (9,5%) con desviaciones hacia el agudo en este grado (una de las más antiguas está en este grupo), cuatro temperadas (19%) (entre ellas una de las gaitas de fuelle más antiguas) y quince instrumentos (71,4% del total) que presentan diferentes amplitudes en sus desviaciones hacia el grave (casi todas comprendidas entre el 5 y el 15%). Observando la distribución de las desviaciones en el sexto grado en relación a la escala temperada (fig. 6) podemos imaginar una curva de Gauss (que tiene la forma aproximada del contorno de una campana) centrada en este grado temperado o con una pequeña desviación al grave. Podemos concluir pues que los sextos grados presentan una ligera tendencia a ser graves, aunque esta desviación es de poca amplitud (recordemos que la moda corresponde a una desviación del 5% y que entre las gaitas de fuelle con escalas temperadas y aquellas que presentan desviaciones menores o iguales al 15% encontramos el 76% de las gaitas de fuelle estudiadas).

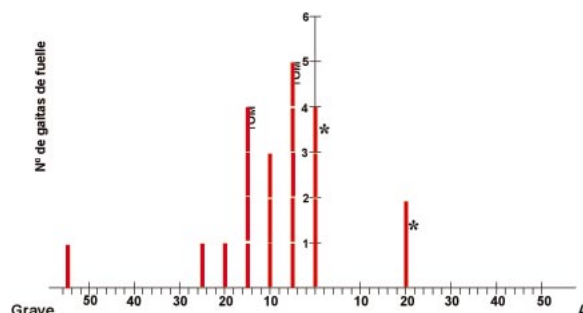


Fig. 6: Distribución de las desviaciones de los sextos grados, en %

Séptimo grado

Encontramos aquí otro caso muy curioso. Ya hemos dicho que este grado, junto con el sexto y el tercero, tienen una importancia capital en la

determinación del “color” de la escala, pues variaciones sutiles en ellos producen escalas con personalidades extremadamente diferentes.

Observando el gráfico de la figura 7, de inmediato deducimos la existencia de, por lo menos, dos distribuciones distintas. Las dos gaitas de fuelle de Trás-os-Montes presentan el séptimo grado muy grave (40% e 35%) estando acompañadas por otras tres gaitas de fuelle en esta parte de la distribución. Entre los restantes instrumentos, encontramos catorce gaitas de fuelle con séptimos grados ligeramente no temperados y, por fin, tenemos una de las gaitas de fuelle más antiguas que muestra un séptimo grado con una desviación hacia el agudo del 50%. Infelizmente, carecemos de más instrumentos con más de un siglo de antigüedad para poder confirmar la existencia de este tercer grupo de escalas con el séptimo grado tan agudo. No obstante, lo que está claro es que los dos instrumentos trasmontanos, junto con algunos de la Beira Litoral, forman un grupo aparte que podremos caracterizar con mayor precisión cuando aumentemos sensiblemente el tamaño de la muestra.

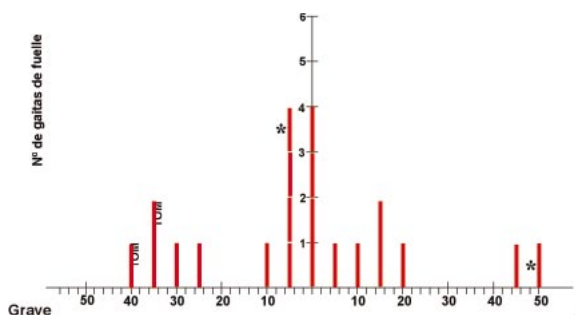


Fig. 7: Distribución de las desviaciones de los séptimos grados, en %

CONCLUSIONES

Para que estas conclusiones preliminares puedan ser validadas o desmentidas es necesario proseguir con la investigación; debemos conseguir un número de gaitas de fuelle como mínimo tres veces superior al que aquí presentamos. Aún así, y como ya dejamos dicho, algunas de estas conclusiones son estadísticamente significativas, mientras que otras, las que marcaremos con un asterisco, necesitan ser comprobadas mediante un aumento de la muestra.

Así pues, las gaitas de la Beira Litoral presentan:

1. Para gaitas de fuelle con edades comprendidas entre los 40 y los 70 años de edad:



Fig. 8

- Sensibles bajas un 30% aproximadamente;
- Una distribución de las tónicas en torno al Si natural, aunque aparecen también algunos tonos más graves y más agudos*;
- El tercer grado con una desviación hacia el grave en torno al 10%;
- Cuartos grados con tendencia a ser agudos (en torno al 10%);
- Sexto grado aproximadamente temperado;
- Séptimo grado próximo al temperado aunque tal vez con una cierta tendencia a la gravedad*.



Fig. 9

2. Para gaitas de fuelle con más de un siglo de antigüedad:

- Tónicas agudas próximas a Do# – Re*;
- Terceros grados muy bajos (40–45%)*;
- Cuartos grados con tendencia a ser agudos (en torno al 10% de desviación)*;
- Sextos grados aproximadamente temperados*.

Para terminar, sólo unas breves notas sobre algunos aspectos interesantes de estas gaitas de fuelle y sus gaiteros.

Sobre la tipología de los instrumentos estudiados diremos que ni una sola de estas *gaitas-de-fuelle* presenta más tubos que ronco (*roncão, ronca o ronco*), puntero (*ponteiro o ponteira*) y soplete (*soprete*), siendo esta observación absolutamente válida para todo Portugal, pues las pocas gaitas con ronqueta (bordoncillo que emite la tónica en la octava superior al ronco) que pudimos encontrar fueron directamente importadas de fabricantes gallegos.



Fig. 10

Los torneados de las piezas presentan por veces dibujos muy característicos y diferentes de los gallegos, asturianos y sanabreses aunque, como no podía ser de otra forma, sigan el mismo patrón general. Dejaremos el estudio morfológico para un próximo artículo pero podemos adelantar que, sin duda, existió una escuela de artesanos en la Beira Litoral y que sus gaitas de fuelle no fueron importadas del extranjero. Como muestra de estas aseveraciones pueden observar, en las figuras 8–14, una gaita de fuelle de esta zona con una



Fig. 11



Fig. 12

antigüedad estimada superior a los 150 años, cuya escala está representada en el gráfico n.º 19. Este instrumento perteneció a Manuel Gonçalves padre y Manuel Gonçalves hijo, ambos gaiteros nacidos en el siglo XIX.



Fig. 13

En cuanto al repertorio interpretado por los gaiteros de la Beira Litoral, debemos destacar el *Passo-dobrado*, tipo melódico perteneciente a la



Fig. 14

familia de la *pirusalda gallega*, *xiringüellu asturiano*, *porrutsalda vasca* y *porrusalda leonesa*, y que comparte con ellas un característico fragmento de melodía que también se conserva en algunas alboradas sanabresas. A parte de este tipo de melodía absolutamente característico de la zona de Coimbra, encontramos en el repertorio de los gaiteros: *alvoradas*, *viras*, *fados*, *corridinhos*, *valsas*, *marchas*, *tangos*, *foxes*, etc.

Y ya para finalizar, sólo añadir que las gaitas de fuelle de esta zona aparecen normalmente acompañadas por un gran tambor y un bombo, actualmente de cuerpos metálicos, aunque en las fotografías de principios del siglo XX, que presentamos en la fig. 15, son de madera. Los parches son mantenidos en tensión mediante cuerdas unidas por pares, bien mediante nudos, bien por piezas triangulares de cuero.



Fig. 15: Dos postales de principios del siglo XX donde aparecen fotografiados dos gaiteros de A Beira Litoral.

NOTAS

(1) SACHS, Curt: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Ed. Centurión, Buenos Aires, 1947.

(2) SACHS, Curt: *Op. cit.*

(3) SCHAEFFNER, André: *Origine des instruments de musique*, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, París, 1994.

(4) GALPIN, F. W.: *The music of the sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians*, Cambridge, 1937.

(5) Más específicamente, las gaitas que registramos son instrumentos que sabemos cuentan siempre con más de 40 años hasta otras que estimamos, por lo datos ofrecidos por los informantes, podrían tener más de 150 años de edad.

AGRADECIMIENTOS

Es indispensable agradecer a Henrique Oliveira los esfuerzos personales realizados para conservar la tradición gaitística de su país. Mi agradecimiento también para Iván Area y Alberto Jambrina por la amable crítica de este trabajo y por sus acertadas sugerencias.



Equipamientos personales y domésticos de las familias en la comarca palentina de “La Peña”, en los siglos XVII y XVIII

Luis-Manuel Mediavilla de la Gala

*“bestir et calçar
por toda mi vida conbenientemente,
cada dos annos una saya y una capa ssaya...”.*

(De un *Contrato de Acogida* del s. XIV)

Los tiempos pretéritos, se hallan congelados en los polvorientos legajos de los Archivos y sólo precisan la paciencia en su consulta y el calor de la imaginación, para hacer que se manifiesten y hagan revivir, para nosotros, antiguas escenas y viejas costumbres, en una especie de asombrosa traslación temporal. Esos, en apariencia, fríos documentos, no sólo recogen datos y contratos, sino que, entre líneas, nos hablan de las vidas de los sujetos que en ellos se registran.

Para el caso que nos ocupa, de los equipamientos de las familias en los siglos XVII y XVIII, son abundantísimos los documentos disponibles, llevándose la palma los *Inventarios de Bienes*, tanto por su abundancia, como por lo detallado y exhaustivo de sus contenidos. Otro segundo grupo, no tan pródigo, pero sí muy interesante, son los *Contratos Matrimoniales*, pues en ellos entran en consideraciones y aclaraciones muy ilustrativas. Un tercer grupo, formado por *Contabilidades* de diversos tipos y motivos, aporta también interesantes datos sobre artículos, precios, características y frecuencias y, hasta las circunstancias y motivaciones de la operación. También se pueden hallar datos de este tipo, en las actas de las *Almonedas* o en las pruebas de algunos *Pleitos*.

En este trabajo, estimo haber utilizado una mínima parte de lo, presumiblemente, disponible en los fondos del *Archivo Histórico Provincial de Palencia* y documentos pertenecientes a particulares de la comarca. Una labor metódica y sistemática en los citados o similares fondos, aportarían un inapreciable caudal de datos y de insospechadas informaciones sobre las gentes *de a pie* y sobre las circunstancias de sus vidas en los últimos tres o cuatro siglos. Poner música a esa letra, es decir, interpretarlos y explicarlos, sería como componer estampas y escenas llenas de vigor y verosimilitud.

Aquí y de momento, nos vamos a limitar a la presentación de los datos sacados de 27 *Inventarios de Bienes* y de tres *Contratos Matrimoniales*, fechados entre 1683 y 1784, limitándonos sola-

mente a los que corresponden al tema que nos ocupa. Datos que, para mejor exposición y comprensión, agruparé en cinco bloques: *Mobiliario*, *Ajuar de Cocina*, *Ropas de Casa*, *Prendas de Vestir* y *Varios*. Tres o cuatro de estos documentos, corresponden a personas o a familias de un cierto nivel económico y el resto, a gentes normales, incluso humildes, a tenor de los bienes registrados; lógicamente, los más sofisticados y la mayor variedad y abundancia, corresponden a los primeros. Debemos tener presente que esta comarca era y es de muy escasos recursos, por lo que la mayoría de las familias rayaba en la pobreza, cuando no en la miseria; de ahí que, aún los más destacados, se desenvolvieran en economías muy limitantes y sólo contados privilegiados, vivían con un cierto desahogo.



Jarra “de trampa”, típica de la zona

Incluyo en cada grupo, el estadillo resumido de los bienes inventariados en los 27 casos, ordenados según la frecuencia con que se hallan presentes en los distintos inventarios. El nombre de cada elemento, va seguido por cuatro cifras: la primera, indica el número de inventarios en los que se registra su presencia; la segunda y la tercera, se refie-

ren a las cantidades máxima y mínima halladas entre todos los casos que registran ese objeto; y la cuarta, el número medio de piezas que resulta de considerar el total de ellas y el número de inventarios que las registran.

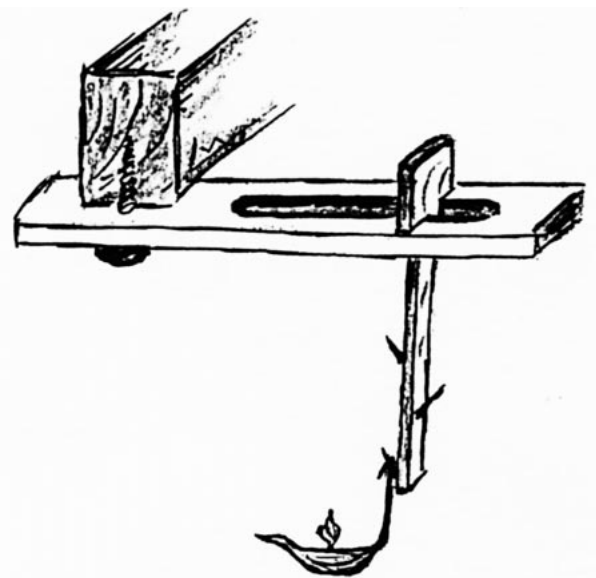
MOBILIARIO DE LAS VIVIENDAS

En este apartado, se estudian los muebles de las viviendas, entendiendo como tales, los que comprende el concepto vulgar que hoy tenemos de ellos. Aparte de las lógicas diferencias impuestas por las modas y las tecnologías, nos sorprenderá comprobar la casi total ausencia de algunos que hoy consideramos imprescindibles, especialmente en los dormitorios, en los que no existían entonces, ni armarios, ni mesillas, por no citar las cómodas, sillas y butacas. Sin embargo, resulta llamativa la presencia de bufetes, lógicamente en las casas más acomodadas, aunque su frecuencia, relativamente elevada, parece hablar de la importancia que estos muebles tuvieron en la época estudiada.

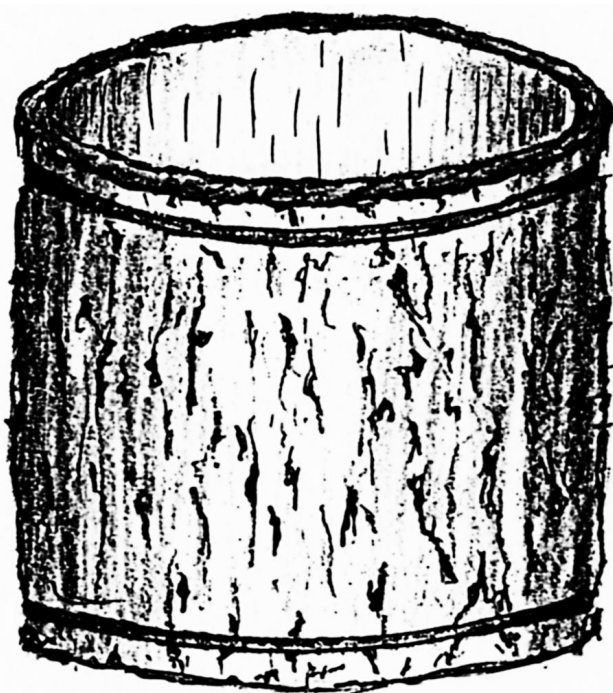
Objeto	Nº de casos	Nº de piezas		
		Máxº	Mnmº	Media
Arca	27	12	1	4,6
Escaño	22	8	1	2,1
Mesa	20	8	1	2,7
Banco.....	19	5	1	2
Aspar y Argadillo	13	2	1	1
Tajo ó Taburete.....	12	6	1	2,4
Arquilla	10	2	1	1
Cama				
(De tabla o cordel) ..	10	6	1	2,7
Bufete	8	4	1	2
Bujía.....	7	2	1	1,2
Cuadros	6	30	2	10,8
Candil.....	6	3	1	1,5
Jergón	5	6	1	3
Briezo (cuna)	4	1	1	1
Mesa pequeña	4	1	1	1
Armario/Alacena.....	3	1	1	1
Morillos	3	1	1	1
Velador.....	3	2	1	1,3
Silla	3	14	1	7
Candelero.....	3	2	1	1,6
Cajón/Caja	3	1	1	1
Coladera/Cesto lavar ..	3	1	1	1
Brasero.....	2	1	1	1
Baúl/Cofre	2	6	1	3,5

Calentador	2	2	1	1,5
Colchón	2	8	4	6
Espejo	2	2	1	1,5
Escritorio	2	6	2	4
Escabel	2	1	1	1
Linterna	2	1	1	1
Devanadera	1	1		
Sillón	1	1		
Pintura	1	3		
Tajo de medul.....	1	3		
Carrete (Andador).....	1	1		
Estrado.....	1	1		
Tapiz.....	1	1		
Aljávana (Jofaina)	1	1		

Comprobamos que solamente hay cuatro muebles cuya presencia se repite en la mayor parte de los casos; son los muebles que podríamos calificar como básicos: las arcas de madera, ya sean de nogal, haya o roble, cuyos usos principales estaban en la guarda de ropas, pan, grano u otros comestibles; el segundo y cuarto lugar lo ocupan los asientos y el tercero, las mesas. La sorpresa vuelve a surgir en los dormitorios, donde sólo se registra, en diez ocasiones, la presencia de camas, las cuales eran de las denominadas *de encordeladura*; este hecho pudiera tener dos explicaciones: por un lado, se omite en muchos casos su presencia en los inventarios, por quedar asignada, de entrada, al cónyuge vivo, según costumbre tradicional, bajo la denominación y concepto de *lecho cotidiano*, expre-



"Candelero" artesanal para colgar el candil o candelas



“Corcho” o “Coladera” para el blanqueado de la ropa

sión que no sólo incluye al mueble, sino también a la ropa correspondiente; por otra parte, la mayoría de la gente dormía sobre el jergón o, simplemente, sobre una saca rellena de algún tipo de mullida vegetal seca.

Aún nos ofrece otra curiosidad esta relación, como es el uso de ciertos términos arcaicos: el de *Hucha*, como sinónimo de arca; el de *Aljávana*, correspondiente a la jofaina o palangana y, el todavía más primitivo de *Briezo*, deformación de brizo, para denominar a las cunas.

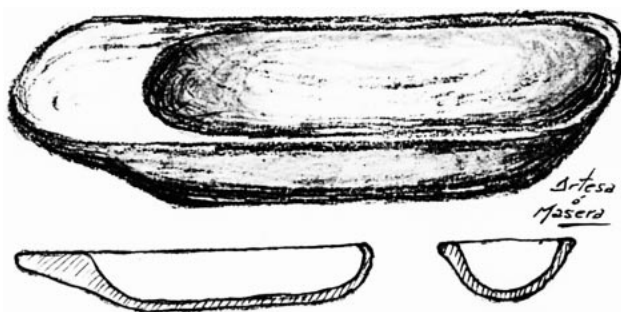
AJUAR DE COCINA

En este epígrafe, están agrupados todos los útiles que aparecen en estos inventarios y que entiendo formaban parte del quehacer culinario. El resultado ofrece un panorama desolador, al comprobar la pobreza y escasez de utensilios con los que contaban para atender la primera necesidad del hombre. Llama poderosamente la atención, la ausencia casi total de elementos de corte, lo cual no resulta fácil de explicar; si bien es cierto que se mencionan las hachas en numerosas ocasiones, pero que no se han incluido, por entender que pertenecen al grupo de las herramientas en general. Otra observación, se refiere a la abundancia de piezas de *Talavera*, matización que hacen con frecuencia, tanto en platos, como en jarras y escudillas. También aparecen algunos objetos de plata, como cubiertos, saleros, pimenteros... y hasta un vaso.

Objeto	Nº de casos	Nº de piezas		
		Máxº	Mnmº	Media
Caldera.....	26	8	1	3,1
Artesa/Mesera	25	4	1	2
Cazo	24	8	1	2,5
Sartén.....	24	4	1	1,7
Cuchar de olla	24	6	1	1,7
Carral	22	7	1	2,5
Asador	21	2	1	1,3
Peso de garfios	17	2	1	1,1
Calderillo	13	3	1	1,3
Almirez	9	1	1	1
Escudilla.....	9	35	2	13,2
Plato.....	9	20	2	10,4
Jarra/o	8	7	1	2,3
Caldero	8	3	1	1,3
Tijeras.....	7	4	1	1,7
Salero.....	6	2	1	1,5
Cuchara	5	24	3	9,2
Cesta	5	2	1	1,2
Olla.....	5	5	1	2,4
Meserillo/a	4	2	1	1,5
Pellejo para vino	4	4	1	2,2
Cobertera				
(Tapa de olla)	3	3	1	1,6
Paleta/Paletilla	3	2	1	1,6
Fuente	3	2	1	1,3
Volvedor de huevos	3	1	1	1
Cuchillo	2	6	1	3,5
Pimentero.....	2	2	1	1,5
Azucarero.....	2	2	1	1,5
Salvilla	2	2	1	1,5
Vaso	2	14	1	7,5
Cántara/o	2	4	3	3,5
Aceitera	2	3	2	2,5
Chocolatera	1	1		
Badil.....	1	1		
Trébede	1	1		
Mosquera	1	1		
Tenedor	1	22		
Perol.....	1	1		
Copa	1	2		
Albarnia (Marmita)	1	2		
Escudillón.....	1	1		
Mondadientes	1	1		

Barril.....	1	5
Espumador.....	1	1
Taza	1	1
Llar	1	1
Bota para vino	1	1

Como en el apartado anterior, volvemos a comprobar, en éste, la presencia masiva de una serie de útiles básicos para atender el área de la alimentación, destacando las calderas, sartenes, cucharones, cazos y asadores, que nos hablan de las preparaciones culinarias más habituales, llamando la atención los asados. Mención aparte merecen las meseras y meserillas, usadas principalmente en el amasado del pan y en los procesos de elaboración de las matanzas. Por otra parte, el elevado número de carrales o pequeñas cubas, nos indica la importancia que tuvo el vino en la dieta diaria por aquella época; a la vez, comprobamos la preeminencia que tenían estos envases de madera, frente a los pellejos, tanto para el transporte, como para el almacenamiento del vino. La escasez de platos y escudillas, hay que entenderla a la luz de la costumbre, que aún se practicaba a mediados del siglo pasado, de poner la comida sobre la mesa, en el mismo recipiente que se utilizó para su preparación, en el cual iban introduciendo la cuchara los comensales por turno, usando incluso la misma para y por todos. También debo advertir que, en ocho inventarios, se cita la *Basa* en conjunto, sin especificar las piezas.



Artesa o Masera

ROPAS DE CASA

Si resultaba corta la dotación del equipamiento en los capítulos anteriores, aquí se ronda la precariedad más absoluta, comprobándose de nuevo, la generalización de los componentes más elementales. He de añadir, que quedaron fuera de esta relación las telas, casi siempre lienzos, que aparecieron en ocho o diez de los casos estudiados; no se recogió su presencia, al considerar que aún se trataba de materia prima, destinada a la confección

de diversas prendas; lo mismo sucedió con las madejas de lino o de lana.

Objeto	Nº de casos	Nº de piezas		
		Máxº	Mnmº	Media
Manta	27	16	1	5,7
Paño.....	21	8	1	3,3
Mantel	20	7	1	3,4
Almohada.....	17	19	1	3,5
Sábana	11	11	1	3
Servilleta	14	50	1	8,2
Carpeta	13	3	1	1,3
Cabezal	11	10	1	3,6
Cobertor.....	6	4	1	1,8
Colcha	2	5	3	4
Mantelera	2	4	1	2,5
Cortina	1	4		
Estera.....	1	1		
Tapiz.....	1	9		
Tapete	1	1		
Toalla	1	2		

Comprobamos de nuevo que, el elemento básico e imprescindible, ocupa el primer puesto, en este caso, las mantas, tan necesarias en esta comarca de crudos inviernos, por lo que se hallan presentes en todos los casos, con una media de seis piezas por familia. Sin embargo, la pobreza queda manifiesta en la precariedad de los elementos auxiliares, como almohadas, sábanas y cabezales. No obstante, vuelve a sorprendernos la relativa frecuencia de complementos ornamentales, como paños y carpetas, incluso los manteles y servilletas, que parecen dejar patente cierto grado de preocupación por el buen gusto o, al menos, las apariencias, dentro de la humildad de tales economías.

PRENDAS DE VESTIR

Este apartado, nos presenta una apreciable variedad en las prendas, a lo que sin duda contribuye el amplio espacio de tiempo contemplado, más de un siglo, lo que pudo dar lugar a cambios en las modas o en las tendencias en el vestir.

Uno de los temas más traídos y llevados de la *Antigua Cultura*, ha sido el de los *Trajes Típicos*, intentando fijar la composición, los elementos y las características, utilizando como referencias los antiguos grabados y, sobre todo, las escasas piezas conservadas en los viejos baúles y transmitidas de generación en generación. Pero siempre quedaban algunas dudas sobre dos aspectos importantes:

¿Respondían estos elementos referenciales a la generalidad de la población? y ¿Existía entre la gente de la época el sentimiento o la conciencia de vestir de una forma determinada y coincidente con el resto de los habitantes de una misma comarca?

La búsqueda en los viejos documentos, nos ha permitido esbozar una respuesta bastante concreta a ambas cuestiones. Respecto a la primera, el cuadro siguiente nos muestra en sus frías cifras un largo inventario de prendas, siendo preciso manifestar que algunas de ellas, como las casacas, basquiñas, dengues, guardapiés, briales, batas y capotillos, se hallaron sólo presentes en una familia, la más acomodada. En cuanto a los datos del resto de las familias, se reflejan las diferencias económicas, más en la cantidad que en la variedad, apreciándose preponderancias y preferencias por ciertas prendas.

Hemos de tener también presente que, muchos de los inventarios, corresponden a las cuentas de los bienes dejados por viudas, lo que explica la ausencia de ropas masculinas en muchos casos, a lo que se suma la costumbre imperante de ceder la ropa del difunto “a quien le amortajó”, como expresan textualmente en algún caso, para excusar la ausencia de la misma en el inventario.

Objeto	Nº de casos	Nº de piezas		
		Máxº	Mnmº	Media
Capa.....	17	4	1	1,5
Camisa.....	15	10	1	3
Saya.....	14	9	1	2,8
Jubón.....	13	3	1	1,6
Zapatos.....	12	2	1	1,1
Ropilla.....	12	2	1	1,1
Cuerpos.....	10	6	1	2,3
Calzones.....	9	3	1	1,7
Cuadra				
(Zamarra de piel).....	9	4	1	2,1
Anguarina/Ongarina.....	8	2	1	1,2
Ferreruelo.....	7	3	1	1,4
Medias.....	7	2	1	1,1
Sombrero.....	6	1	1	1
Manteo.....	6	3	1	1,8
Toca.....	5	7	1	2,6
Abantal (Delantal).....	4	2	1	1,2
Sayuelo.....	4	1	1	1
Valones.....	4	1	1	1
Basquiña.....	3	3	1	1,6
Mantilla.....	3	3	1	2

Rebocíño.....	3	2	1	1,6
Guardapiés (Faldas).....	2	5	1	3
Montera.....	2	1	1	1
Coletó.....	2	2	1	1,5
Casaca.....	1	8		
Brial (Falda).....	1	2		
Bata.....	1	1		
Capotillo.....	1	1		
Túnica.....	1	1		
Albarcas (Madreñas).....	1	1		
Escarpines.....	1	1		
Cinto.....	1	1		
Justillo.....	1	1		

Con la misma lógica que en los casos anteriores, volvemos a comprobar que los primeros lugares, en cuanto a la frecuencia de su presencia en los distintos casos, los ocupan las prendas de abrigo, como las capas y, las más habituales, como las sayas, camisas y jubones. También en este apartado hallamos un dato sorprendente, como es la práctica ausencia de *Albarcas* y *Escarpines*, registrados ambos en un solo y mismo caso; sorprende, porque fueron dos elementos de uso generalizado a nivel popular, por lo que no es fácil explicar su ausencia, salvo por el escaso valor que pudiera atribuírseles, pues de su presencia en la época, nos hablan hasta las herramientas que relacionan en estos mismos inventarios, entre las que aparecen con mucha frecuencia, los que denominan como “*Barrenos albarqueros*”, lo que quiere decir que no sólo se usaban albarcas, sino que, incluso, las confeccionaban ellos mismos. Las albarcas, abarcas, madreñas o almadreñas, que de las cuatro formas se denominaban, fue un calzado imprescindible en la zona, el cual iba acompañado en aquella época, por el complemento inseparable de los escarpines. Escarpines, que también se confeccionaban a nivel doméstico, aprovechando los restos de otras ropas, como muy bien expresa el protagonista de *El Buscón* en una logradísima frase: “*Los escarpines, primero son pañizuelos, habiendo sido toallas y antes camisas, hijas de sábanas*”.

En cuanto a la segunda cuestión que nos planteábamos al principio, hallamos una aceptable respuesta en las *Capitulaciones* y en los *Contratos Matrimoniales*, donde se hallan enumeradas las prendas que componían el equipo o atuendo de fiesta, apareciendo también reflejado ese sentimiento de estilo de vestir propio de la comarca, como veremos en los tres casos siguientes:

En 1696, al ponerse de acuerdo dos familias de Riosmenudos en los términos del compromiso matrimonial de sus hijos, establecen que los padres

del novio, habían de vestir a su futura nuera con “un ferreruelo de beinteno negro con su rizo de terciopelo, un jubon de estameña prensada con sus forros, una mantilla de zeñir de lo mismo; una saya de paño de color con un galon y sus medias y zapatos segun estilo...”. Vemos como detallan los componentes y rematan asegurando el tipo y modelo de las prendas.



Ropilla

Veintisiete años más tarde y en el mismo lugar, un viudo entrega a la novia, en concepto de *Vistas*, otra serie de prendas, matizando aún más explícitamente el citado detalle: “una capa o ferreruelo, como es estilo de esta tierra, una anguarina de senpitterna negra, cuerpos de senpitterna morada con sus galones, debanttal de esttameña prensada roxa, una basquiña de estameña prensada roxa con su galon de seda...”. Comprobamos cómo las expresiones utilizadas manifiestan claramente el citado sentimiento sobre la forma y manera de vestir, acorde con los usos de la zona.

Y, por último, recojo también el caso del compromiso entre dos familias acomodadas, de Intorci-sa y Cornón, quienes acuerdan en 1784, que los padres del novio mandaban a su futura nuera, “por razon de Visttas, una Casaca de paño bueno, Rebociño y Montera de lo mismo, un Manteo de senpitterna azul, Basquiña de senpitterna morada, un Justillo de gorgoran, Medias, Zapattos y un Debanttal de mamparado...”.

Vemos así descritas las prendas en sus mejores calidades y composiciones, pero también los inven-

tarios matizan en muchas ocasiones las características de las que enumeran y que suponemos respondían al vestir más normal. Así, tenemos que:

Los *Calzones*, solían ser de paño de color o de sayal.

Las *Camisas*, de lienzo, con aldados de estopa y labradas de lana negra.

Las *Capas*, de paño de burriel basto, de paño layo o de veinteno negro.

Las *Cuadras*, de piel de marita (*Merina*) o de la tierra.

Los *Cuerpos*, de paño, unos blancos y otros de color, negros o rojos.

Los *Devantales*, de estameña.

Los *Ferreruelos*, de veintidoseno negro.

Los *Jubones*, de lienzo o de estameña; negros, azules, verdes, rojos, blancos, de burriel o morados y con galones. Las mangas podían ser de otro género.

Los *Manteos*, de sayal o de paño azul, con pasamanos.

Las *Mantillas*, de estameña negra.

Las *Medias*, de lana de la tierra o de lana de punto; rojas.

Las *Ongarinas*, de sayal, de estameña o de paño burriel.

Los *Rebociños*, de bayeta de la tierra, de veintidoseno o de veinteno negro.

Las *Ropillas*, de sayal o de paño layo.

Las *Sayas*, de sayal o de paño; azules, pardas, burieles, verdes o de color de capa de rey; con un galón y su ruedo, azul.

Los *Sayuelos*, de veinteno, negros.

Los *Sombreros*, podían ser finos o entrefinos.

Las *Tocas*, de beatilla de a dos varas de largo.

Los *Valones*, de paño o de sayal.

Los *Zapatos*, de baqueta o de cordobán.

VARIOS

En el quinto y último grupo de estos equipamientos, se incluyen, a modo de cajón de sastre, una serie variopinta de objetos de uso personal o familiar, como libros, joyas y escopetas. Relación que sirve más para comprobar las ausencias, que las presencias, escasas en todos los sentidos. No obstante, con ella, acabamos por trazar la imagen

del equipamiento que poseían las personas y las familias de los siglos XVII y XVIII en esta comarca.

Objeto	Nº de piezas			
	Nº de casos	Máxº	Mnmº	Media
<i>Imagen ó Crucifijo</i>	7	2	1	1,4
<i>Arracadas</i>	5	2	1	1,2
<i>Anillo</i>	3	1	1	1
<i>Libros</i>	2	11	8	9,5
<i>Espada</i>	2	1	1	1
<i>Azafate</i>	2	2	1	1,5
<i>Escopeta</i>	2	5	1	3
<i>Joyel/Joel</i>	2	1	1	1
<i>Cascabel</i>	2	1	1	1
<i>Azabache</i>	2	1	1	1
<i>Sartal/Carralón</i>				
<i>de corales</i>	2	2	1	1,5
<i>Candado de hierro</i>	2	1	1	1
<i>Breviario</i>	1	1		
<i>Tintero</i>	1	1		
<i>Salvadera</i>	1	1		
<i>Maleta</i>	1	1		
<i>Pendientes</i>	1	2		
<i>Collar</i>	1	3		
<i>Relicario</i>	1	3		
<i>Rosario</i>	1	2		
<i>Díptico</i>	1	1		
<i>Aderezo de diamantes</i>	1	1		
<i>Abanico</i>	1	1		
<i>Cajita</i>	1	2		
<i>Ahogadero</i>				
<i>(Gargantilla)</i>	1	1		
<i>Arillos</i>	1	1		
<i>Ballesta</i>	1	1		
<i>Tablero de plata</i>	1	1		

Abundando en lo dicho, estos datos dejan de manifiesto las grandes carencias, en aquellos hogares, de los bienes que podríamos calificar como representativos del bienestar, del lujo y de la cultura. Se observa una gran variedad de alhajas, pero concentradas en pocas, casi únicas manos, salvo las de tipo *pendiente*, así como los elementos de devoción, incluidos los libros, pues el contenido de los mismos, enunciado en uno de los inventarios, iba por ese camino. Llama la atención la presencia de varias armas.

CONCLUSIONES

El panorama general que se deduce de los datos que suministran estos Inventarios, resulta bastante desolador, respecto al nivel de vida que se adivina en aquellos hogares, dada la parquedad de muebles, útiles, ropas y vestidos.

Queda de manifiesto que, sólo están presentes con carácter general, en los cuatro grupos antedichos, aquellos elementos considerados indispensables y básicos para satisfacer las necesidades mínimas de la vida.

La información que facilitan estas documentaciones, permite establecer una aproximación al tipo de vestimenta que imperaba por entonces en la comarca.

Se detecta un apreciable sentido de la ornamentación, aunque con elementos modestos, tanto en los hogares, como en las personas.

Un estudio más extenso y profundo, contemplando muchos más de los documentos disponibles, aparte de perfilar con mayor exactitud lo aquí expuesto, permitiría establecer la evolución de las modas y los equipamientos, a lo largo de los más de trescientos años que abarca la documentación existente en los archivos.

NOTAS

Dibujos originales del autor.



Características y géneros de la literatura de tradición oral

Ángel Hernández Fernández

Desde el momento en que intentamos precisar qué se entiende por literatura de tradición oral, nos encontramos con la paradoja terminológica que supone denominar como «literatura» a las tradiciones que se transmiten por medio de la palabra hablada. Recurrimos por tanto a un término inapropiado ya que «literatura» remite etimológicamente a *littera*, es decir, obra escrita (PELEGRÍN, 1984², p. 12).

Además, es necesario distinguir con nitidez qué manifestaciones se incluyen dentro de lo que llamamos literatura oral y cuáles quedan fuera de ella. Mircéa ÉLLIADE (1955, p. 3) considera que «tout ce qui a été dit, et ensuite retenu par la mémoire collective, appartient à la littérature orale. Car tous ces textes racontent, à leur manière, une histoire». Por otra parte, Jan VANSINA (1966, p. 33) completa y matiza la idea anterior cuando afirma que «las tradiciones orales son todos los testimonios orales, narrados, concernientes al pasado. Esta definición implica que sólo las tradiciones orales, es decir, los testimonios hablados y cantados, pueden ser tenidos en cuenta». Y además, apostilla, «la tradición oral sólo comprende testimonios auriculares, es decir, testimonios que comunican un hecho que no ha sido verificado ni registrado por el mismo testigo, pero que lo ha aprendido de oídas» (IBÍDEM, p. 34). Así pues, distingue Vansina el testimonio ocular (que no pertenece a la tradición porque no es narrado) y el rumor (que aunque es transmitido oralmente no concierne al pasado), de la tradición oral propiamente dicha.

Hasta que el uso de la escritura no se generalizó, toda literatura fue oral en sus comienzos; por eso habría que excluir del ámbito de la literatura oral a aquellas producciones literarias que, si bien fueron creadas y transmitidas oralmente durante muchos siglos, han terminado por ser fijadas por escrito y así se han convertido en modelos literarios clásicos, como ocurre con antiguas epopeyas como los *Vedas*, los poemas homéricos e indios, etcétera (ÉLLIADE, 1955, p. 5). Casi todos los textos orales están relacionados con la literatura sagrada de los pueblos, pues incluso los textos profanos, como cuentos y leyendas, ofrecen, tras la apariencia de animales y seres humanos, las figuras de antiguos dioses, héroes y ancestros míticos. Considerada así, la literatura oral perpetuaría, secularizados, los viejos mitos religiosos (IBÍDEM, p. 5).

Otros críticos como Valentina PISANTY (1995, p. 27) señalan la deuda inicial que la literatura escrita tiene con respecto a la oral, de la que procede, ya que durante un cierto período de tiempo conserva algunas de sus características estructurales fundamentales, como «el uso de fórmulas (epítetos fijos) combinadas según los principios de una gramática tradicional que proporciona un número limitado de esquemas». Desde una perspectiva marxista, PROPP afirma que la literatura procede del folklore, que es anterior a ella, y surge entre un grupo minoritario dominante que descubre la escritura. Esa primera literatura es casi completamente folklórica pero, con el tiempo, se separa del folklore cuando surge lo que se podría llamar conciencia individual (PROPP, 1982², pp. 162–163 *passim*).

Precisamente ese momento irreplicable del tránsito desde la oralidad primigenia hasta el uso de la escritura ha sido estudiado en un libro admirable por Walter J. ONG. Según este investigador, el paso de una cultura ágrafa a otra letrada comporta un cambio radical en la manera de concebir el mundo, el pensamiento y la memoria. «Sin la escritura las palabras como tales no tienen una presencia visual, aunque los objetos que representan sean visuales. Las palabras son sonidos» (ONG, 1993, p. 38). Por lo tanto, al no existir un soporte técnico (la escritura) que permita fijar y retener el sonido, el conocimiento se basa en la capacidad de recordar lo que uno oye, para lo cual las culturas orales disponen de una gran cantidad de recursos mnemotécnicos, rítmicos y formularios para ayudar a la memoria. Fundamento mnemotécnico del pensamiento y la expresión y organización formulaica de ambos son así los dos rasgos inherentes a toda cultura oral primaria, es decir, a aquella que desconoce totalmente la escritura.

ONG enumera también algunas otras características de las culturas orales. En éstas, el pensamiento y la expresión emplean más la adición que la subordinación de períodos sintácticos; son acumulativos más que analíticos, redundantes y copiosos, conservadores y tradicionalistas, relacionan toda la experiencia con el ambiente contemporáneo, descartan totalmente lo que ya no vale en el presente y son situacionales más que abstractos. Además, el mundo de la cultura oral destaca por su carácter agonístico y público frente al interiorizado de la escritura (IBÍDEM, pp. 42–62 *passim*).

En las culturas letradas, sin embargo, el pensamiento es innovador y analítico porque no tiene que centrar sus esfuerzos en retener el legado cultural (que ya está en los libros) y tiende a la abstracción, pues opera con signos. Esta es la razón, precisamente, de que ciertos escritores se mostraran (paradójicamente) reticentes ante el nuevo soporte técnico de la escritura. Así, Platón, quien representa mejor que nadie la transición conflictiva desde una cultura oral a otra letrada, expresó (aunque por escrito) sus reparos ante la escritura, a la que consideraba peligrosa porque es un objeto que está fuera del pensamiento (y, por lo tanto, del ser humano) y, sobre todo, porque empobrece la memoria (1). Por eso Platón, deseoso de conservar en sus escritos reminiscencias del lenguaje oral, utilizó el género del diálogo para comunicar sus pensamientos (2).

Si la consideramos ya en su faceta de obra de arte verbal, son características fundamentales de la literatura oral, según M. L. TENÈZE (1969, pp. 1104–1105) su inmovilidad y repetición. Esta investigadora ensaya a continuación una tipología de los géneros de la literatura oral, que clasifica en: 1) Fórmulas y juegos de palabras; 2) Formas narrativas; 3) Formas dramáticas y musicales. En los subgéneros del primer grupo (adivanzas, reahilas, conjuros, etc.), la inmovilidad de la forma deviene razón de ser porque la función social que realiza el texto no puede ejercerse más que, precisamente, a través de la inalterabilidad de las palabras (IBÍDEM, *loc. cit.*). En cambio, las formas narrativas están sujetas a variaciones cuando son transmitidas en la cadena de la tradición oral.

La transmisión de la tradición oral está sujeta a transformaciones que serán más o menos abundantes dependiendo del control que el narrador ejerza sobre el mensaje transmitido. Así, cuando las tradiciones se transmiten exclusivamente entre grupos sociales minoritarios (pensemos, por ejemplo, en ritos místicos o iniciáticos), la posibilidad de alterar el contenido de la tradición es mucho menor que si circula entre toda la comunidad. Por otro lado, las formas recitadas o cantadas disponen de elementos rítmicos y musicales de carácter poético-mnemotécnico (métrica, rima, expresiones formularias...) que facilitan la memorización de los textos, lo que no ocurre (u ocurre en menor medida) entre las tradiciones narradas en prosa. En general, las causas que provocan mayores modificaciones en la tradición oral son los cambios sociales, que pueden alterar o dejar sin sentido determinadas tradiciones que antes estaban en pleno vigor, y la pérdida de memoria u olvidos del narrador, lo que es frecuente en las sociedades modernas de carácter urbano, en las que el hábito de contar o recitar historias a los familiares o en las reuniones sociales se ha perdido en buena parte.

No obstante todo lo dicho, es evidente que entre la literatura escrita y la oral existen semejanzas, principalmente que ambas son creaciones poéticas y se clasifican en géneros poéticos. Sin embargo, «genéticamente el folklore ha de ser situado no junto a la literatura, sino al lenguaje, que no ha sido inventado por nadie y no tiene ni autor, ni autores» (PROPP, 1982², p. 150). Esa anonimidad, junto con la «mutabilidad de las obras folklóricas en relación a la inmutabilidad de las obras literarias» (IBÍDEM, p. 152), ya que la obra literaria permanece inalterable al estar fijada por la escritura mientras que la obra folklórica se modifica en cada transmisión oral, serían los dos rasgos fundamentales de la literatura oral.

A. R. CORTÁZAR precisa de manera clarificadora qué fenómenos deben ser considerados folklóricos y cuáles no. Para él, forman parte del folklore aquellos fenómenos culturales «populares (propios de la cultura tradicional del *folk*, del pueblo), colectivizados (socialmente vigentes en la comunidad), empíricos, funcionales, tradicionales, anónimos, regionales y transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados» (CORTÁZAR, 1964, p. 7). El folklore literario será por tanto el que agrupe expresiones de esta índole, en prosa y verso. No obstante, hay que distinguir los auténticos fenómenos folklóricos de lo que el autor llama «proyecciones», esto es, «aquellas expresiones que han sido trasladadas de su propio ámbito geográfico y cultural (...) a los ambientes urbanos, donde son cultivadas deliberadamente por personas, familias o círculos, ya por motivaciones sentimentales (evocación, nostalgia), ya sociológicas (reacción contra el medio incomprendido u hostil)» (IBÍDEM, p. 10). En este caso, tales manifestaciones ya no cumplen la función social que tenían asignada en sus primitivas comunidades, por lo que acaban convirtiéndose en meras reliquias cuyo sentido se va olvidando.

Además de los rasgos antes destacados por A. R. Cortázar como definidores del verdadero folklore, añade el de la «relatividad» de lo folklórico. Con esta expresión se refiere a que «nada es folklore de por sí, debido a una condición intrínseca. (...) Ningún fenómeno folklórico nace como tal, sino que *llega a serlo* a través de un proceso cultural e histórico que culmina infaliblemente con el matiz típico que a la postre adquiere en consonancia con el ambiente, tanto geográfico como humano, que lo acoge y modela» (IBÍD., pp. 33–34, subrayado en el original). Y así es frecuente que lo que en una época perteneció a las minorías, con el tiempo llegue a colectivizarse y pase a formar parte del común acervo cultural; y a la inversa, lo que se manifestaba en forma tradicional deja de tener sentido para la comunidad para cobrar nueva vida en las manifestaciones artísticas individuales. Estos fe-

nómenos se denominan, respectivamente, «folklorización» y «desfolklorización».

Una vez que hemos precisado el ámbito que nos ocupa, la literatura oral, y sus características fundamentales, intentaremos ahora hacer lo mismo con sus géneros y analizaremos sus rasgos distintivos básicos. Porque dentro de lo que convencionalmente llamamos literatura de tradición oral nos encontramos con un conjunto abigarrado de formas que se interfieren y se confunden con suma facilidad debido al carácter inestable que por naturaleza ha de tener una tradición que se transmite de forma oral y que, por lo tanto, no ha sido fijada por la escritura. Partiendo de esta premisa básica, los textos orales pueden clasificarse atendiendo a distintos criterios como su significación, forma o manera de transmisión, actitud del emisor y receptor ante lo narrado, función social, etc.

VANSINA (1966, p. 156) propone una tipología sistemática de los textos orales que resume con el siguiente cuadro sinóptico:

A. CATEGORÍA	B. SUBCATEGORÍA	C. TIPOS
I. Fórmulas		Títulos Divisas Didácticas Religiosas
II. Poesía	Oficial Privada	Histórica Panegírica Religiosa Individual
III. Listas		Nombres de lugares Nombres de personas
IV. Relatos	Históricos Didácticos Estéticos Personales	Universales Locales Familiares Mitos etiológicos Esotéricos Recuerdos personales
V. Comentarios	Jurídicos Auxiliares Esporádicos	Precedentes Explicativos Nota ocasional

Las fórmulas son para este autor expresiones estereotipadas que se emplean en determinadas circunstancias. Su carácter formular explica que apenas sufran modificaciones y que contengan elementos arcaicos que pueden incluso no ser entendidos por el narrador. La precisión con que se transmiten se debe a su supuesta eficacia para obtener un determinado fin (por ejemplo, sanar a un enfermo o provocar la lluvia).

La poesía tiene un valor estético para el pueblo que la crea y la recibe. No varía mucho en su transmisión ya que, como hemos dicho, dispone de recursos rítmico-musicales que permiten su memorización y fijación formular. Se utiliza con

finés propagandísticos si es oficial o para expresar sentimientos personales si es privada (ambos aspectos pueden darse a la vez).

Las listas enumeran lugares, personas o genealogías que contienen, supuestamente, los orígenes remotos de un pueblo o clan. Están recitadas por especialistas, habitualmente en ceremonias de carácter político.

Los comentarios ofrecen información sobre cuestiones concretas que resultan de difícil comprensión por su carácter técnico (temas jurídicos, por ejemplo) o su antigüedad. En este último caso, las interpretaciones pueden ser muy diferentes al sentido original del texto, sobre todo cuando ha transcurrido mucho tiempo entre éste y aquéllas (IBÍDEM, pp. 155-175 *passim*).

Los relatos se narran en prosa y pueden tener finalidad didáctica, estética o conjugar ambas. André JOLLES (1972) los incluye (el cuento popular, la leyenda, el mito, el enigma, la sentencia, el suceso, el recuerdo y el chiste) dentro de lo que él llama «formas simples», es decir, que surgen espontáneamente de la lengua sin elaboración artística individual y por lo tanto se transmiten oralmente. Cuando el relato tiene finalidad didáctica, se convierte en vehículo de transmisión de la cultura de una sociedad. Puede adoptar la forma del mito si la explicación del mundo se realiza con referencia a un origen religioso y con frecuencia se lleva a cabo en el transcurso de un ritual que reproduce el propio mito; o, si la explicación no tiene nada que ver con lo religioso, hablaremos de relato etiológico, es decir, aquel que pretende explicar un determinado fenómeno social o natural.

VANSINA (1966, p. 169) clasifica la narración didáctica en diferentes subtipos: los relatos sobre fenómenos de la naturaleza y manifestaciones culturales, la saga local y, por último, las etimologías populares. Respecto de los primeros, que se denominan también cuentos explicativos o cuentos del por qué, la imaginación popular fabula a propósito de la forma de tal o cual accidente geográfico, de las características físicas de algún animal o acerca de alguna ley natural (por ejemplo, por qué un monte tiene forma de oreja, por qué la serpiente no tiene patas o por qué el agua de mar es salada). A menudo se cree que en estos casos la explicación es la razón de ser de la existencia del cuento, pero con más frecuencia esas explicaciones son sólo agregados posteriores para presentar un final más interesante u ofrecer una conclusión verosímil o moralizante del relato.

El relato estético, en cambio, tiene como finalidad primordial el entretenimiento del auditorio, por lo que relega a un papel secundario la veracidad histórica de lo narrado. Esto explica que los relatos estéticos se transformen en la cadena de

transmisión oral, que es lo que Vansina llama «transmisión libre», quien a continuación distingue tres subtipos en estas narraciones: la epopeya, la leyenda y el cuento fabuloso, «según acentúen más especialmente el elemento dramático, el elemento edificante o el elemento fantástico respectivamente», aunque inmediatamente añade que «la línea de demarcación entre los diferentes subtipos, a menudo es vaga» (IBÍDEM, p. 170).

Arnold van GENNEP define los géneros de la literatura oral por su funcionalidad dentro de la comunidad en que se difunden. En los mitos, leyendas, fábulas y lo que el autor llama cuentos morales el valor utilitario es muy importante, porque estas narraciones proporcionan al hombre una serie de normas de conducta y de fórmulas que le facilitan el control de aquellos aspectos de la existencia que es preciso dominar para sobrevivir, tales como la caza, y el entramado de ritos mágico-religiosos que aseguran la cohesión del grupo social y la relación correcta del hombre con las divinidades. El cuento no moral, en cambio, representa un estadio posterior en el desarrollo de la humanidad en cuanto que implica una actitud amoral e intelectual que se permite contemplar la realidad desde el distanciamiento irónico y la superioridad (GENNEP, 1982, pp. 18–19).

M. SIMONSEN (1981, pp. 10–11) distingue, dentro del folclore verbal, los géneros narrativos de los no narrativos. Entre éstos enumera los siguientes: cantos, proverbios, fórmulas (exorcismos, fórmulas sapienciales o jurídicas), juegos, adivinanzas y canciones infantiles. A su vez, los géneros narrativos se clasifican según se cuenten en prosa o verso; en verso están las epopeyas y baladas y en prosa el cuento popular, que narra hechos ficticios, mientras que la biografía, anécdota, leyenda y mito relatan acontecimientos tenidos por verídicos.

Esta investigadora elabora en otro de sus libros (SIMONSEN, 1984, p. 14) esta tipología de los géneros narrativos orales:

	<i>Attitude</i>	<i>Forme</i>	<i>Protagonistes</i>	<i>Fonction sociale</i>
<i>Mythe</i>	vérité	poésie	divinités, héros	rite
<i>Geste</i>	vérité	poésie	humains, clan, lignée	politique/ divertissement
<i>Légende</i>	vérité	prose	divinités, êtres surnaturels, saints, humains	leçon morale ou sapientielle
<i>Conte</i>	fiction	prose/ formules rimées	humains, êtres surnaturels, animaux	divertissement
<i>Anecdote</i>	vérité	prose	humains	information/ divertissement

Quisiera, por último, plantear algunas precisiones acerca del cuento y la leyenda, los géneros narrativos por excelencia de la literatura oral. Con frecuencia, la diferencia que ha sido destacada entre ambos géneros es la de la creencia o no del narrador y su auditorio en la veracidad de los hechos contados (3). Desde luego que tal criterio resulta a menudo bastante vago pues determinadas narraciones folklóricas se cuentan como relatos verídicos: basta con que el narrador localice de manera realista los personajes, tiempo y espacio de la narración. Por lo tanto, deberíamos buscar otros criterios que nos permitieran delimitar más nítidamente ambos géneros.

J. CAMARENA y M. CHEVALIER (1995, p. 9) definen el cuento folklórico atendiendo a tres aspectos fundamentales:

—narrar acciones ficticias (en este aspecto se diferenciaría de la leyenda);

—ser una obra en prosa (en este aspecto se diferenciaría del romance y otras formas populares versificadas);

—vivir en la tradición oral variando continuamente (lo que lo distinguiría del refrán o de otros géneros de fórmulas fijas como la adivinanza).

Ahora bien, diferencias tan nítidas con otros géneros de la literatura oral sólo pueden darse en la teoría. En primer lugar, no puede señalarse como argumento excluyente el hecho de que el cuento se narre en prosa mientras que otras narraciones orales utilicen el verso. Así, el romance, narración en verso muy importante dentro de la tradición oral (y literaria) española, comparte con el cuento semejanzas estructurales: ambos géneros son narrativos, dramatizan sucesos por medio del diálogo, transmiten la misma ideología, en líneas generales, y veces presentan moraleja (MENDOZA, 1989, p. 30). Además, algunas historias se cuentan tanto en prosa como en verso, como por ejemplo el relato de la doncella guerrera, y ciertos cuentos de mentiras, sin final y de nunca acabar se relatan normalmente en verso romanceado. Por lo tanto, la distinción prosa/verso no siempre justifica la separación metodológica entre ambos géneros de la literatura oral que, por otra parte, coinciden en gran cantidad de motivos folklóricos y temas. En todo caso, sí podría destacarse la escasez del elemento maravilloso en el romancero que, sin embargo, es fundamental en los cuentos de magia o de encantamiento (IBÍDEM: *loc. cit.*).

El tercer aspecto señalado de la definición de Camarena y Chevalier, el de la continua variación a la que se ve sometido el cuento en cada transmisión oral, permite efectivamente distinguirlo del refrán, el proverbio, la adivinanza o

cualquier otro género de fórmulas fijas. Pero tampoco aquí puede establecerse siempre una separación tan rotunda. Hay cuentos-*adivinanza* cuyo desarrollo narrativo se justifica exclusivamente en la presentación de un acertijo que el astuto héroe habrá de descifrar. Por otro lado, muchos refranes y frases hechas han quedado como resumen o quintaesencia de un relato tradicional o, en ocasiones, el relato se deriva del refrán como explicación o desarrollo de éste, por lo que muchas veces hay entre ellos coincidencia de temas y motivos. Y además, si bien está claro que el cuento está sujeto a mayor variación debido a su mayor extensión, también es evidente que los refranes y *adivinanzas* presentan variantes en la tradición oral pese a su carácter de literatura formular. Conviene no olvidar tampoco que cierto tipo de cuentos se caracterizan por desarrollar de forma repetitiva fórmulas fijas (los llamados cuentos acumulativos, encadenados o seriados) en prosa o verso, y que por tanto no se modifican tanto en la cadena de transmisión oral como los demás. Así pues, no se le puede otorgar valor absoluto como rasgo distintivo del cuento folklórico al hecho de que se modifique continuamente en la tradición, pues no siempre ocurre así.

Habremos de buscar entonces las diferencias en los aspectos formales. Tanto cuento como leyenda pertenecen a las llamadas fuentes «libres», aquellas en las que sólo se transmite fielmente el contenido o armazón estructural mientras que la forma no se mantiene idéntica, frente a las formas «cuajadas», que son las que se transmiten de forma literal. Éste es el caso del cuento popular que, a diferencia de otras manifestaciones tradicionales (como la poesía, sujeta a las leyes rítmicas y métricas), no está constreñido formalmente. Sin embargo, sí posee el cuento una estructura interna basada en la sucesión de secuencias o funciones que se relacionan por yuxtaposición (en el caso del cuento de humor) u oposición (en el cuento maravilloso). Así, Eloy MARTOS (1988, p. 41) define el cuento popular como un «*texto libre, sin mediaciones formales en su transmisión* (aunque con procedimientos de cierre) y con una estructura interna consistente» (subrayados del autor).

El cuento folklórico se relaciona con otras formas de la tradición oral, siempre desde una posición que podríamos llamar de superioridad. Es decir, determinadas formas tradicionales como coplas, refranes, fórmulas, etc., cuando se insertan dentro de la arquitectura narrativa del cuento, pierden su independencia y se subordinan a éste. Por ejemplo, en el caso de las *adivinanzas*, éstas pueden asimilarse a una prueba difícil que tiene que superar el protagonista para obtener la mano de la princesa. Si hablamos de las coplillas líricas que frecuentemente aparecen en los cuentos maravillosos, su función habitual es servir

para propagar la fechoría que el héroe habrá de resolver, a la vez que contribuye a acrecentar el ritmo patético del cuento. O también las coplillas satíricas que a veces se utilizan en los cuentos de animales y en los de burla para aludir irónicamente a los sucesos narrados, conocidos por el oyente pero ignorados por el bobo.

Ocurre también que los cuentos pueden generar fórmulas, refranes e incluso juegos. Con respecto a los juegos, en el índice de tipos folklóricos de A. AARNE y S. Thompson (1973) se catalogan como cuentos-juego ciertos relatos que se narran o cantan a la vez que se realizan actividades lúdicas (por ejemplo, el del tío de la Pipa, asociado al vaivén del columpio). MARTOS (IBÍDEM, p. 73) documenta, a partir de la narración de la hermana buena y la mala, un juego infantil basado en preguntas y respuestas que se basa en el argumento de este cuento (la futura madrastra le dice a la niña que le dará, si su padre se casa con ella, pan y miel; pero el padre le responde después que lo que recibirá será pan y hiel, en alusión al mal trato que le dispensará la madrastra).

Esta «superioridad» estructural del cuento frente a otros géneros como la leyenda se pone más de manifiesto si observamos que ésta se caracteriza por su sencillez estructural. Ya que, como afirma R. A. RAMOS (1988, pp. 33-34), «la característica fundamental de la forma de la leyenda es su sencillez e inestabilidad estructural. El relato consiste en un solo motivo narrativo que apoya la creencia del narrador; se cuenta únicamente un incidente, sin hacer referencia a lo que precedió ni a las repercusiones (...). El narrador de una leyenda (...) no está consciente de su función creativa; su voluntad es meramente hacer hincapié sobre un hecho real, generalmente conocido por los oyentes. De ahí que la leyenda habitualmente sea breve y fragmentaria. Por ser un suceso conocido, el narrador generalmente omite detalles y se concreta al aspecto más destacado de un episodio específico» (4).

Otra diferencia importante desde el punto de vista estructural entre cuento y leyenda es la presencia de fórmulas de apertura y conclusión en el primero, que no aparecen en la leyenda, aunque en ésta encontramos un marco narrativo bien preciso. El cuento de ficción suele comenzar con una fórmula introductoria que alude a un espacio y tiempo inconcretos y remotos, y terminar con un dicho que cierra rotundamente la narración. El narrador de la leyenda aporta desde el comienzo una serie de informaciones acerca de las personas que intervienen en el relato, la fecha, la fuente o el lugar en que ocurrieron los acontecimientos, elementos que actúan como marco de la narración y que pueden repetirse al final de ésta para proporcionarle veracidad.

También se distinguen ambos géneros en los personajes. Si bien el protagonista del cuento de ficción presenta siempre el mismo carácter y personalidad, no cambia en absoluto a lo largo de la narración, sí experimenta un proceso de sublimación (en el cuento de héroe) o degradación (en el cuento de antihéroe) en el sentido de que tiene éxito o fracasa en conseguir las metas propuestas. Sin embargo, en el protagonista de la leyenda no se advierte cambio de ningún tipo, ni en uno ni en otro sentido.

Desde el punto de vista de la recepción del cuento y su utilidad social, mientras en la leyenda el mundo sobrenatural se percibe como radicalmente separado del de los personajes y los receptores del cuento, y además suele ser fuente de asombro e incluso de miedo, en el cuento, sin embargo, lo sobrenatural es aceptado con total normalidad desde la fórmula introductoria que nos lleva al mundo lejano y a la vez completamente familiar que el cuento nos narra. Si la leyenda intenta acercar al ser humano al mundo sobrenatural, desde una perspectiva de admiración y asombro, el cuento de ficción, lejos de atender a una finalidad meramente estética o lúdica, asienta al individuo en su mundo real y, como señala R. A. RAMOS (IBÍD., p. 43), sirve a la comunidad para que se libere de las angustias y tensiones cotidianas mediante el humor.

Resumiendo, podríamos esquematizar así las diferencias explicadas entre cuento y leyenda:

Cuento	Leyenda
<i>Indeterminación espacio-temporal.</i>	<i>Localización espacio-temporal.</i>
<i>Los hechos narrados se consideran ficticios.</i>	<i>Los hechos narrados son aceptados como reales o verosímiles.</i>
<i>Desarrollo narrativo completo.</i>	<i>Fragmentarismo e inestabilidad estructural.</i>
<i>Uso de fórmulas de apertura y cierre.</i>	<i>Ausencia de fórmulas de cierre y apertura.</i>
<i>Proceso de sublimación o degradación en el protagonista.</i>	<i>El protagonista no cambia en absoluto.</i>
<i>Separación entre el mundo sobrenatural y el físico.</i>	<i>Confusión absolutamente normal entre el mundo físico y el sobrenatural.</i>
<i>Función lúdica, didáctica y liberadora.</i>	<i>Finalidad ejemplarizante y moralizadora.</i>

NOTAS

(1) Cuenta Sócrates en el *Fedro* platónico (274–277) la historia del dios egipcio Teut, quien ofreció al rey Tamus su más preciado invento: la escritura. Pero el rey le dijo: «Ella [la escritura] no producirá sino el olvido en las almas de los que la conozcan, haciéndoles despreciar la memoria; fiados en este auxilio extraño

abandonarán a caracteres materiales el cuidado de conservar los recuerdos, cuyo rastro habrá perdido su espíritu. Tú no has encontrado un medio de cultivar tu memoria, sino de despertar reminiscencias, y das a tus discípulos la sombra de la ciencia y no la ciencia misma. Cuando vean que pueden aprender muchas cosas sin maestros, se tendrán ya por sabios, y no serán más que ignorantes, en su mayor parte...» (Platón, *Diálogos*, estudio preliminar de Francisco Larroyo, México: Porrúa, 1984²⁰, p. 658). Un poco más adelante, Sócrates reprocha a los discursos escritos su «silencio» ante el que les pregunta y que no tengan la posibilidad de elegir a sus lectores, que pueden ser necios o malvados.

(2) Jorge Luis Borges afirma que a finales del siglo IV de nuestra era se inició el proceso que culminaría con el predominio de la palabra escrita sobre la oral. Y cita un pasaje del libro seis de las *Confesiones* de San Agustín en el que éste cuenta sorprendido cómo su maestro Ambrosio leía en silencio, lo que demuestra que todavía la lectura en voz alta era lo habitual porque las palabras seguían considerándose fundamentalmente como sonidos y no como objetos visuales («Del culto a los libros», en *Otras inquisiciones*, Alianza Editorial [Madrid, 1985], pp. 110–115).

(3) Véase, por ejemplo, SIMONSEN, 1981: 10–11; GARCÍA DE DIEGO, 1955: I, p. 9; CAMARENA, 1995, p. 9; CHERTUDI, 1967, p. 9; PINON, 1965, pp. 10–11.

(4) Un poco antes la autora había distinguido, dentro del género leyenda, tres grupos de narraciones: «fabulates», «memorates» y «anti-leyendas», que definía del siguiente modo: «El ‘fabulat’ relata un incidente acerca de un ser sobrenatural o ajeno a la vida cotidiana; el suceso no es observado directamente, sino que es conocido de oídas (...). El ‘memorat’ (...) es el relato de un incidente insólito, pero supuestamente verídico por boca de un testigo, de un participante en la acción o de un allegado (...). Las ‘anti-leyendas’ (...) también describen encuentros sobrenaturales y enfermedades sin aparente causa fisiológica, pero plantean una explicación racionalista, terrena, del suceso» (IBÍDEM, pp. 32–33).

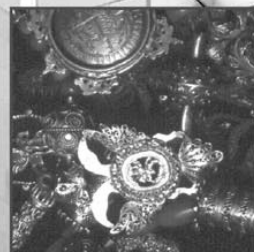
BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, A. (1973) y THOMPSON, S.: *The Types of the Folktale. A classification and bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia (Academia Scientiarum Fennica), FF Communications, n.º 184.
- CAMARENA, J. (1995) y CHEVALIER, M.: *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Cuentos maravillosos. Madrid: Gredos.
- CHERTUDI, S. (1967): *El cuento folklórico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- CORTÁZAR, A. R. (1964): *Folklore y Literatura*. Buenos Aires: Eudeba.
- ELLIADÉ, M. (1955): «Littérature orale», en *Encyclopédie de la Pléiade: Histoire des Littératures*, I. S.L.: Gallimard, pp. 3–24.
- GARCÍA DE DIEGO, V. (1955²): *Antología de leyendas de la literatura universal*, dos volúmenes. Barcelona: Labor.
- GENNEP, A. van (1982): *La formación de las leyendas*. Barcelona: Alta Fulla.

- JOLLES, A. (1972): *Formes simples*. París: Seuil.
- MARTOS, E. (1988): *La poética del patetismo (Análisis de los cuentos populares extremeños)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- MENDOZA, F. (1989): *Introducción al romancero oral en la provincia de Albacete*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses-CSIC.
- ONG, W. J. (1993): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. de Angélica Scherp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PELEGRÍN, A. (1984²): *La aventura de oír. Cuentos y memorias de tradición oral*. Bogotá: Cincel-Kapelusz.
- PISANTY, V. (1995): *Cómo se lee un cuento popular*. Barcelona: Paidós.
- PINON, R. (1965): *El cuento folklórico (como tema de estudio)*, trad. de Susana Chertudi. Buenos Aires: Eudeba.
- PROPP, V. (1982²): *Edipo a la luz del folklore*. Madrid: Fundamentos.
- RAMOS, R. A. (1988): *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*. Madrid: Pliegos.
- SIMONSEN, M. (1981): *Le conte populaire français*. París: Presses Universitaires de France, col. «Qué sais-je?».
- , (1984): *Le conte populaire*. París: Presses Universitaires de France, col. «Littératures Modernes».
- TENEZE, M. L. (1969): «Introduction à l'étude de la littérature orale: le conte», *Annales Economie, Société, Civilisations*, 24, pp. 1104–1120.
- VANSINA, J. (1966): *La tradición oral*, trad. de Miguel M.^a Llongueras. Barcelona: Labor.



MUSEO ETNOGRÁFICO
DE CASTILLA Y LEÓN
ZAMORA



Gracias a todos

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

Caja España

OBRA SOCIAL



Damos soluciones

