Revista de FOLKLORE

N.º 69

Editorial

En alguna ocasión hemos intentado, desde estas páginas, adentrarnos en el estudio y consideración de la «filosofía» sobre la cual se basa la cultura tradicional. Y hemos advertido que tal sabiduría no es patrimonio de un ámbito concreto —el rural—, sino que se extiende en nuestros días, tan propicios a los movimientos migratorios y a las humanas misceláneas, a cualquier persona que profese una admiración por el pasado y un decidido propósito de que los conocimientos recibidos por tradición no queden arrumbados por la potencia omnipresente de un despótico e iconoclasta desarrollo.

Hay, sin embargo, peculiaridades que sólo se dan en el medio rural y entre ellas nos llama la atención la norma por la cual el habitante de ese ámbito considera su cultura como el centro del universo, demostrando una renuente incapacidad para comparar sus usos, leyendas, costumbres y tradiciones con otras de lugares distintos al suyo. Claro que, comprobar que sus conocimientos no son únicos o no le pertenecen en exclusiva y que existen otros parecidos que proceden de un arranque común, le obligaría a racionalizar demasiado su existencia y a desplazar su centro, lo que le provocaría una inseguridad. Tal vez sea esta la razón por la cual el habitante de pequeñas comunidades rurales ha acercado inconscientemente a su medio esas historias, mitos y costumbres pertenecientes al patrimonio universal, procurando revestirlas de un ropaje más cotidiano y verosímil, incluso cuando esos conocimientos eran misteriosos o inexplicables para él.

SUMARIO

	Pág.
El arado con rueda. Cáceres ..... J. M. Domínguez Moreno	75
Desde Sieglinde. Toda una Saga ... Fernando Herrero	82
El diezmo en el siglo XVIII ..... José L. Martín Viana	87
El juglar ante su público ..... Luis Díaz Viana	97
La campana en el medio rural ..... Leopoldo Torre García	104
Canciones y cuentos	107

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1986
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.
IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1986.

El arado con rueda del norte de Cáceres

José María Domínguez Moreno

Fig. 1.—*Repartición de los tipos de arados en España, según los Aitken.*

I

Salta a la vista que cualquier estudio sobre economía agraria de un determinado período histórico lleva consigo el análisis de las técnicas utilizadas, del material y de los suelos puestos en explotación. Son éstos unos aspectos que no escapan a la moderna historiografía y así vemos cómo Bloch, Duby, Benoit, Dhontd, Le Goff, etc., se fijan detalladamente en el instrumental agrícola como un paso previo para la comprensión de las variantes productivas en el medievo. Dentro de la lista de útiles y aperos es el arado el que destaca por su importancia. En el arado vio Le Goff (1) una de las causas decisivas y motivadoras de la "revolución agrícola" en la Edad Media, y a la evolución de este apero y de sus anexos (colleras para los animales, tiros enganches...) achaca George Duby el mayor auge y rendimiento de los cultivos en la Francia del mismo período (2).

Por lo que respecta a la Península nos encontramos, aunque sólo a partir del primer tercio del siglo, a una serie de etnógrafos que ponen en el arado uno de los objetivos de sus investigaciones. El pionero de estos trabajos ergológicos fue el profesor Telesforo de Aranzadi

(3), al que siguieron las monografías más completas y de conjunto de Robert y Bárbara Aitken, Julio Caro y Jorge Dias (4), así como otras investigaciones centradas en comarcas específicas (5).

En lo que atañe a la provincia de Cáceres, el matrimonio Aitken la divide, no sin ciertas reservas e interrogantes, en dos partes casi simétricas, caracterizadas cada una de ellas por un tipo de arado (Fig. 1). En el lado occidental se encuentra el arado conocido como dental, que enumera con el guarismo dos de su esquema clasificatorio, mientras que en la zona limítrofe con Avila y Toledo constata la presencia única del arado cama o castellano, el número tres de la clasificación general (Figura 2). Caro Baroja

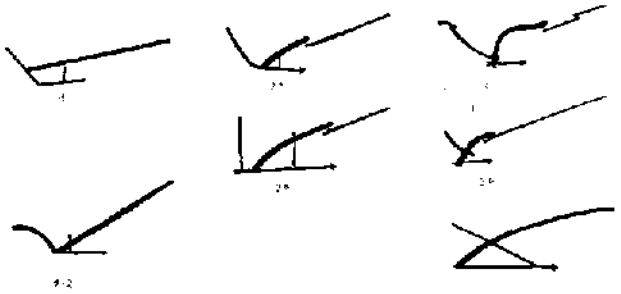


Fig. 2.—*Tipos de arados, según los Aitken: 1) Cuadrangular, 1-2) Radial, 2) Dental, 3) Castellano (arado-cama).*

no se aleja mucho de la división hecha por los Aitken, aunque la línea de demarcación este-oeste, es decir, entre arados dentales y castellanos, presenta una mayor verticalidad, dando la impresión de coincidir con el trazado de la cañada leonesa (Figura 3).

Nuestras investigaciones en este mismo campo nos han evidenciado que la división de la provincia cacereña en dos mitades totalmente diferenciadas no se ajusta a la realidad. Así encontramos zonas del oeste, como la Sierra de Gata y la comarca de Alcántara, en las que abundó el arado-cama, que los Aitken y sus seguidores señalan como propios de la parte oriental de la provincia. Igualmente en los pueblos de Ahigal, Oliva de Plasencia, Santibáñez el Bajo y en algún otro núcleo de la Tierra de Granadilla subsisten los dos tipos de arados, cada uno de ellos orientado a labores determinadas. Ya Caro Baroja (6) había llamado la atención sobre una excepción en el NO, con el ejemplo de San Martín de Trevejo, donde se usaba un arado de tipo castellano, similar a los del Campo Arañuelo.

Es posible que el conocimiento de un mayor número de arados de todas las comarcas cacereñas habría desembocado en una distribución más detallada de los mismos, de una superior complejidad de lo que a primera vista cabe suponerse. Pero Caro Baroja sólo constató un arado de Guadalupe de la colección de L. Crespí, de tipo castellano, y otro de Montehermoso, del tipo 2 a del esquema de los Aitken, adquirido para el Museo del Pueblo Español (7), y ello es insuficiente para dar por concluida una clasificación. No obstante, los dos tipos señalados (Figuras 4 y 5), con las únicas excepciones que luego veremos, son los arados que coexisten en la provincia, aunque su imprecisa distribución hace necesaria una concretización sobre mapas ergológicos. Por lo mismo, el material empleado (casi siempre madera), las piezas y la nomenclatura presentan escasas variantes de unos pueblos a otros y entre los distintos tipos de arados. Aunque hoy puede decirse que su fabricación es nula en el medio rural cacereño, todavía hemos tenido la oportunidad de ver colgadas en los talleres familiares las herramientas con las que cada agricultor, parece que siguiendo una tradición celta, fabricaba sus propios arados: *sigurón* (hacha), *sigureja* (hacha pequeña), azuela, garlopa, barrera, *sierra de San José*, lima, formón, escofina, cepillo, *navaja pahtora*... Las piezas de metal, sobre todo las rejas, tanto las de *cola* o *ehcoba* de los arados-cama, como la de *capuchinu* de los dentales, han sido piezas salidas de las manos de los herreros.

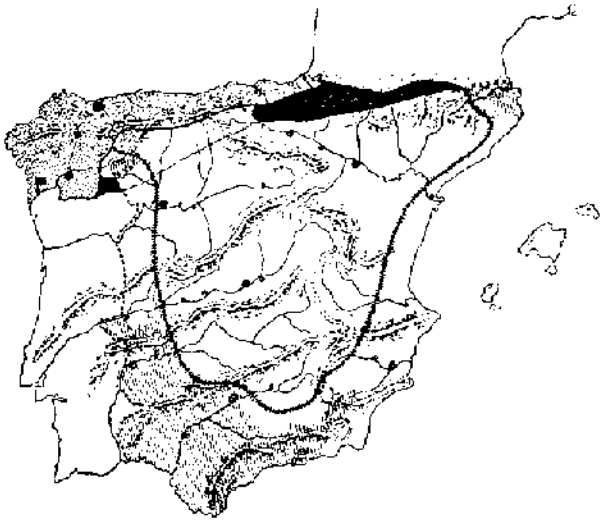


Fig. 3.—*Repartición de los arados, según Caro Baroja. Punteado: cuadrangulares. Cuadros negros: cuadrangulares con ruedas. Zona negra: radiales. Trazos verticales: dentales. La línea gruesa indica el límite del arado-cama.*

II

Si bien la simétrica división de la provincia partiendo de los señalados tipos de arados no se ajusta a una total realidad, tampoco es cierto que estos tipos se reduzcan en Cáceres a dentales y castellanos. A esta cifra habría que unir el radial y el de rueda. Del primero de ellos vi un ejemplar, todavía en uso en el año 1973, manejado por un agricultor de Ahigal. El campesino era consciente de que su arado no era igual al de la totalidad de sus convecinos, pero "dendi el su padri p'atrá loh jabian jechu asina en la su casa y ehtaban jechu a él". Entonces perdí la oportunidad de proceder a un censo de este tipo de arados en dicho pueblo y zonas limítrofes, pero se me fue la ocasión, una ocasión que hoy es difícil recuperar, ya que la mayoría de los "trahtuh d'aral" han sido sustituidos por el tractor en los últimos años y han sido destruidos. La existencia del arado radial en Cáceres no puede sorprendernos mínimamente, aunque los estudios españoles la hayan pasado por alto, sobre todo si tenemos en cuenta que en la distribución hecha por J. Dias para Portugal se señalan como los más comunes al norte del río Tajo (8). No hay razones geográficas ni culturales que obliguen a pensar que el tipo de arado radial portugués se detenga en la frontera y bueno sería emprender trabajos sobre el terreno para constatar su pervivencia en las comarcas cacereñas que limitan con el país luso. Esto es algo que Taboada Cid ya llevó a cabo en Galicia con resultados muy positivos (9). Caro Baroja desconocía la obra de Jorge Dias, publicada un año antes que la suya, puesto que de haber contado con esta valiosa información su esquema distributivo de los arados de la zona fronteriza hubiera obligado a ciertas matizaciones.

El otro tipo de arado también desconocido hasta ahora en la provincia de Cáceres es el de rueda. Un ejemplar de este tipo lo observé detenidamente en Ladrillar, pueblo situado en el hurdano valle de su nombre, en el verano de 1975. El instrumento agrícola se hallaba fuera de uso, arrumbado sobre una pared a las afueras de la población. Entonces hice una serie de dibujos y procedí a recabar información. El arado en cuestión había sido corriente en el valle del río Ladrillar y en Vegas de Coria, otro pueblo de Las Hurdes situado en las proximidades del río Alagón. En ambos lugares coexistió con el dental, más extendido por la comarca. El arado de rueda ha desaparecido totalmente, siendo difícil encontrar hoy un ejemplar, mientras que el dental está siendo sustituido por el llamado de "vertedera". Un censo de los arados existentes en Las Hurdes a principios de siglo nos daría un máximo de un arado, ya fuese dental o de rueda, para cada cien o más personas, lo que equivaldría a una media de dos o tres por cada entidad de población. Este porcentaje, de los más bajos que conocemos, viene condicionado por una serie de factores. Lo accidentado del terreno, en el que las vegas son minúsculas y los bancales casi inaccesibles, apenas si permite la utilización de este apero de labranza. Por otra parte, la precaria situación económica de los habitantes hasta mediados de siglo no permitía fácilmente contar con un animal de tiro. Estos condicionantes se agravan considerablemente en la zona de la comarca conocida como Hurdes Altas.

III

Sobre un croquis de Las Hurdes hemos representado la distribución de los distintos arados, tal y como sería hace varias décadas y antes de que la "vertedera" procediera a la implacable sustitución (Figura 6). El arado dental, cuya configuración es la misma del de la figura 5, predomina en los ayuntamientos de Pinofranqueado (A) y Caminomorisco (B), sin que deje de estar presente en el extremo este de Nuñomoral (C) y en el valle del río Ladrillar, a la altu-

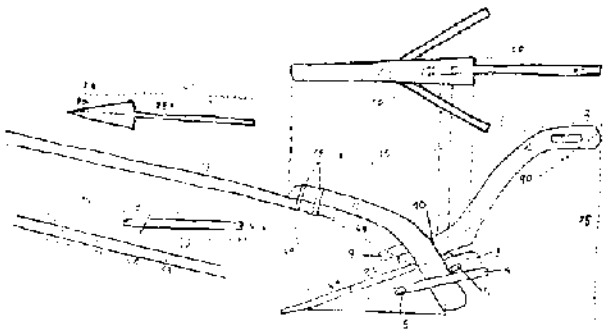


Fig. 4.—*Arado de Guadalupe (Cáceres). De la colección Crespi. Tipo Castellano.*

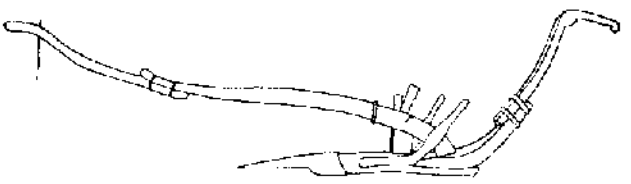


Fig. 5.—*Arado de Montehermoso (Cáceres). Museo del Pueblo Español. Tipo dental. Dibujo de Julio Caro.*

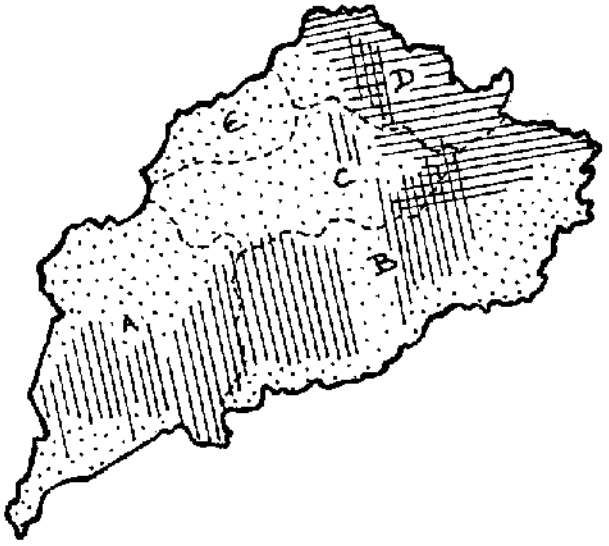


Fig. 6.—*Distribución de los arados en Las Hurdes. Trazos verticales: tipo dental. Trazos horizontales: tipo cuadrangular con rueda. Punteado: uso exclusivo de la azada.*

ra de la población de este nombre (D). Las líneas horizontales señalan el área ocupada por el arado de rueda,que es la práctica totalidad del último ayuntamiento (alquerías de Mestas, Ladrillar y Cabezo) y la franja noroeste del de Caminomorisco, es decir, la zona más próxima a la Sierra de Francia. El uso exclusivo de la azada como útil de cultivo lo hallamos en la alquería de Río Malo de Arriba, del mencionado ayuntamiento de Ladrillar, haciéndose extensible a la totalidad del ayuntamiento de Casares de Hurdes (E) y a todo el valle del río Hurdano, una vez pasado Nuñomoral, así como al valle del Malvellido, a las alquerías situadas al norte de Pinofranqueado y a buena parte de la ribera del Alagón. Creo que esta distribución ergológica es la misma que la de hace varios siglos, si bien haya que aceptar un proceso sustitutivo del arado de rueda por el dental, sobre todo en el sur de la comarca, ya que es precisamente allí donde se hizo sentir con más rapidez la influencia de los pueblos limítrofes cacereños.

El arado de rueda de Las Hurdes es de tipo cuadrangular, como se aprecia en la figura 7. Toma este nombre del cuadrado, ciertamente irregular, que forman cuatro de sus piezas fundamentales: esteva, dental, telera y cama. Las partes constitutivas de este arado hurdano son las que seguidamente describiremos:

— Esteva (e): Es la parte del arado que agarra el labrador para presionar sobre la tierra. Aquí la esteva es doble, en disposición de horquilla y formando una sola pieza con el dental. Los extremos se han redondeado para ser sujetados con las manos. Esta parte final toma el nombre de mancera (m). Próximo al vértice ambas partes de la esteva tienen un agujero o *buranca* por el que se mete la *clavija*, que suele ser un tornillo de hierro, para sujetar la cama, denominada en este arado con los nombres de timón o *palanca*. Mide 82 centímetros de larga.

— Dental (d): Es la parte que se arrastra por la tierra abriendo surco. Su perfil es triangular con el vértice delantero aguzado para enchufar en él la reja. Alcanza los 65 centímetros.

— Reja (r): Es una de las pocas piezas de hierro que presenta el arado. Se adquirían fuera de la comarca, principalmente en los mercados de Ahigal o del sur de Salamanca. Es la misma utilizada en los arados dentales. Tiene forma cónica y se une al dental mediante clavos. Su parecido con la reja romana de Römhild salta a la vista, reja que a su vez guarda grandes similitudes con las célticas (10).

— Telera (t): Es una pieza alargada y de forma rectangular. Sus dimensiones son de 61 centímetros de larga, 8 centímetros de ancha y 3,5 de gruesa. La parte inferior se introduce en un hueco practicado en el dental, quedando fija en éste mediante la presión de cuñas y de clavos. La misión de la telera no es otra que la de regular la abertura del ángulo que forman la cama (timón o *palanca)*, a la que atraviesa verticalmente, y el dental. Para que ello sea posible tiene en su parte superior tres agujeros, de los que se elegirá uno para "casarlo" mediante otra *clavija* con el *bujeru* de la *palanca*.

— *Orejeras* (o): Son piezas semejantes a la telera que se clavan a ambos lados del dental, separándose de éste a medida que se extienden hacia atrás. En el arado por mí examinado las orejeras habían desaparecido, por lo que resulta arriesgado señalar unas medidas exactas. No obstante, su forma y configuración es la misma que presenta el arado-cama de Guadalupe.

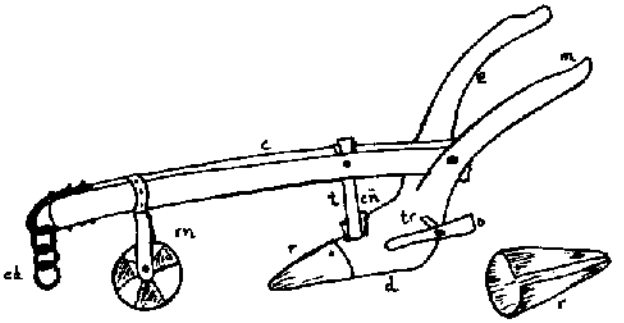


Fig. 7.—*El arado de rueda en Las Hurdes. Sus partes.*

— Cama (c): Es el timón propiamente dicho y con este nombre y con el de *palanca* es conocido en la zona. Se sujeta a la esteva por medio de una *clavija* que lo atraviesa. Su disposición le permite estar más o menos horizontal al suelo sólo con una sencilla manipulación de la telera y dependiendo en todo caso de la envergadura del animal de tiro. Las medidas alcanzan los *ciento sesenta centímetros de largo por unos* ocho centímetros de diámetro en la parte de mayor sección. En el extremo presenta clavada una argolla de hierro en la que se engancha una cadena del mismo metal.

— Cadena (cd): Mide 47 centímetros. En el último eslabón tiene fijado un *garabatu* para engancharla al *jorcati* o apero en forma de horca para arar con una sola caballería.

— *Rangua* (rn): Es el nombre con que se conoce al conjunto de la rueda y sus accesorios. Llaman *cabeza* a la parte circular que se enchufa en la cama, donde está fijada con un par de clavos. El tramo recto que sale de la *cabeza* es conocido como *jocicu*, que muestra un agujero u *oju* por el que se introduce el eje que sujeta la rueda propiamente dicha. Esta es de hierro, radiada y con un diámetro de 22 centímetros.

— *Traviesas* (tr): Son travesaños que están clavados en el dental y su finalidad es la de mantener abiertas las orejeras en la parte de atrás. La sección es cuadrangular. Entre la *traviesa*, la orejera y el dental configuran un triángulo rectángulo, en el que la hipotenusa está formada por la segunda de las piezas.

— Cuñas (cñ): Su misión es asegurar las distintas partes móviles del arado, evitando cualquier vaivén o movimiento. Actúan por presión y son colocadas por golpes de mazo de madera.

A excepción de la reja, la *rangua*, la argolla, la cadena y la *clavija* que une la cama a la esteva, todas las demás piezas son de madera. Ya Hesiodo recomendaba buscar en el bosque durante el otoño la madera que sirviera de cama al arado, aconsejando que ésta fuera de acebo, el dental de encina y el timón de laurel o de olmo (11). En términos semejantes se expresa *Virgilio, si bien es el olmo* el árbol de su predilección (12). La teoría de los clásicos depende lógicamente de la disponibilidad de una determinada madera en el medio geográfico en que reside el agricultor artesano del arado. Tal es así, que el matrimonio Aitken (13) pudo elaborar una lista de las maderas que en España se utilizan en la fabricación de los arados, aunque sólo se hiciera eco de las más comunes:

Cama: haya y olmo.

Dental: fresno, haya, encina y manzano.

Esteva: fresno y haya.

Mancera: olmo, haya y sauce.

Orejeras: olmo, pino y roble.

Timón: haya y sauce.

El hurdano fabricante del arado con rueda que estamos analizando hubo de tomar la madera de su propio entorno. El conjunto dental-esteva-mancera es de encina. La *cama, timón o palanca* es de pino, madera que hemos visto utilizada para la misma pieza en otros lugares de la geografía peninsular, como es el caso de Galicia y de determinados puntos de León y de Zamora. Las orejeras parece que fueron de encina, aunque también de olivo se construyeron estas piezas, así como las *traviesas*. La madera de roble endurecida con humo constituyó la materia prima para la telera. A los robles del vecino valle de Las Batuecas le atribuían los hurdanos una especial resistencia. Las *clavijas* eran igualmente de roble, mientras que las cuñas se hacían de raíz de brezo, tal vez por ser fieles al dicho de la comarca de que "mal acuña la cuña al su padri".

IV

Las Hurdes han sido víctimas de una "etnografía viajera" que ha hecho concebir una idea alejada de la realidad, basada en contundentes afirmaciones de visitantes que dan por inexistente lo que no observan en un rápido paseo. El doctor J. Goyanes llega a esta zona de la Alta Extremadura en vísperas de la próxima venida de Alfonso XIII. Las impresiones de su viaje son recogidas en varios artículos periodísticos de una manera sensacionalista. En uno de ellos, amén de otras interpretaciones erróneas, escribe que "los hombres que han vivido siempre en esta región (Las Hurdes) no conocen el carro ni la rueda" (14). Por cuanto llevamos dicho la anterior frase carece del mínimo rigor, sin entrar necesidad de contradecirla con lo que sería una exposición de ejemplos. Parece que el doctor articulista quería significar el desconocimiento de la rueda como sinónimo de atraso e incultura, conceptos tan en boga entre los "ilustrados" del primer tercio de siglo.

Por idéntica razón cabría asimilarse el arado con rueda, tan poco conocido en España, con los anteriores adjetivos, sin detenerse en com-

probar que su pervivencia hasta tiempos recientes es uno de los rasgos etnográficos que se han mantenido, no tanto a causa de un aislamiento geográfico, sino más bien por una reacción innata contra lo que viene del exterior. Es algo que ocurre también en otros puntos de la Península donde se ha constatado la existencia de éste o de otro similar tipo de arado. A este reducido número de lugares en los que el arado cuadrangular con rueda se ha mantenido hasta la actual centuria es necesario que nos refiramos seguidamente para hacernos la idea de su distribución y de las posibles relaciones.

Aranzadi en su ya citado artículo hace referencia al arado con rueda en algunas zonas de Galicia, que desgraciadamente no concreta, donde lo conocen con el nombre de *besadoiro, drabesa* y *arabesa*. Distingue entre el *besadoiro* o arado de tres *rabizas* (estevas) para labrar la tierra en pelo y la *arabesa* o arado con tabla de mancera que se cambia a cada surco y con avatrén de dos ruedas de madera (15). La *arabesa* fue usada en la comarca de Vigo (16) y posiblemente en alguna otra parte de las Rías Bajas. El *besadoiro* estuvo extendido por tierras de Betanzos, donde era conocido con el nombre de *labega*. El propio Aranzadi coloca el arado de rueda en otras dos regiones del norte peninsular: Asturias, cuyo arado es denominado *llabiegu*, y las montañas de Santander, donde es llamado *jilgatu, jigatu* y *ariegu* (17). En ninguno de los estudios sobre tierras santanderinas que he podido cotejar señalan al *jilgatu* como un arado con rueda, aunque Telesforo de Aranzadi no tiene la menor duda de emparentarlo con el *besadoiro* gallego. Actualmente en Cantabria no existe ningún arado con rueda y lo mismo ocurre en Galicia, como ya pusiera de manifiesto González Reboredo, a pesar de que hace cincuenta años el *besadoiro* era pieza indispensable entre los aperos del agricultor.

El tipo de arado con rueda de Asturias estuvo extendido por las tierras costeras entre el Navia y el Eo. Al nombre ya indicado de *llabiegu* se le une el de *basadoiro*, que es precisamente con el que Caro Baroja designa al arado recogido en El Franco (Asturias) con destino al Museo del Pueblo Español (18). Hay que señalar el parecido de este arado con el de Las Hurdes, aunque el de la comarca cacereña es más ligero.

Si bien en nuestro país el arado con rueda queda limitado a las anteriores áreas geográficas, también Portugal cuenta con representaciones de este tipo, muy bien estudiado por investigadores de aquella nación. Jorge Dias los subdivide en *labrego* (de configuración radial), *vessadoiro* y *aravessa* (cuadrangular), ubicando al noroeste del Tajo y a los otros dos en las provincias costeras al norte del mismo río. A esta distribución le sirvió de base la profundización de estudios monográficos sobre el arado de áreas muy concretas, como el conocido de José de Castro en la zona del Aveiro (19). Esclarecedores son igualmente los trabajos de Fritz Krüger acerca del noroeste peninsular, en especial los que hacen referencia a los arado cuadrangulares con rueda (20), que parecen emparentados con los del oeste y norte de Europa (21).

¿Cuándo aparece el arado con rueda en la Península? Las contestaciones a este interrogante son variadas. Así tenemos desde los que preconizan una evolución "in situ" a partir de modelos más sencillos hasta los que se inclinan por una introducción desde tierras europeas. Los autores portugueses, con Jorge Dias a la cabeza (22), se inclinan por esta última teoría y consideran a los arados cuadrangulares con avatrén como una aportación cultural de la invasión sueva. De ser válida esta tesis, tales arados llegarían a España a principios del siglo V, y, aunque el dato pudiera ser aplicable a Galicia, difícilmente explica su aparición en otros lugaers fuera del asentamiento del pueblo germano. La hipótesis de la introducción sueva ha sufrido serias críticas y en la actualidad no cuenta con seguidores en España.

En mi opinión la llegada del arado con rueda hay que fijarla en la baja Edad Media y su presencia, al menos en Las Hurdes, viene motivada por los asentamientos repobladores que acompañan a la reconquista leonesa. Señala Manuel González García (23) que entre 1188 y 1230 Alfonso IX había repoblado toda la sierra salmantina limítrofe con Las Hurdes con gentes de muy distintas procedencias, entre los que no faltaron aportaciones de francos y ultrapirenaicos (24). Esos van a ser, amén de otras migraciones, los repobladores de la geografía hurdana, lo que se desprende de la variada toponimia comarcal de origen galo, como son, entre otros, los nombres de Martilandrán (Martín-Andrán), Roldán o Gasco. La última de las nominaciones es una clara alusión a los pobladores de este lugar, los gascones, originarios del SO de Francia (25). Fueron posiblemente estos repobladores de más allá de los Pirineos los que aportaron el arado con rueda a Las Hurdes, un arado que contaba con gran difusión en la Francia medieval y que todavía en el presente siglo no había desaparecido del oeste ni del suroeste del vecino país (26).

(1) *La Baja Edad Media.* Madrid, 1972, págs. 31 ss.

(2) *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval.* Barcelona, 1973, págs. 28 ss.

(3) "Aperos de labranza y sus aledaños textiles y pastoriles", en *Folklore y Costumbres de España,* t. I. Barcelona, 1931, págs. 303 ss.

(4) Sus estudios se centran en Portugal, siendo ya clásica su obra *Os arados portugueses e as suas prováveis origens.* Coimbra, 1948.

(5) A pesar de las lagunas existentes en la Península en lo que respecta al estudio de los arados, bueno es el citar algunos trabajos bases para el conocimiento de este apero en áreas concretas: GONZALEZ ECHEGARAY, J.: "Yugos y arados en la provincia de Santander", en *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sáinz"*, III (1971), págs. 124-169; PLA BALLESTER, E.: "Un arado ibérico votivo. Notas sobre los arados antiguos", en *Saitabi,* VIII (1950-51), págs. 1-16; *Idem,* "Instrumentos de trabajo en la región valenciana, en *Estudios de Economía Antigua en la Península Ibérica.* Barcelona, 1968, págs. 143 ss.; TABOADA CID, M.: "El arado radial en el sur de la provincia de Orense", en *Boletín Auriense,* VI (1976)), págs. 285-300; DIAS, A. J.: "Arado radial sem aivecas (uso de arcaísmo galego-portugués)", en *Homenaje a don Luis de Hoyos Sáinz,* I (1939), 131)-139; DOMINGUEZ MORENO, J. M.: "El arado hurdano y su carácter histórico, en *Hoy,* 4-11-78 (VII-VIII); VIOLANT Y SIMORRA, R.: "Un arado y otros aperos ibéricos hallados en Valencia y su supervivencia en la cultura popular española", en *Zephyrus,* IV (1953), págs. 119-130; GONZALEZ REBORTDO, J. M.: "El arado de madera en Galicia", en *Gallaecia,* 3-4 (1979), págs. 137-194; GARCIA MARTIN, J.: "El arado y el yugo en Navambela", en *Salamanca,* 9-10 (1983)), págs. 141-148.

(6) "Los arados españoles. Sus tipos y repartición", en *Tecnología Popular Española.* Madrid, 1983, pág. 360. Este trabajo fue publicado en la *R. D. T. P.,* V (1949), págs. 3-96.

(7) *Op. cit.,* pág. 564.

(8) *Os arados portugueses...*

(9) *Op. cit.,* págs. 288-290.

(10) DRACHMANN, A. G.: *Real Enciclopädie der classischen Altertumswissenchaft,* de Pauly-Wissowa, N. B., XIX (Stuttgart 1938), Cit. por Caro Baroja, *op. cit.,* pág. 521.

(11) *Los trabajos y los días,* III, vv. 435-436.

(12) *Georg.,* I, 169-174.

(13) "El arado castellano: estudio preliminar", en *Anales del Museo del Pueblo Español,* I, 1-2. Madrid, 1935.

(14) "Las Hurdes, baldón de España", en *Diario Sol,* 15 de junio de 1922.

(15) ARANZADI: "Aperos...", pág. 305.

(16) *Diccionario gallego-castellano de la Real Academia Gallega,* I. La Coruña, 1920, pág. 209.

(17) *Op. cit.,* 306.

(18) *Op. cit.,* págs. 535-536.

(19) *Estudios Etnográficos coordenados por José de Castro. Aveiro.* Tomo III: Lavradores. Porto ,1944. La estampa XXIV recoge un interesante arado con rueda dispuesto para el "horcate".

(20) "Die nordwestiberische Volkskultur", en *Wörter und Sachen,* X (1927), págs. 61 ss.

(21) CARO BAROJA, J.: *Op. cit.,* pág. 541.

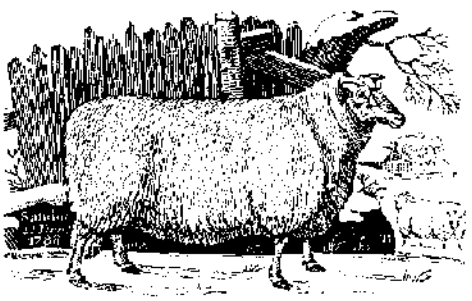
(22) *Op. cit.,* págs. 121 ss.

(23) *Salamanca: la repoblación y la ciudad en la Baja Edad Media.* Salamanca ,1973.

(24) LLORENTE MALDONADO, L.: *Toponimia e Historia.* Granada, 1969.

(25) La similitud antropológica de gascones y hurdanos es puesta de manifiesto en obras divulgativas. El propio *Espasa,* XXV, retrata al gascón como un hombre "pequeño de estatura y flaco de carnes, pero nervioso y altivo, muy ingenioso y emprendedor", definición que cuadra perfectamente al viejo habitante de la comarca hurdana.

(26) AITKEN, Robert: "Some Ploughs of Central France", en *Homenaje a don Luis de Hoyos Sáinz,* I. Madrid, 1949, págs. 37 ss.



DESDE "SIEGLINDE" / TODA UNA SAGA.....

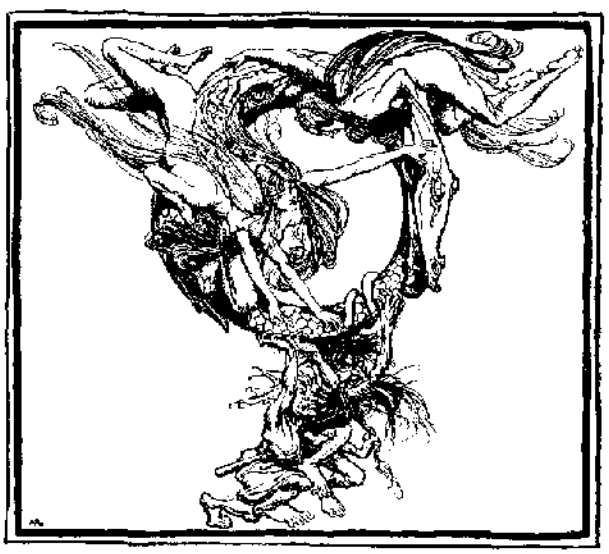
Fernando Herrero

La presentación de un nuevo montaje de la ópera de Richard Wagner «La Walkiria» en el teatro de la Zarzuela de Madrid, ha puesto de relieve en nuestro país la saga wagneriana. También ha contribuido a ello la publicación de una excelente traducción de Angel Mayo de «El Anillo de los Nibelungos» del que «La Walkiria» es, precisamente la primera jornada, que demuestra cumplidamente la gran categoría del compositor en los aspectos de creación dramática y mítica. Su obra está a la altura de un Esquilo o un Shakespeare, en el sentido de que es capaz de concretar en el texto o serie de textos, toda una saga ancestral que explica a la vez el mundo de ayer y diagnostica su propio mundo .Hoy, cuando se interpreta la tetralogía wagneriana debe partirse de nuestro específico universo para exteriorizar todo el complejo mundo de pulsiones pasionales y sociales que llena sus diecisiete horas de extraordinaria partitura dramática musical, y perdóneseme la redundancia.

Sería vano empeño el trazar aquí un pormenorizado examen de todas las significaciones de la obra wagneriana. Hay que partir, no obstante, de un hecho significativo: «El anillo del Nibelungo» es un relato lleno de lógica interna y con los lazos perfectamente atados. No son muchos los personajes de la dilatada saga y su complejidad es mucho mayor que la que supone su mera intervención en las mismas. A lo largo de las tres jornadas se van desenvolviendo todos los temas que el prólogo «El oro del Rhin» había expresado, de tal forma que los últimos compases de «El ocaso de los dioses» cierran el círculo de forma total. Un mundo se destruye y sólo queda la esperanza de la redención por el amor. Quizá ni siquiera Wagner pudo haber previsto que en 1986 «El crepúsculo de los dioses» puede ser, y de hecho así se concibe, la perspectiva inevitable. La destrucción nuclear se hace realidad posible y el dios del fuego —Loge— lo será también de la esterilidad y la contaminación radiactiva. Un paralelo absolutamente terrible y profético que se encuentra igualmente en los libros sagrados, en las tradiciones de todas las civilizaciones.

Existe en esta saga originada por una compleja mezcla de tradiciones nórdicas y germánicas una absoluta visión de totalidad. Wagner interpreta la historia en su propio mundo y se atreve a profetizar su destrucción pero, curiosamente no se limita a una visión lírica del apocalpsis, sino que muy al contrario realiza un preciso análisis sobre las causas del desastre. Y aunque su visión es individualista y romántica, en algunos aspectos, adelanta las tesis marxistas de la evolución de la historia. Por eso no es extraño que la visión de Patrice Chereau haya levantado la polémica que agitó la sagrada colina de Bayreuth. El conservadurismo que impregnaba los últimos tiempos de Wolfgang Wagner se veía roto por una lectura que fijaba históricamente el período de decadencia de la sociedad capitalista que el compositor, con una certera visión profética, tampoco desprovista de datos reales había plasmado en su obra. De un lado la visión de la historia pasada autorizaba a presumir que el hombre, si no encontraba la posibilidad espiritual de su redención, caería en idénticas trampas. Y la leyenda tampoco le iba a la zaga en esta constatación pesimista que suponía la destrucción irremediable de todos los Walhallas posibles.

Entramos de lleno en ese concepto que Levi Strauss había trascendido desde sus estudios antropológicos: la universalidad y repetitividad del mito. No se trata de una leyenda o una serie de leyendas más o menos inventadas, sino de una constante que adquiere ciertas formas esenciales de unidad desde la heterogeneidad



aparente de sus orígenes. A estas alturas descubrir los aspectos paralelos de la tragedia griega, de los libros hindúes o chinos, de las sagas nórdicas o de la obra wagneriana parece una redundancia. El sentimiento de «catarsis» que reveló la tragedia griega se reencuentra en los drama shakesperianos, hoy incluso revelados en su forma desde una estética oriental que les aproxima a mundos creídos antitéticos, y también en obras más próximas de nuestro tiempo, un ejemplo de las cuales puede ser «El Embrujado» de Ramón del Valle-Inclán. El mito siempre toma aspectos sustanciales de un determinado mundo espiritual de difícil definición concreta, sobre todo porque de él forman parte toda una serie de teosofías, algunas de las cuales se pierden en la noche de los tiempos.

Encontrarse en la tetralogía wagneriana supone para el profano una difícil labor de análisis. Creo que estamos ante una de las mitologías más importantes de la historia de la cultura, que, además supone el sueño cumplido de un drama total, aquel en el que la música, el texto, el espacio y el actor se encuentran. No podemos reducir, «El anillo del Nibelungo», a un relato más o menos divertido de héroes y de dioses, ni tampoco a una mera interpretación política de una época histórica, efectuada a través del símbolo y de la estética musical que la proclama. Curiosamente el individualismo de Wagner se proyecta desde lo colectivo, entendiendo este concepto en todo el material que le sirve de base para la realización de su obra maestra y que procede de tantas singladuras diferentes en el tiempo y en el espacio. Para el profano, leer la tetralogía supone la entrada en un complejo país de las maravillas lleno de atractivos y misterios. Yo mismo he hecho la prueba de contar a un chico de seis o siete años las líneas generales de la leyenda que seguía con avidez, incluso preguntándose por el final de Sigfrido y casi llorando cuando le comunico que la sangre del dragón dejó un punto débil que el malvado Hagen conoció aviesamente. El pequeño intuía tal vez que su nuevo héroe era una utopía y que por tanto la historia, a lo mejor su propia historia soñada, no tenía un final feliz.

Es claro que las claves de la tetralogía son mucho más complejas y que se necesita una lectura atenta, una escucha no menos intensa de los entramados musicales wagnerianos para detraer el alcance de su obra. El resumen puede ser muy sencillo: en el momento en que se quiebran los pactos, el equilibrio de la realidad se rompe y la destrucción inevitable surge desde la propia imagen del fuego. Sólo el «hombre nuevo», el hombre puro e inocente, podrá salvar este ocaso de los dioses que anuncia el título de la cuarta jornada del drama wagneriano. La muerte de Sigfrido y la inmolación de Brunilda son el final y aunque el anillo que representa el poder del oro es devuelto a su origen, el walhalla se convierte en pavesas borrando la imagen de los dioses inmóviles que esperaban su fin. Mientras suena el tema de «la redención por el amor», a los espectadores que han tenido la paciencia de consumir sus diecisiete horas largas viendo la ópera, les vuelven las imágenes de todo lo acontecido. Y yo espectador, vuelvo a la pareja que es para mí la verdaderamente libre y nueva, la formada por los gemelos que por primera vez se conocen y se aman carnalmente Sigmundo y Sieglinde, los Welsungos, los hijos del gran dios Wotan, procreados en sus correrías terrenales en la búsqueda precisamente de aquel que pudiera estar libre del hechizo del oro, de la maldición del anillo y que pudiera recuperar éste para el todopoderoso tuerto que anudaba sus pactos en la lanza.

Porque aquí está el aspecto esencial del conflicto, precisamente el que impide que el pro-

yecto de Wotan se haga realidad. Este no persigue el hombre nuevo que pudiera redimir el mundo por un nuevo hálito espiritual o amoroso. El anillo, símbolo del poder que guarda Fagner el gigante convertido en dragón es la meta de sus esfuerzos. Desde el momento que el nibelungo robó el anillo a las hijas del Rhin el poder del oro se adueña de todos los personajes. El corolario inevitable de su poseedor, la renuncia al amor, no importa en absoluto, ¿no ven ustedes un paralelo clarísimo con una sociedad corrompida que ha roto precisamente sus lazos de unión con ese amor avasallador que se impone por encima de cualquier otra consideración? Si para Wagner, el dios del fuego, Loge, era la chispa que producía el incendio devorador del universo, la imagen de la destrucción nuclear puede ser el paralelo, trágico paralelo de nuestro futuro.

El amor está, y entendemos la palabra no sólo en su exacerbado sentido erótico, continuamente presente en la tetralogía a partir de esta pareja de gemelos que rompen el primer tabú de las viejas leyes que es la prohibición del incesto, lo que constituye, no solamente un acto subversivo contra las normas fijadas en un mundo corrupto, sino también una proclamación desde la utopía que supone exaltar el amor por encima de todas las cosas. Y es que ambos, Sigmundo y Sieglinde, saben al tiempo que su pasión está castigada con la muerte y que ésta llegará irremisiblemente. La vida de Sigmundo es corta y muere transfigurado en la batalla contra el esposo y tirano de su amada y hermana. Esta sobrevivirá porque porta en su cuerpo la semilla del que ha de venir de ese héroe que no termina de ser niño, el muchacho que nunca conoció el miedo, que matará al dragón, rescatará a Brunilda de las llamas eternas y será muerto por la traición y por los celos.

Podrá pensarse que el amor prohibido tiene su castigo consecuente e inevitable. Es curioso comprobar cómo en todas las sagas o leyendas en que la totalidad de un mundo se desvela, el hálito subversivo es sofocado por el autor mediante la imposición de la penalidad. El tabú existe pero un último miedo a la divinidad o divinidades que ostentan el poder motiva que jamás triunfe aquello que se le opone. Es como si dijéramos un síndrome psicopatológico sobre la permanencia y el terror casi infinito a lo desconocido, por muy beneficioso que parezca ser. A estos efectos recuerdo una anécdota sobre «120 días de Sodoma» en el que las víctimas de los libertinos creados por Sade aceptaban la seguridad de la tortura en vez de intentar una huida por el bosque ignorado. A Wagner le pesa emocional y estéticamente esa necesidad existencial del castigo, e intenta luchar contra ella por medio de la música que plasma en un dúo de amor inigualable o en el tema esencial de la tetralogía como expiación a su cobardía ante el dios que todavía tenía en su poder la lanza por la que regía el mundo.

La interpretación wagneriana de la sociedad capitalista de su tiempo, encarnada a través de la leyenda o suma de leyendas, parte ineludiblemente de la necesidad de destruir lo viejo y de encontrar algo nuevo y puro que lo sustituya. ¿Por qué esta llama inédita nace de un amor absolutamente prohibido? ¿Es que acaso era necesaria para la comprensión de la historia que iba a llegar el que los padres del nuevo ser fueran a la vez hermanos y lo asumieran? En el subconsciente de Wagner parece como si este quebrantamiento del tabú fuera requisito indispensable para que el nuevo orden sustituyera al antiguo. Y desde el momento en que dramática y musicalmente decide dar muerte a sus héroes la conclusión ineludible es que nada podrá ser posible: el Walhalla se destruirá con todos los dioses dentro y el mundo finalizará su periplo. El error fundamental de sus-

tituir a los que se inmolan en el amor conociendo su muerte por una especie de inocente egoísta y más bien estúpido gravita para mí en la tetralogía y convierte el canto revolucionario en una subjetiva y triste, agonista historia cuya interpretación puede ser realizada desde tan diversos puntos de vista que incluso pueden hacer de Sigfrido la parodia o el modelo de ese alemán rubio, de ojos azules que no conoce el miedo y que intenta acabar con todos los Mimes y alberichs contra-figuras judías del hermoso varón ario. Un personajillo como Hitler tenía en esta visión de la saga uno de sus motores para impulsar lo que trágicamente quiso titular como «orden nuevo» y que no fue más que una pestilente corrupción de los más bajos instintos del hombre.

Este trasvase de Sigmundo y Sieglinde a Sigfrido está realizado desde la sombra de Wotan o de todos los Wotan que ocupan implacablemente el poder y que no se atreven a actuar aunque vislumbren las primeras motas de su degradación. En Sieglinde se encuentra, y su madurez como víctima y esposa obligada es mayor que la de Sigmundo, la sombra de la autenticidad, la antítesis de la codicia, la impulsión de un cuerpo y un espíritu en el amor no egoísta, la transformación entera de la naturaleza del ser humano. Si las leyes que hasta entonces han regido su vida permitieron su esclavitud y su vergüenza, sólo el romperlas absolutamente confiere la dimensión de ese amor que puede redimir y salvar un mundo enfermo. Pero la transgresión última se impone, es la prueba decisiva: la hermana amará al hermano y romperá las tablas de la ley. Wotan, impulsado por su esposa Frida representante de la respetabilidad y de la convención no se atreve, en verdad es el propio Wagner, a llegar hasta el fin. Posiblemente prefiera destruirse a sí mismo con el fuego que ha contribuido a crear, que contemplar una forma diferente de comportamiento en el que los pactos productos del egoísmo y la mendicidad se quiebren como lo hace al final la danza. Wagner finaliza su periplo con una esperanza que constituye una antítesis esencial. Al tiempo que el mundo se destruye, que el fuego invade el Walhalla suena el tema de la redención por el amor. Pienso, y es opinión personal que la lucha de Wagner consigo mismo intentó encontrar un equilibrio entre la realidad y el deseo que constituye uno de los grandes y misteriosos vacíos de la historia de la cultura universal.

Podría escribir mucho más sobre una obra, difícil, muy difícil de ser aprehendida en directo, dada su duración y densidad. Como todas las obras maestras la interpretación de cada época, de cada artista que con ella se enfrenta, es válida si es rigurosa en su estructura global y en el abanico de sus situaciones. Las grandes versiones de la tetralogía difícilmente penetran hasta el fondo en todo ese inmenso mundo que permanece en parte virgen para nuestro público. «El Anillo del Nibelungo» no es simplemente una dilatada obra dramático-musical, sino una de las escasísimas interpretaciones totales de un mundo. Posiblemente algunas obras de Wagner, «Tristán e Isolda», por ejemplo, tengan un mayor valor artístico que esta casi inacabable saga, pero nunca el carácter arquetípico y universal que la caracteriza. Como en todas las grandes leyendas es el mundo entero el interpretado, y luego, a la hora del estudio minucioso las semejanzas son asombrosas, tanto que puede darse la impresión de que toda gavilla de mitos tiene un único y todopoderoso inspirador: ¿la conciencia del tiempo?; ¿los relatos orales que traspasan todas las fronteras?; ¿el pathos, la tragedia que anida en el corazón de todos los hombres y todas las razas?; ¿el alma del poeta que se comunica más allá del tiempo y de las circunstancias? La conclusión

final es siempre una: la realidad será destruida y la utopía no tendrá lugar. El fuego, siempre el fuego será el signo unificador de esa fusión en cenizas que se esparcerán en una atmósfera lívida y sin vida. Y ni Vyasa, ni Sófocles, ni Shakespeare, ni Wagner conocían el poder destructor del átomo y el temblor colectivo, que se disimula en el culto al becerro de oro, en que el mundo de hoy está sumido.

Sieglinde como esperanza tronchada. Sigmundo como ilusión y brevedad de unos momentos reducidos a pavesas. De ellos nace Sigfrido y tal vez por ser el hijo del incesto también Wagner se ve obligado a destruirlo. En realidad pienso que se trataba de una venganza personal, de una mueca última en la que el autor genial nos hacía ver algo de su atormentada conciencia. Si hubiera permitido la revolución que Sieglinde significada posiblemente nunca hubiera visto la luz «El Anillo del Nibelungo». Así, incluso su rey protector, el loco de los lujosos castillos podía haberse identificado en un Wotan que como él se destruiría, pero que nunca cedería ni un ápice de ese poder arquetípico que había recibido desde el principio de los tiempos.

Erda, la sabiduría que nace de la tierra es ciega, Brunilda la walkiria indómita se convierte en una estúpida y celosa mujer desprovista de grandeza, Sigfrido egoísta e inconsciente es engañado, no sólo por el filtro sino por su propia inmadurez. Todos sus perdedores, menos esas hijas del Rhin que Chereau pintaba certeramente como prostitutas que habían sustituido su morada en el bosque por la sórdida y contaminada imagen de una turbina que removía las podridas aguas de lo que antes era espléndida naturaleza. Todo está contaminado menos el fuego burlón que representa la astucia maquiavélica de quien sabe que tiene el último poder para destruir. En el fondo pervive la pareja de welsungos que para Wagner son al menos en el último rincón de su creatividad la base de esta saga que, como todas, termina mal, quizás porque concebir al hombre como capaz de recuperar la utopía signifique un panteísmo que los dioses que rigen la fuerza de las cosas, no están dispuestos a consentir.

El diezmo como tributo y como costumbre, Siglo XVIII

José-L. Martín Viana

Se publica con este número un trabajo sobre los diezmos en la Castilla del siglo XVIII representada por el Antiguo Partido de Portillo, y que se compone de dos partes: la primera tratará el diezmo como tributo; la segunda, como costumbre. El lector apreciará sin duda en ambas, un drástico giro estilístico: en la primera *un cierto rigor*; en la segunda un cierto desenfado. Y aunque en la forma aparezcan dispares, en el fondo se complementan ya que el rigor ofrece vigor a la costumbre mientras que ésta presta a aquél el necesario frescor para evitar el exceso de aridez con lo que, así lo esperamos, habremos conseguido nuestra esencial intención: la armónica conjugación de lo *objetivo con lo subjetivo*; o, dicho sea en otros términos, el ofrecimiento al lector de *Folklore* de un atractivo conocimiento de lo que era el diezmo.

Sin embargo, ni por la riqueza del tema, ni por la necesaria limitación del mismo en esta ocasión debe suponerse que esta colaboración pueda, no sólo agotar sino ni siquiera esbozar adecuadamente el diezmo en todas sus facetas tanto históricas como jurídicas, eclesiásticas o socioeconómicas, aunque se tratará de hacer algunos apuntes, que ojalá logren la mínima cohesión y sencillez para la consecución de lo que se pretende.

EL DIEZMO COMO TRIBUTO

La palabra «diezmo» proviene de la latina *decimus* (de *decem*, diez) y significaba un impuesto o tributo que ofrecía dos aspectos bien diferenciados: uno civil y otro eclesiástico.

En el civil, era el derecho que tenía el rey a percibir el 10 % del valor de todos los artículos que eran objeto de mercadería traficada y que, si arribaban a puerto, se llamaban *diezmos de la mar*; o *diezmos de puerto seco* si entraban por tierra, allí donde no estuviera establecido el *almojarifazgo*, tributo que se pagaba por las mercaderías que salían del reino, por las que entraban en él, o por las que iban en tránsito de un reino a otro de España.

En el eclesiástico, el diezmo consistía en un tributo que había que entregar a la Iglesia y que solía ser la décima parte de la producción, tanto agrícola como ganadera. Y decimos que solía ser porque, a veces, el diezmo no era matemáticamente lo que gramaticalmente significaba: la décima parte, ya que cuando no era el diezmo era superior a él, aunque esto ocurriera en raras ocasiones. En todo caso el tributo, carga, impuesto, contribución o como quiera llamarse, se conocía con el nombre de diezmo y con el de diezmero o dezmero al que diezmaba: al contribuyente.

Ahora bien: ¿cuáles fueron los orígenes del impuesto general...? Sus raíces se hunden en la noche de los tiempos. De un modo u otro, los pueblos primitivos de las selvas amazónicas, por ejemplo, nos lo demuestran.

Hay que decir que el diezmo no era el único tributo que el agricultor tenía que aportar y soportar. En efecto, se pueden citar, por vía de ejemplo, de los que algunos ya figuraban en la Baja Edad Media:

Fonsadera.—Servicio personal que antiguamente se hacía para la guerra y que consistía en abrir fosos, de donde le venía el nombre, en derredor de castillos y fortalezas. Hoy se conocería como trincheras.

Martiniga.—También conocido como *martiniega*, era un tributo que se pagaba el día de San Martín.

Marzadga.—Tributación que se hacía efectiva en el mes de marzo.

Yantar.—Tributo que los villanos —habitantes de las villas— pagaban al rey o al señor cuando pasaban por sus tierras y que consistía en comida. Posteriormente se pagaba en dinero.

Almojarifazgo.—Cuyo significado hemos anotado anteriormente.

Infurción.—Era el tributo que se pagaba al señorío por el solar de la casa donde vivía el campesino, ya que éste había edificado su vivienda sobre terreno propiedad del señor.

Pecho.—El que se satisfacía al rey o al señor por razón de los bienes o haciendas, llamándose *pechero* al que pagaba el *pecho*.

Alcabala. — Impuesto que incidía sobre la venta o intercambio de bienes muebles, semovientes o raíces.

Cientos.—Tributo que llegó a alcanzar hasta el 4 % de las cosas que se vendían y pagaban alcabala.

Servicio. — Impuesto derivado de otro más antiguo que se llamó *servicio de los pedidos,* así llamado porque era el que el rey pedía cuando se encontraba en dificultades financieras de Estado.

En la época de Felipe II fueron insuficientes para sufragar los enormes gastos de la Corona con motivo de las guerras habidas contra el Papa y contra Francia, así como los derivados de la sublevación de los Países Bajos. Entonces, las Cortes concedieron al Rey un segundo *servicio* igual al ordinario pero independiente de él, también a pagar en tres años y que, para distinguirle del primero, se llamó *servicio extraordinario.*

Millones.—Así llamado porque, para afrontar financieramente el desastre naval de la Armada Invencible, Felipe II necesitó de una contribución especialísima, que lo fue además por la cantidad requerida, que ya no era de maravedís o de reales como las anteriores. En efecto, además de los *servicios ordinarios* y de los *servicios extraordinarios,* el monarca pidió 8 millones de ducados (un ducado valía 11 reales ó 34 maravedís), a pagar por los campesinos en seis años. Así, pues, 8 millones de ducados eran 88 millones de reales, o bien 2.992.000.000 de maravedís. En la época en que este impuesto fue solicitado (a finales del siglo XVI), un escribano tenía el sueldo de unos 3.000 maravedís al año, equivalente a 88,23 reales, o sea, 8,02 ducados.

Pero este impuesto de *millones* no fue el último, ya que posteriormente y en distintas ocasiones Felipe II y Felipe III volvieron a exigirle. En el año 1619 llegó a alcanzar la enorme cifra de 18 millones.

Por supuesto, no se ha hecho exhaustiva la relación de impuestos que el campesino tenía que pagar, con unas presiones fiscales cada vez más fuertes para su cada vez más débil economía; pero con lo expuesto basta para tener una ligera idea del panorama tributario en el ámbito rural.

En el siglo XVI, de unos o de otros impuestos (algunos de todos), estaban exentos

> «...los prelados, grandes señores y caballeros, que son los que recogen todo el pan en grano que los dhos. labradores labran y cultivan.
>
> No pagan ninguna cosa: los prelados, porque son exentos; los grandes y señores, porque ordinariamente no pagan las alcabalas y las cargan sobre sus tristes vasallos; y otros caballeros particulares, porque casi ninguno hay que no tenga tales remedios en sus pueblos y tierras, conque salen libres de dho. derecho y ha de cargar todo sobre los labradores, los quales no pueden escapar de pagar un grano que venden» (1).

Antiquísimos son los orígenes del impuesto general; pero ¿cuáles fueron los del diezmo, que es el tributo que más nos interesa?

Por lo que toca a la Historia Universal sabemos que Ramsés II, faraón de Egipto que gobernó el país XIII siglos antes de Cristo, fue coetáneo de Moisés; por tanto, cuando Moisés salió con su pueblo de Egipto por orden y protección de Dios mismo, se produjeron una serie de vicisitudes que quien lo desee puede encontrar en el Pentateuco, que son los cinco primeros libros conocidos del Antiguo Testamento

escritos por Moisés: el Génesis, el Exodo, el Levítico, los Números y el Deuteronomio.

Pues bien, en el libro del Exodo, cap. 22, vers. 46, aparece por primera vez la palabra y el concepto de diezmo al decir: «...no serás perezoso en pagar tus diezmos y primicias...».

«Y el Verbo de Dios se hizo carne y habitó entre nosotros». Ahora es Jesucristo mismo quien se refiere al diezmo. Podemos encontrar sus palabras en el Evangelio de San Lucas, 18-83. Refiere el evangelista en este pasaje la parábola que Cristo expuso sobre el fariseo y el publicano: «...El fariseo, puesto en pie, oraba en su interior de esta manera: ¡Oh Dios! Yo te doy gracias porque no soy como los demás hombres, que son ladrones, injustos, adúlteros; ni tampoco como ese publicano; ayuno dos veces a la semana, pago los diezmos de todo lo que poseo...».

Vemos, por tanto, que en Moisés y en Jesucristo existe el diezmo. Situados por tanto sus orígenes, pasemos por alto siglos y avatares para no hacer excesivamente prolijo el tema y, recorriendo muy esquemáticamente la Historia de España, observaremos cómo en la Edad Media el rey se apoyaba en los condes, personajes a veces tan poderosos como él, los cuales poseían en pertenencia subordinada a la Corona extensos territorios que formaban los condados. A su vez, el conde se apoyaba en hidalgos y caballeros a los que, de igual modo, recompensaba servicios y lealtades con señoríos sobre villas o lugares de su propio condado.

En esta época no era infrecuente la fundación de iglesias o monasterios por parte de reyes o señores feudales, quienes las dotaban con una parte de los productos de las tierras circundantes. Y así, a poco de ser erigidas, los vasallos comenzaban a edificar sus viviendas en torno a ellas, surgiendo de esta forma el núcleo rural urbano: el pueblo.

> «...a partir del siglo XI, una serie de textos canónicos empezaron a acreditar la teoría de que, en la Ciudad de Dios, los cristianos tenían la obligación de pagar tributo a la Iglesia» (2).

Contra esta aseveración de Cárdenas, puede invocarse el hecho narrado en la Historia Sagrada cuando nos relata que Abel ofreció a Yahve en el ara sus mejores ganados, origen de las primicias y del diezmo, fundamentado en el principio de que, siendo Dios el dador de todo bien, a El se debe la primicia de ese mismo bien que de El recibe el hombre.

Desde luego, es cierto que el diezmo, practicado desde el Antiguo Testamento se había ido difuminando en su cumplimiento y que en el siglo XI resurge con inusitado vigor; y también no es menos cierto que con este resurgimiento aparece el comienzo de una serie de desavenencias y conflictos entre el poder civil y el eclesiástico. Por una parte el primero que, versátil, cansado, celoso o arrepentido, no quería ya compartir con el segundo los beneficios que graciosamente le había concedido. Este, por otra, porque no deseaba en modo alguno ceder de los derechos adquiridos.

Y es esta lucha sorda en la que a veces triunfa el poder civil que vuelve a concentrar en sus manos el tributo de que tanto tiempo gozó; a veces la Iglesia haciendo valer los textos canónicos, las cesiones reales o señoriales y, sobre todo, el principio que tanto arraigo tuvo después en el pueblo cristiano de ofrecer a Dios las primicias y los diezmos de todos los bienes que El mismo le había otorgado, el único en el que nada cambia; el único para el que nada se modifica, es el labrador quien desde el momento en que amontona su trigo en la era, corta los racimos de uva de sus viñas, esquila sus ovejas, cura sus quesos, ordeña su ganado, desgrana sus garbanzos, recoje, en suma, el fruto del sudor de su frente, tiene que separar las primicias y el diezmo de lo demás para la Iglesia y para el Rey quien, para recogerlo, dispone de una vasta red de cillas o arcas (las arcas reales) distribuidas por todo el campo castellano (3).

Entre tanto la idea del diezmo fue calando —como cala la pertinaz lluvia sobre la tierra— en la mente y conciencia del labrador a través de los siglos; de tal manera, que llegó a ser tan normal separar la décima parte de lo cosechado, como el sencillo acto de comer o respirar. Y si bien es cierto que alguno llegaba a mentir, a defraudar en su declaración entregando menos de lo que le correspondía, no es menos cierto que en general era religiosamente declarado y puntualmente entregado.

Más adelante, ante el cariz que tomaban las relaciones entre los poderes civil y eclesiástico, la Iglesia logró interesar a la Corona en la percepción del diezmo y, así, el Papa Honorio III promulgó en el año 1219 una bula por la que concedió al rey de Castilla y León, Fernando III el Santo, las «tercias del diezmo», confirmando Alejandro VI en favor de los Reyes Católicos este derecho, que pasó a conocerse como las *Tercias Reales*.

A partir de aquí desaparece toda clase de roces, siendo perfecto el mutuo entendimiento

entre la Iglesia y el Estado, quienes se distribuían los diezmos con arreglo a lo establecido.

Mas he aquí que «...para hacer la guerra al Turco y al Hereje», el Papa Pío V concedió a Felipe II, en cada pueblo, la totalidad del diezmo pagado por la casa que ocupaba el tercer lugar en importancia por la cantidad del tributo: fue el diezmo del *escusado*.

Años más tarde, ya en las postrimerías de su pontificado, el mismo Pío V otorgó al rey de España un privilegio más, que consistía en poder cobrar éste el diezmo completo, no solamente del tercer diezmero, sino también el del primero en importancia productiva.

De modo que vemos, en primer lugar, unas estructuras claramente feudales a modo de pirámide, en la amplia base de la cual contemplamos a los vasallos, al pueblo llano que soporta sobre sus espaldas la gravitación del resto, cada vez más agobiante, de una serie de tributos impuestos por los señores feudales, el Rey y el clero, situados en el vértice; en segundo lugar, comenzamos a advertir por una parte la mutación laboriosa, lenta, dolorosa, que alumbraría una forma de sociedad diferenciada de la anterior, claramente feudal formada por el Rey, la nobleza y el clero, el ejército y los vasallos, en la que se contempla la figura del escribano, el artesano, el prestamista —germen del futuro banquero—, el recaudador, el comerciante...; por otra parte, la potenciación de elementos ya existentes como notarios, médicos, cirujanos, maestros de obras (auténticos arquitectos constructores de palacios, iglesias y catedrales), escritores, músicos, pintores, escultores, doradores, orfebres, etc., que formarían lo que hoy se conoce como «clase media».

Pero aunque el planteamiento de esta nueva sociedad se perfilara bajo nuevas estructuras, en realidad lo que vino a configurarse fue solamente un cambio periférico ya que en el substrato siguieron latiendo, vigorosas, ciertas formas de feudalismo, que sólo el lento transcurrir de las siguientes centurias haría desaparecer.

Por tanto, en esta segunda parte nos encontramos con un período de transición en el que los gravámenes tributarios fueron de tal magnitud, que debilitaron la economía de los ricos y estrangularon la de los menos favorecidos por la fortuna, muchos de los cuales quedaron sumidos en la pobreza viéndose obligados a arrastrar una vida mísera hasta el fin de sus días, o a emigrar a las ciudades o las Indias.

Esta fue la época de la acumulación de tributos que al principio hemos descrito; aquella en que el hecho de acampar los soldados de los Tercios españoles en un pueblo significaba para éste algo semejante al paso de la peste. Fueron los siglos de la evolución histórica hacia nuevos conceptos filosóficos y diferentes planteamientos de la vida social durante los cuales se diluirían progresivamente, hasta perderse por completo las estructuras feudales tal como estuvieron planteadas durante siglos, hasta consolidarse la burguesía con fuerza real y personalidad propia. Después se produciría la revolución industrial, el final de cuya etapa ya no nos interesa dado que el diezmo, como imposición fiscal, desapareció por completo.

Conviene añadir, para terminar con esta primera parte, que fundamentalmente se conocían dos clases de diezmos: los *prediales* y los *personales*. Los primeros eran los que se referían a los predios, heredades, tierras, y comprendían tanto lo que la tierra producía como los animales que se alimentaban de lo que ella producía; los segundos, los que se debían por razón de la persona como era lo adquirido por la industria o trabajo personal como podía ser la mercancía de la caza o de la pesca, de la abogacía, etc.

De estos dos aspectos, fijaremos la atención sobre los diezmos prediales, dando ya comienzo a su análisis específico.

EL DIEZMO COMO COSTUMBRE

Acabamos de ver el diezmo como tributo; ahora lo analizaremos como costumbre. Para ello contemplamos su realidad en el siglo XVIII en España, tomando como punto de referencia representativa algunos pueblos del Antiguo Partido de Portillo en la provincia de Valladolid, los cuales canónicamente pertenecían a tres diócesis de Palencia, Valladolid y Segovia.

Después de que la Iglesia, por diversos privilegios pontificios concediera a los reyes de España parte de lo que le correspondía como derecho multisecularmente adquirido, el diezmo se dividía en tres partes llamadas tercios.

De éstos, uno estaba destinado a la Iglesia, jurídicamente personificada en el Obispo; otro al Rey y otro al clero parroquial que era quien, a través de su Colector, recibía los diezmos. De aquí que la parroquia del Lugar o de la Villa fuera el punto de partida desde el cual la Mitra y la Corona recibieran la parte que les correspondiera.

En la Edad Media estos tercios eran percibidos escrupulosamente y en toda su integridad por las partes interesadas que como en la primera parte se señalaba, disponían (tanto el Rey como la Iglesia) de una tupida red de cillas y lagares en toda Castilla, donde se concentraba en especie todo lo diezmado; pero a lo largo de las centurias habría de sufrir algunas modificaciones especialmente en lo concerniente al Rey quien, a cambio de la recepción de ciertas y bien calculadas compensaciones económicas, en vez de ingresar en las Tercias Reales el grano, por ejemplo, en especie como hasta entonces se había hecho, cedería los 3/9 de su tercio a personas físicas o jurídicas. Así, tenemos que en muchos pueblos de Valladolid, un noveno era asignado a la fábrica de la iglesia parroquial y los otros 2/9 serían percibidos por la Real Universidad de Valladolid como ocurría, por ejemplo, en Camporredondo, El Cardiel, Aldea de San Miguel, Aldea de San Martín, Amusquillo, La Pedraja de Portillo, Valoria la Buena («Villoria Buena» según el Libro Becerro de las Behetrías, o Valoria la Rica para algunos pueblos en el siglo XVIII), etc.; o bien estos dos novenos eran asignados a la iglesia de la Magdalena de Valladolid como en el caso de Mojados y Traspinedo; o al Real Monasterio de San Benito, también de Valladolid, como en el de Tudela de Duero entre otros.

Como es fácil de comprender por razones obvias, la Real Universidad de Valladolid en modo alguno podía ser la receptora directa de lo diezmado en especie en favor de la Corona, ya que carecía de Tercias o paneras para almacenar la gran cantidad de fanegas diezmadas, que sólo en el Antiguo Partido de Portillo ascendía por término medio al año a 80.000 de trigo (3.440.000 kilogramos), 45.000 de cebada (1.560.000 kilogramos) y 10.000 de centeno (400.000 kilogramos); o de cijas para alojar el ganado ovino (300 corderos); o almacenes para guardar los vellones producto del esquileo; o, en fin, bodegas y cubas para depositar el mosto que, fermentado, se convertiría en vino (sólo en Tudela de Duero 10.000 cántaras, o sea, 160.000 litros).

Por tanto «arrendaba» —subastaba como hoy se diría— sus 2/9 a las personas a las que pudiera interesar la percepción directa en especie de los cereales, corderos, queso, lana, mosto, etc. las cuales, como es natural, venderían a un precio superior al que pagaron al Claustro de la Real Universidad. Era, pues, un *status* mercantil en el que todos ganaban en orden ascendente (arrendatarios, Universidad, Rey) y todos perdían al mismo tiempo y en sentido contrario al efectuar las transacciones, llegando con ello a un justo equilibrio en el que se movía toda clase de intereses oficiales y particulares.

En cuanto al 1/3 correspondiente a la Mitra, el Obispo generalmente a través de su mayordomo arrendaba el importe de sus 3/9 al mejor postor. Este arrendamiento recaía, a veces, sobre un vecino del propio pueblo pero en otras a vecinos de otros más o menos próximos, en ocasiones un tanto alejados como ocurrió con lo diezmado en 1787 en Aldeamayor de San Martín que fue rematado en dos vecinos de La Seca; o en 1769 con lo de Aldea de San Miguel, que recayó en uno de Matapozuelos; o en 1780 con lo diezmado en Camporredondo, con el que se quedó un vecino de Valdestillas, que lo compartió con un clérigo del mismo Camporredondo.

Por tanto, un arrendatario del tercio episcopal podía ser un foráneo un año y al siguiente un vecino del propio pueblo, que podía ser seglar o no como acabamos de comprobar.

Mas no siempre se arrendaba el tercio en la forma descrita, puesto que había casos en los que el designado era el propio Cabildo catedralicio; o bien éste, para que pudiera disfrutarlo juntamente con el Seminario y los capellanes de Palencia, tal como ocurrió con lo diezmado

en Villavaquerín en 1716, o por Castrillo Tejeriego en 1734, villas ambas pertenecientes a la diócesis palentina.

Y, en fin, por lo que respecta al tercio del clero parroquial, los 3/9 que le correspondían o sea, su tercio, se lo repartían entre sus componentes «en pacífica quietud», recibiendo cada cual lo que fielmente le correspondiera, ya fuera cura, evangelistero, epistolero o gradero, nombres con los que en siglos pasados se conocían al párroco, diácono, subdiácono y ordenado de menores después de tonsurado, respectivamente.

Vamos ahora a considerar un triple aspecto de la cuestión, cual es: QUE, CUANDO y COMO se diezmaba, tema importante en el orden costumbrista.

¿QUE SE DIEZMABA? Ya lo sabemos: todo. Todo lo que el campo producía, así como todo lo que de él recibía sustento como ganado *ovejuno, cabruno, vacuno, abejuno*, etc.; es decir, ganado ovino, caprino, vacuno, apícola (hoy a las abejas no se las considera ganado), que es como decir leche, lana, carne, queso, miel, cera... La lista es amplísima: trigo, centeno, cebada, avena, garbanzos, habas, guisantes, lentejas, alubias, rubia, cáñamo, esparto, lechones, terneros y vacas, ovejas, carneros y corderos, cabras y cabritos, miel, cera, leche, queso, lana, mosto, frutas, hortalizas, anís...

¿CUANDO SE DIEZMABA? No todo lo que el campo daba directa o indirectamente se hacía en una sola fecha. Así, tenemos que lo primero que se diezmaba en el año era *por San Pedro.*

En la sutileza semántica castellana hay que saber distinguir dos preposiciones básicamente distintas en cuanto al tema que estamos tratando se refiere: *en* y *por*. Si decimos *en* San Pedro, entendemos que es el mismo día de San Pedro, 29 de junio, cuando se produce lo que se indica; si expresamos *por* San Pedro, se da por entendido que el acontecimiento se produce en el inmediato derredor de la fiesta del Santo. En el caso que nos ocupa, al decir *por San Pedro* se entendía que el diezmo se llevaba a efecto un día antes o un día después del 29 de junio. En realidad, el diezmo se hacía el 30 de junio. Y era en esta fecha cuando el diezmo se refería esencialmente a los corderos. Pero también a los *medios corderos* y a los *picos de corderos.*

Un sencillo ejemplo aclarará todo esto: si de 20 corderos se diezmaban dos, de 25 resultaban ser dos y medio; pero en el supuesto de que hubiera más de 20 y menos de 25, había de diezmo dos corderos y *pico*. Este pico se diezmaba en dinero por la sencilla razón de que no se iba a descuartizar a un cordero para repartirlo. Ahora bien: si había 23, se diezmaban dos y tres picos, el valor de los cuales se hallaba mediante una simple operación aritmética que no es necesario enunciar por su propia elementalidad; pero si había entre 26 y 29, entonces los picos se convertían en unidad y se diezmaban como si ellos fueran un cordero.

Realmente, habida cuenta de que generalmente los receptores del diezmo carecían de apriscos y cijas (ya se ha apuntado esto anteriormente en relación con la Universidad), tanto los picos como los medios corderos y aun los corderos diezmados podían, aunque no siempre, reducirse a dinero mediante la debida tasación, a la que se llegaba en previo acuerdo entre interesados y ganaderos; en otros muchos casos, naturalmente, la percepción se hacía en especie y no en dinero, pues si era un ganadero el que licitaba y en él se remontaba el diezmo, era normal que prefiriera el ganado a su valor crematístico a fin de aumentar su cabaña, al igual que si era tahonero prefiriera el trigo y el centeno en especie para molerlo y panificarlo en vez de recibir su valor en reales para

luego tenerlo que comprar a igual o superior precio.

Para llevar a cabo el diezmo de corderos era costumbre hacerlo *a portillo*, es decir, haciendo pasar al rebaño de ovejas o cabras por una puerta pequeña y estrecha, por un *portillo*, por donde sólo cabía una res; de este modo era sumamente fácil contar el ganado y diezmar con arreglo al número de sus cabezas.

Por San Pedro, al tiempo que el ganado ovino y caprino —fundamentalmente el primero ya que la cabra era irrelevante por su escaso número—, se diezmaba la lana en vellón; ahora bien: si el esquileo se hacía en otro pueblo era allí donde se entregaba el diezmo de esta especie, es decir, de la lana.

De igual modo, en esta fecha se diezmaban los terneros y los lechones, y aun el queso, si bien esta última especie, en lugares como en Aldeamayor de San Miguel se diezmaba *por San Roque* (16 de agosto). Por otra parte el queso de oveja, que era el que en el siglo XVIII se elaboraba, había de diezmarse por libras (una *libra* = 460 gramos) o por arrobas (una arroba = 11,5 kilogramos) y no por unidades; la razón es sencilla: si el diezmo se hacía por unidades, el fraude podía ser la norma al hacer quesos de poco peso.

¿COMO SE DIEZMABA? Pues bien, el domingo anterior a la festividad de San Pedro el sacerdote que oficiaba la Misa Mayor que solía ser el cura párroco, inmediatamente antes del Ofertorio anunciaba la apertura de la Cilla de corderos para su diezmo, que seguidamente sería atribuido entre los interesados.

Tras este público y oficial anuncio efectuado durante la Santa Misa, medio el más adecuado ya que en aquellos tiempos todo el pueblo acudía a la Misa Mayor de los días festivos, a las dos de la tarde del día 30 de junio, o sea, al día siguiente a la festividad de San Pedro, se tocaba la campana de la iglesia. Esta era la señal para dar comienzo a la ceremonia decimal; en presencia de los interesados se llevaba a cabo la operación, y lo diezmado se ingresaba en la Cilla en la que, inmediatamente antes de proceder al reparto, del conjunto —o *globo*, que era el término generalmente utilizado— se extraía el siguiente para el sacristán: un cordero, un vellón, un queso, un pollo y, allí donde se producían ajos, una manada de éstos.

Efectuada esta deducción, de todo lo que quedaba participaban los destinatarios en aquellos novenos que a cada uno le correspondiera, que eran los siguientes: 2/9 para el Rey; 1/9 *para la fábrica de la iglesia parroquial*; 3/9 para la Mitra, y otros 3/9 para el clero parroquial. (Ya hemos analizado antes los diferentes destinatarios a quienes iban a parar los novenos, tanto del Rey como del Obispo.)

Del diezmo hecho *por San Pedro* pasamos ahora a otras fechas en las que aparece el plato fuerte: los diezmos mayores; de capital importancia, ya que la economía de España en el siglo XVIII aún seguía moviéndose, como en siglos anteriores, en torno a la producción de trigo y centeno como base de alimentación humana, así como a la de la cebada destinada al consumo animal. Estos productos eran en Castilla la principal fuente de riqueza en el medio agrícola seguidos de la lana, famosa en Europa por su calidad.

Una vez hecha la siega por las cuadrillas de segadores que hoz en mano iban dejando tras sí las gavillas, el acarreo de éstas hasta las eras y la monótona operación de la trilla que terminaba con el aventado, se hacía en la era el montón de grano, ya *limpio de polvo y paja:* este montón era intocable hasta que el diezmero y las partes interesadas hicieran la debida estimación de lo cosechado.

Por ello, cuando las faenas agrícolas habían llegado a su término, el diezmero lo notificaba al Colector eclesiástico quien, acompañado de los arrendatarios de los diezmos, se presentaba en la era a la hora convenida con el diezmero y ,una vez reunidos, *in situ* hacían la evaluación de la cosecha obtenida para deducir, por ella, el diezmo que se había de hacer.

Es asombrosa la precisión del labrador —aun hoy en día— para calcular, incluso con la mies de pie, las fanegas que una tierra puede producir; tanto se aproximan a la exactitud, que su error de cálculo oscila en — 1 % y a veces este pequeño porcentaje se reduce aún más.

Una vez llegados al acuerdo en la estimación, el Colector, en presencia de los demás interesados, tomaba nota de las fanegas y celemines que el labrador tenía que diezmar, las cuales eran escrupulosamente comprobadas a su entrada en la Tercia; por esto, cuando todos los diezmeros habían ingresado en ella los granos —trigo, centeno y cebada; no así la avena que era considerada grano menor—, el Colector sabía exactamente la cantidad de fanegas y celemines de cada cereal que existía para el reparto.

La masa productiva de cereales SOLO EN EL ANTIGUO PARTIDO DE PORTILLO venía

a ser en el siglo XVIII, por término medio al año, la siguiente:

Trigo	88.000 fgs.	= 3.784.000 kgs.
Centeno ...	33.800 »	= 1.352.000 »
Cebada	50.800 »	= 1.352.000 »

Por tanto, el diezmo rendido en cada cereal era el que sigue:

Trigo	8.800 fgs. =	378.400 kgs.
Centeno ...	3.380 » =	135.200 »
Cebada	5.080 » =	172.700 »

Este total, unido al producido por el resto de los Partidos de Valladolid arrojaba una cantidad realmente considerable. Y si estas cifras de cosechas las convertimos en dinero teniendo en cuenta que a mediados de siglo la fanega de trigo valía 12 Rs., la de centeno 7 y la de cebada 5,5, resulta que a los precios actuales totalizaría más de 251 millones de pesetas y por tanto el valor del diezmo en metálico, algo más de 25 millones. Repetimos: sólo en el Partido de Portillo, que comprendía 30 núcleos de población entre villas y lugares, incluidas también las Granjas de Boada, Muedra, Quiñones y San Andrés, así como el Coto de El Cardiel y la Dehesa de Sinova, con un total de 53.441 hectáreas, o sea, 532 Km² frente a las 820.200 hectáreas equivalentes a los 8.195 Km² que actualmente tiene la provincia de Valladolid, pudiendo calcular la cosecha cerealista de ésta en unas cotas situadas entre los 3.000 y 3.500 millones de pesetas y, dividiéndolas por diez, lo referente al diezmo.

Si se ha hecho esta pequeña disgresión ha sido para hacer resaltar la importancia de los cereales que se diezmaban, no sólo en el aspecto económico sino también en el social, aun a costa de alejarnos un tanto de la línea seguida hasta ahora; pero merecía la pena, porque ello nos sitúa en un contexto muy a tener en cuenta.

El diezmo de los granos mayores carecía de fecha fija como el de los corderos, y venía a situarse entre finales del mes de agosto y principios de septiembre, tiempo durante el cual se producía la granazón, secado, siega, trilla y limpia de los mismos.

Cuando todo el proceso había sido cerrado, al igual que sucedía con los corderos, al Ofertorio de la Misa Mayor del domingo precedente se publicaba por el oficiante el anuncio del diezmo y el subsiguiente acarreo de los cereales diezmados a la Tercia. Entonces se repetía el mismo ritual que para los corderos: a son de campana tañida, las partes interesadas se daban cita en la Tercia, donde tenía lugar el reparto. Pero antes de éste, *por ser costumbre inmemorial*, se hacía la segregación siguiente:

De trigo:

Para pagar las paneras de la iglesia...	5 fgs.
» el Arcipreste	4 »
» el Sacristán ..... y 1 más para hostias	4 »
» el medidor, por su trabajo en la repartición	2 »

De centeno:

Para el Sacristán	4 fgs.

De cebada:

Por el uso de los trojes, o paneras ...	5 fgs.
Para el Sacristán	4 »
» los medidores, por su trabajo...	2 »

El resto de lo que quedaba tras la deducción de estas 30 fgs. es lo que se repartía entre los novenos.

Pero los granos mayores podían ser diezmados *en alcaceres*, es decir, cuando el cereal aún estaba verde. En este caso,

> «los alcazeres que se venden y se tasan o ajustan a grano, se pagan en grano su diezmo; los que se ajustan a dinero se pagan a dinero, y se juntan a las *rastras* de rubia» (Aldea de San Miguel).

Rastras era el vocablo equivalente a *picos*, cuyo significado hemos visto en el diezmo de corderos; pero esto se hacía, naturalmente, cuando el pueblo tenía rubiales.

La rubia

> «se diezma en dinero luego que pasa Navidad, de veinte rreales vno, si lo saca el cosechero a su costa, y de diez vno si lo vende en el rubial, siendo la saca a costa del comprador» (Aldea de San Miguel).

Por otra parte, había especies que no diezmaban a medida que eran recolectadas; así, tenemos que el 1 de agosto se hacía en Camporredondo respecto de los ajos y el cáñamo; el 4 de septiembre en Aldea de San Martín, los garbanzos, algarrobas, avena, pavos, gansos, pollos y cáñamo; esta especie en Aldea de San Miguel, el 16 de septiembre.

Terminamos este trabajo con el mosto cuya elaboración por simple fermentación, el vino, fue practicada en la lejanía de la Historia. Entre los egipcios se atribuía al dios Osiris; entre los griegos, a Baco; entre los hebreos Noé fue quien por primera vez cultivó la vid.

En el XVIII español, la producción de mosto en la mayor parte de los pueblos del Antiguo Partido de Portillo, era prácticamente nula; sólo en algunos, algún que otro majuelo daba para el consumo familiar. Por ello, este Partido no podía compararse con otros, que comprendían zonas de gran importancia en viñedos como la de Cigales, la de Rueda o la de Toro. Sin embargo, sí había dos villas que alcanzaban una estimable producción: Valoria la Buena y Tudela de Duero, sobre todo ésta.

Entre la última decena de septiembre y la primera quincena de octubre se daba comienzo la vendimia.

Con la suficiente antelación se habían limpiado a fondo los lagares, se había lavado bien el interior de las cubas y se habían cebado los candiles.

Madurada la uva, tanto la blanca como la negra, al amanecer del día prefijado toda la familia se dirigía a su o sus viñedos con asnos provistos a ambos costados de altos cestos de mimbre vacíos, unidos por maromas, y con mulas o bueyes uncidos a las carretas que transportaban los cuévanos también vacíos. No faltaban navajas para cortar los racimos de las cepas, ni comida y bebida, ni sombreros de paja o pañuelos para protegerse del sol hombres, mujeres y muchachos de ambos sexos. Era un alegre acontecimiento, al que se sumaban los pobres y los obreros que habían encontrado trabajo.

El ir y venir de asnos y carretas era incesante. Pero previamente a este alegre bullir, los cosecheros por una parte y el Colector e interesados en el diezmo por otra, hacían en las mismas viñas una estimación de la producción de mosto, que a veces se acompañaba de fuertes discusiones, todo ello antes de ser cortado el primer racimo, terminando por llegar a un acuerdo sobre la cantidad de cántaras que cada diezmero habría de entregar en el lagar de la Cilla.

Después, a medida que iban ingresando en ésta las cantidades diezmadas, se procedía a pisar la uva en el lagar —hecho de cemento y con un ligero desnivel—, para lo cual el mayoral lagarero y su ayudante se descalzaban, se despojaban de las polainas de paño quedándose con la camisa y el calzón, prenda que les llegaba desde la cintura hasta las rodillas, y daba comienzo un rítmico e infatigable pisar y pisar los racimos, que les llegaban hasta las pantorrillas. Poco a poco el zumo de la uva, el mosto, iba saliendo a través de una perforación efectuada en la parte baja de un extremo del lagar para caer a un depósito de más bajo nivel.

El volumen de racimos contenidos entre las paredes del lagar para ser pisados por los lagareros, se llamaba *pie*. Cuando un *pie* había sido bien pisado y ya no destilaba mosto, se retiraba el orujo y los rampojos y se procedía a pisar otro *pie*.

Cuando las partes interesadas en el diezmo calculaban que había suficiente cantidad de mosto, se separaban 17 cántaras para el Sacristán, las cuales eran destinadas —hechas vino—, para el servicio de las misas del clero parroquial a lo largo de todo el año, más otras 17 cántaras para el Colector, que las destinaba al año siguiente a obsequiar a los diezmeros cuando éstos entregaban sus diezmos de granos mayores a la Tercia. Al lagarero se le entregaba una cántara por cada *pie* pisado, más 10 reales; los días que no hacía ningún *pie*, se le daban dos reales por tener la puerta del lagar abierta y medir el mosto que a cada interesado le pudiera corresponder.

Estos datos, que se refieren a Aldea de San Martín, no eran sin embargo válidos para otros pueblos ya que, por ejemplo, en Mojados al Sacristán se le entregaba un moyo, es decir, 16 cántaras para el vino de las misas; en El Cardiel, «habiendo mosto, se da diez cantaras para el sagradicio»; en Tudela de Duero, en fin, un moyo para el Sacristán, otro para el Colector, y para el mayoral lagarero 6 Rs. de jornal y 5 al ayudante.

Una vez segregadas estas cántaras, se daba comienzo al reparto del mosto que se iba obteniendo ,entre todos los interesados.

El año 1783 fue de gran cosecha de mosto en Valoria la Buena: 27.580 cántaras de las que, por tanto, se diezmaron 2.758 (44.128 litros), y aún mayor la de 1798, de la que se diezmaron 3.888 cántaras (62.208 litros)

Pero estas cantidades, que parecen revestir cierta importancia, palidecen al ser comparadas con la de Tudela de Duero, que alcanzó su mayor producción en 1785, con 192.670 cántaras y un diezmo de 19.267 (308.272 litros).

Este año, por su abundancia, siguiendo la inmutable ley de la oferta y la demanda, el precio del vino cayó de 6 reales que costaba una cántara en cosecha media, a 2 Rs. Aun así, el mosto diezmado en Tudela de Duero este referido año, supondría hoy algo más de 18 millones de pesetas.

Estas cifras y las señaladas anteriormente en relación con los cereales pueden constituir,

de por sí, una sugerencia, una invitación al cálculo del lector de *Folklore* respecto de la importancia dineral del diezmo en el siglo XVIII, sirviéndole para formularse un claro concepto de la enorme importancia de la masa productiva en Castilla o en España, puesto que todo este trabajo se ha constreñido a un área geográfica estimada en la quinceava parte de la que hoy forma la provincia de Valladolid.

(1) *Actas de las Cortes de Castilla*, VI, pág. 369.

(2) Noël SALOMON: *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*. Barcelona, Ed. Planem, 1973.

CARDENAS: *Ensayo sobre la propiedad territorial en España*. II, págs. 257 ss.

(3) Noël SALOMON: *La vida rural...*

DOMINGUEZ ORTIZ, A.: *La sociedad española en el siglo XVIII*. Consejo Superior de Inv. Científicas,Madrid, 1955.

ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID. Libros de Diezmos y Tazmías.

EL JUGLAR ANTE SU PUBLICO
Diversas formas de la actuación juglaresca

Luis Díaz Viana

1. Sobre el oficio de los juglares.

Como Menéndez Pidal certeramente señaló, cuando los cronistas hacen referencia a la *tradición oral*, especifican el carácter de ella, en el sentido de que, si es historia relatada por los más viejos, lo indican con frases como ésta: «Dizen los ancianos que son muy antiguos...» (1).

El «dizen» que a veces aparece en las *Crónicas* se correspondería, según la interpretación de Pidal, al «dizen (los juglares) en sus *cantares*» que encontramos en otras referencias de los cronistas (2). Pero éstos, en su mención de la poesía épica juglaresca, no sólo emplean el término *cantar*. En la *Primera Crónica General* hallamos las siguientes expresiones: «Et algunos dizen en sus *romanços* et en sus *cantares*» o «...algunos dizen en sus *cantares* et en sus *fablas*» o «...algunos dizen en sus *cantares* et en sus *fablas* de gesta» (3).

Para Menéndez Pidal todas estas denominaciones «indican varias partes de un poema extenso» (4). De las alusiones de los cronistas se desprende que los tres términos hacen referencia a formas de expresión juglaresca con una misma sustancia o materia para ser contada —y cantada—: las historias y leyendas atribuidas a reyes y héroes. Pero ¿debemos entender que los cronistas —por lo general bastante precisos en el decir— utilizaron de manera repetida y redundante tres términos distintos para significar la misma cosa? ¿O deberemos suponer que *romanços, cantares* y *fablas* no son vocablos sinonímicos sino alusión a realidades de naturaleza específica dentro del variado repertorio juglaresco?

No parece que la «longitud» ni la posición —«parte»— dentro del poema de gesta hayan sido los aspectos que marcaban la diferencia entre las distintas denominaciones. Sería tan arduo como inadecuado buscar la distinción en un plano textual: distinta métrica, rima, lenguaje, etc. La diferencia que los cronistas reflejan ha de ser la misma que cualquier oyente del juglar podía establecer y, por ello, su carácter estará marcado no por detalles técnicos sino por la función que cada forma desempeñaba. En definitiva, habremos de situarnos —si queremos comprender tales diferencias— en una perspectiva más folklórica —entendiendo el *folklore* como proceso dinámico— que literaria. Habremos de enfocar el problema desde el fenómeno de la *performance* (o actuación) del juglar ante su público (5).

Sabemos que había distintos tipos de juglar y que su clasificación no resulta nada fácil, siendo excesivamente simplistas aquellas divisiones que les agrupan en juglares para ricos y para pobres, de lujo y de zapatillas. La dicotomía trovador/juglar fue —como Menéndez Pidal ha apuntado (6)— menos clara de lo que se pretende y, en muchos casos, inexacta y artificiosa. El esquemático cuadro que nos presenta al *trovador-poeta* frente al *juglar-repetidor* (casi gramófono ambulante) no tiene en cuenta ni la variedad del fenómeno juglaresco ni la existencia de «juglares-poetas» que inventaban sus composiciones y que, en cada actuación, recreaban su poema. De parecida manera al modo en

que los bardos descritos por Albert B. Lord actuaban, sin duda hubo juglares castellanos que aprendieron, crearon —o recrearon— y transmitieron *oralmente* nuestra épica (7). La realidad de la juglaría medieval no creo, por otra parte, que deba reducirse al modelo de *oralidad* que la teoría de Parry y Lord nos propone.

En la actividad de aquella juglaría se dieron, como generalmente sucede dentro de la *tradición oral*, variadas posibilidades de creación y transformación y se pasearon caminos de ida y vuelta. Hubo textos, como el del Arcipreste, que circularon oralmente y poemas orales que fueron recogidos por escrito; en tan complejas evoluciones debieron sucederse «refundiciones» orales y escritas, ampliaciones y «procesos de fragmentarismo».

Bajo el amplio manto de la juglaría se movían muy variados tipos de artista que iban del creador poético el equilibrista o al payaso, pasando por instrumentistas de toda clase (trompeteros, dulzaineros, tamborileros, vihuelistas, etc.), malabaristas y amaestradores de animales. En aquella tropa había juglares de distinto menester, posición social, sexo (no olvidemos a las cantaderas y soldaderas) y raza, ya que en España existió juglaría de cristianos y de moros (8).

De otro lado, juglaría y clerecía no fueron mundos tan opuestos e incomunicados como a veces se ha creído, siendo «siempre fácil —según palabras de Pidal— el paso de juglar a clérigo y viceversa» (9). En los concilios medievales se dictó más de una prohibición de que los clérigos frecuentaran a «juglares y trasnochadores» (10) y no ha de extrañarnos que unos y otros encontraran motivos de coincidencia: por su oficio, ambos pertenecían a una «élite» cultural —si bien de tradición distinta— y, en cierto sentido, ambos eran «auto-marginados», pues fluctuaban fuera de los esquemas «generales» de la sociedad (11).

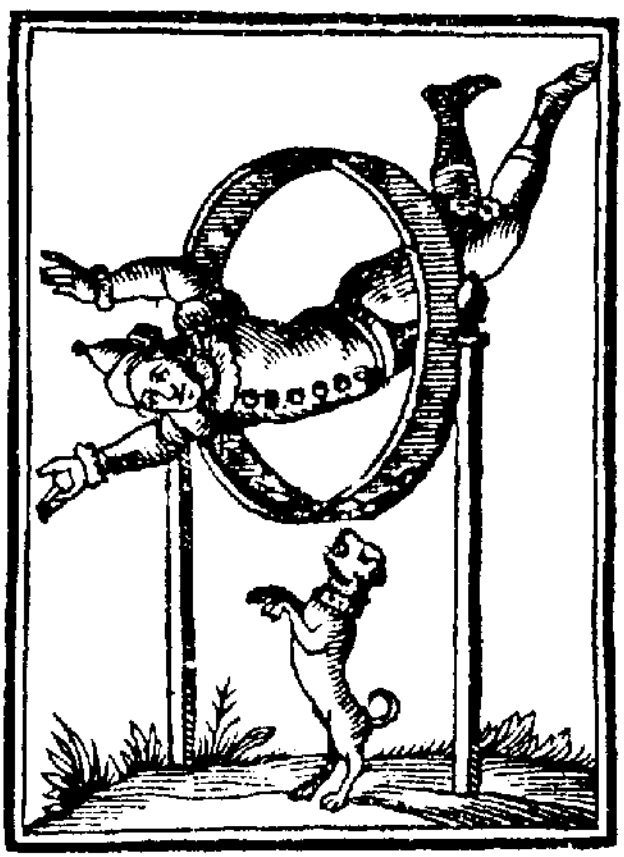
El cometido del juglar era divertir e, incluso, sanar al doliente —o al aburrido— por medio del entretenimiento (12). Entre los que podríamos llamar «juglares orales» les había de ínfimo rango, como los *cazurros*, que mezclaban en su espectáculo chistes, chascarrillos, refranes y fragmentos poéticos y, también, juglares que merecían gran estimación y respeto, como los *cedreros* —tocadores de *cedra*— que cantaban las gestas de los héroes y recorrían a caballo las tierras de Castilla siendo muy bien acogidos y pagados.

Así como había distintos tipos de juglar, había diferentes formas en su repertorio. Menéndez Pidal puntualiza que la mayor parte de la documentación que él pudo encontrar sobre juglares se refiere a juglares no épicos. Entre los cantares de estos «artistas» —a los que sólo aproximativamente podemos llamar «líricos»— abundaban las composiciones de estructura zejelesca y los asuntos de amor, pero también de burla y escarnio. Existían formas de *cantar* muy específicas que requerían un determinado instrumento musical —y no otro— para su acompañamiento (13).

¿Cuáles eran las formas y recursos del arte de aquellos juglares que propagaban las más antiguas *gestas*? El término juglar se va desacreditando a lo largo de la Edad Media y, a causa de la confusión de terminología y oficios que envolvió el campo de la juglaresca, se quejaba Riquier al rey sabio pidiéndole que estableciera por decreto distinciones de rango, técnica y virtuosismo que el pueblo, probablemente, ya no hacía (14). La juglaría evolucionó en el tiempo y en el espacio y resulta por ello inexacto enfocar el fenómeno de los juglares como un bloque inalterable y hablar del «juglar» como de un tipo definido, ya sea el del cantante que repite lo que otros han escrito o el del poeta «primitivo» y analfabeto. Sabemos que hubo juglares «semi-trovadorescos» como los *segreres* o *segreles* (15) y que el juglar de alta calidad sabía leer y tañer instrumentos. Dice *El libro de Alexandre*:

> un yoglar de grant guisa, sabía bien su
> [mester,
> ombre bien razonado que sabía bien leer,
> su viola tañiendo vino al rey veer... (16)

Quizá los bardos que crearon y difundieron los más remotos poemas heroicos respondían en muchos casos



a esa descripción y poetizaban —pues ello formaba parte de su oficio— lo mismo que pulsaban con habilidad su cítara o su pequeña arpa. Cuando la juglaría épica decae, probablemente ministriles menos cualificados propagaron las *gestas* de antaño dentro de un variado repertorio que incluiría canciones no narrativas.

Debo precisar, por otro lado, que, en mi opinión, los juglares que crearon nuestra épica no necesitaban ser «personas letradas», para ser buenos poetas, ni los *poetas orales*, como ellos, han de estar forzosamente de espaldas a la cultura escrita, según la teoría de Lord propone (17). No creo que debamos exigir a un producto *tan mixto como el de la juglaría* «purezas de oralidad», o de cualquier otra cosa, si contemplamos la realidad juglaresca en su conjunto y comprendemos el papel del juglar como figura ambigua entre distintas clases, distintas culturas e, incluso, en la España medieval, entre distintas hablas y leyendas. Pero tampoco pensemos que sólo desde la letra y el libro puede darse la obra literaria, pues ése es un criterio tan cojo como insostenible. Y es que todo concepto de cultura restringido al ámbito libresco y urbano se asemeja a un cuerpo al que, queriendo mejorar en calidad, le hubiesen cortado una pierna.

La discusión entre quienes opinan que los juglares castellanos empleaban más la memoria que la improvisación en la difusión de sus composiciones y quienes, según el modelo trazado por Lord, se inclinen a creer lo contrario, debe replantearse entendiendo la juglaría como un proceso evolutivo en el tiempo y como un fenómeno ampliamente extendido en el espacio. Según los períodos de esa evolución, una práctica pudo, momentáneamente, prevalecer sobre la otra, pero, al margen ya de que el modelo estudiado por Lord sea fenómeno moderno y tardío — como Pidal defendía (18)— habremos de considerar que nada prueba que tal modelo sea el originario en toda épica oral (19).

2. Cantares.

No es término que defina —por lo que sabemos de su uso en textos medievales— al poema heroico. Ya he mencionado algunos de los diversos tipos de *cantar* que el juglar podía incluir en su repertorio. En las *Partidas* se recomienda a las gentes de corte que los juglares «no dixessen ant' ellos otros *cantares* sinon de gesta o que fablassen de fecho d'armas» (20). El de gesta era, pues, uno de los *cantares* que los juglares interpretaban, pero *cantar* no equivale a épica, sino que hace referencia a una de las formas en que la materia epopéyica era «servida» por el juglar a su público.

El arcipreste declara haber hecho *cantares* para diferentes tipos de juglar y ello parece que marcara una distinta función y unos especiales condicionamientos a la hora de crearlos:

> *Cantares* fiz algunos, de los que dizen los ciegos... Y fiz *cantares cazurros*... (21).

Juan Ruiz debía tener en cuenta quién iba a interpretar su *cantar* y *para qué* éste se hallaba destinado, tanto si nutría de versos a las *cantaderas* como si inventaba historias para aquellos ciegos o «privados de la vista corporal» que, desde la Edad Media hasta nuestro siglo, recorrieron las aldeas con su monódica canción. El canto era algo tan ligado al oficio juglaresco que el autor del *Saint Fanuel* dirá, para diferenciarse de los juglares trotamundos, que él «no canta como juglare» (22).

En los *cantares* se expresaba amor, devoción y, si convenía, maledicencias para chantajear al poderoso. Bajo la denominación de *cantar* cabían los relatos medio cantados y medio recitados de los ciegos y los zéjeles de lírico contenido. Vemos así que *cantar* se confundía con *canción*, que todo aquello que se cantara, fuera cual fuera el asunto y la extensión, podía recibir tal nombre, si bien en ocasiones el vocablo *cantiga* era utilizado para designar las conciones breves, casi siempre de carácter lírico.

Nuestro gran problema para comprender, en su exacto contexto, el fenómeno de la juglaría y de la literatura de *tradición oral*, está motivado porque nuestros criterios culturales se hallan hondamente influidos por el concepto de la literatura como libro, de la literatura como obra cerrada, como mundo particular más o menos perfecto. En la obra concebida y escrita desde esa perspectiva apenas caben retoques.

En el arte del juglar, como en cualquier «arte en vivo», cara al público, mucho más importante que la coherencia estructural —según un crítico textualista la entiende— o que la perfección de la forma, es el «efecto»; un «efecto» bello que impresione, que llegue al espectador, que conmueva o encorajine es lo que el juglar persigue. Su «performance» que, por supuesto, no carece de estructura ni de logros formales, va encaminada al logro de ese efecto, al logro de un público hechizado por el canto o por la palabra.

El «efecto» sustituye a la «coherencia» o la perfección de los detalles lo mismo que la *performance* a la «obra». La *performance* es la unidad de actuación y, para el tema que tratamos, la *performance* es el *cantar*, cada *cantar*, como la conferencia del erudito o cada representación de una obra de teatro. Una conferencia, como una obra de teatro, puede resultar mejor o peor independientemente del texto. En el caso de los juglares, puede decirse que, frecuentemente, ese texto no existiría como tal, sino que se iría repitiendo y transformando un *modelo oral* más o menos estable siempre abierto al cambio (23).

Cuando el juglar del *Cid* alude a su *Cantar* ¿no deberemos entender que más que al poema como obra

se está refiriendo a cada unidad de actuación, a la jornada juglaresca a la que está poniendo fin?

3. Fablas.

Dice el autor del texto de *Santa María Egipciaca* a su posible auditorio:

> Si escucháredes esta palabra
> más os valdrá que una fabla (24).

El poeta que compondría su obra para que fuera leída en voz alta contrapone su creación a la forma «vulgar» —juglaresca— de relato *no cantado*. Ya tratara de héroes o de santos, la *fabla*, prosa o semiprosa, debió ser el discurso *hablado* de los juglares. Cuando San Isidoro en su *Regula Monachorum* alude a los obreros que amenizaban su trabajo con «cantibus et fabulis», probablemente se refiere a *cantares* y *fablas* en el sentido que he comentado: cantos y relatos no cantados (25).

No parece que la *fabla* fuera forma específicamente épica, aunque sí fuera forma narrativa, sino, como en el caso del *cantar*, una de las maneras en que los juglares presentaban ante el público los relatos heroicos. Los cronistas aludirían a la *fabla* como a una especie de cuento épico, de narración epopéyica sin canto.

En el *Cantar de las mocedades de Rodrigo*, que constituye, en mi opinión, un compendio interesantísimo de arte juglaresco, hallamos que el inicio del *Cantar* está integrado por una larga parrafada en prosa (26). Ese exordio atropellado en que se nos da una visión relampagueante y deformada de la historia de Castilla ha sido interpretado como una «porción (del Poema) redactada en prosa» (27), pero más bien se nos presenta como una *fabla* de juglar.

En ella el juglar centra el tema que va, luego, a desarrollar en su canto y quizá resume *cantares* interpretados otras veces pero que, en todo caso, no tratará en esta ocasión. Con la *fabla* el juglar intenta captar a su público acercándole al asunto de su *performance* y, al tiempo, impresionarle con su despliegue genealógico. Como Menéndez Pidal ya señaló, los juglares «hacían gala de su saber», especialmente mediante la exhibición de sus conocimientos históricos y de su gran memoria para recordar la genealogía de reyes y héroes (28).

Empleando un habla muy coloquial y en una forma descuidada, que leída nos parece llena de errores y precipitaciones, el juglar, como quien narra un cuento oralmente, se dirige a su público e incluso interroga a los oyentes en una figurada competición memorística con ellos:

> ¿Cuáles fueron estos alcaldes?
> ¿Et por que dixeron a Nuño Rassura este
> [nombre? (29)

Ese tipo de interrogaciones se repetirán luego en el *Cantar* así como aquella alusión curiosa a que los castellanos llevaban, antiguamente, sus mujeres e hijos a las cortes (30), desplazándose familias enteras.

De Durán a Menéndez Pidal se han sucedido críticas de carácter negativo hacia el arte del juglar del *Cantar de las mocedades*. Por la copia de la que ellos disponían (31) del *Cantar*, su autor era, literalmente hablando, un inconsecuente «zurzidor» de toda clase de fragmentos que él mezeló *sin escrúpulos* y, como fuente histórica, un «embustero redomado». Pero aunque aquel juglar no fuera probablemente un gran poeta ni, desde luego, un fiel historiador, seríamos injustos —y nada comprensivos con su verdadero arte— si dijéramos que fue un mal juglar. Porque, justamente, era un juglar que sabía su oficio. Su ideal no es conseguir una obra perfecta estéticamente, sino emplear de forma adecuada sus recursos, alcanzando, así, «efectos» sorprendentes que le aseguren el favor de su público. La copia del manuscrito de la Biblioteca de París, donde el *Cantar* está recogido, parece un reflejo bastante fiel de una *performance* y creo que como tal es como cobra todo su sentido.

Con la *fabla*, el juglar prepara a la audiencia y, al tiempo, tantea las reacciones de quienes le escuchan. Cumple la *fabla*, pues, un papel fundamentalmente

funcional dentro de su actuación. Como el vendedor que vocea su mercancía, el juglar ofrece una muestra de su oficio que es, simultáneamente, resumen y adelanto de su arte. Histrión profesional, estudia a su auditorio mientras las gentes se van reuniendo en torno suyo. Cuando hay suficiente público rodeándole y el juglar estima que ha logrado de sus oyentes el grado de atención e interés necesario, comienza, directamente desde la *fabla*, su *Cantar*.

Haciendo todas las salvedades precisas de contexto, género y cantor, he podido constatar en mis recopilaciones de *romances* que informantes bastante especializadas en cantar y contar viejas historias hacían, también, un exordio en prosa antes de su canto o, si éste era largo, parloteaban sobre lo que había pasado o lo que iba a pasar en los versos siguientes, separando unas partes de otras (32). En algún caso, la informante me ha *relatado, recitado* y *cantado* el mismo *romance*. Sin desdeñar la posibilidad de que la *fabla* tuviera entidad independiente y constituyera en sí una forma más dentro del trabajo juglaresco, parece que era utilizada por los juglares para introducir y engarzar sus cantos de modo parecido a como algunos cantores populares de hoy hacen. Creo —y es labor a la que animo a los distintos expertos de las diversas tradiciones orales— que no es difícil encontrar ejemplos de esta práctica juglaresca tanto en nuestra cultura como fuera de ella (33).

4. Romanz o romance.

Este término implica más complejas connotaciones que los comentados. *Fabla* y *cantar* parecen haber sido, fundamentalmente, términos utilizados para distinguir distintas formas de actuación juglaresca. Como vimos, cuando los cronistas emplean la palabra *cantar* para referirse a un canto épico, lo hacen aludiendo al mismo tiempo a *romances* o precisando que se trata de un *cantar* —o *fabla*— de *gesta*. En las *Partidas* se especificaban, como más recomendables, aquellos *cantares* de *gesta* o «de fecho de armas».

Mientras que *fablas* y *cantares* no habrían bastado, en sí mismos, para definir o denotar, con claridad, el asunto de lo interpretado por los juglares, el vocablo *romanz* debió conllevar, desde los tiempos más remotos, esa referencia a un poema que relata hechos heroicos. *Romanz* es la denominación con que se alude en las *crónicas* a las composiciones que, en la opinión de Menéndez Pidal, habrían sido los más antiguos cantos épicos de los que queda noticia, así el *Romanz del Infant Don García* o el de *La condesa traidora* (34). Aunque Menéndez Pidal presupone que el carácter de aquellos *romances* era totalmente épico, no podemos comprobar, por la carencia de textos, que se hallaran exentos por completo de recursos épico-líricos (35). La literatura oral en lengua romance que, desde época casi imposible de precisar, los bardos propagaban cantando las hazañas de los héroes, es la que, originariamente, recibió el nombre de *romanz*. Y, más en concreto, fue el poema no latino que narraba legendarias *gestas* el que fue llamado de ese modo: «Dize aquí, en el castellano, la estoria del Romanz del Infant García...» (36).

Al *Poema del Cid* se le denomina *romanz* en un *explicit* al texto en fecha no muy posterior a aquella en que la copia fue escrita:

> El *romanz* es leído
> dat nos del vino
> si non tenedes dineros,
> echad allá unos peños
> que bien vos lo darán sobre ellos.

Al texto recitado en voz alta del poema – es de suponer que de *todo el poema*— le da su pedigüeño lector el nombre de *romanz*, aunque el del *Cid*, como el *Poema de Fernán González*, por otro lado y en diferente estilo, fueran, con probabilidad, bastante distintos (en estructura y forma) de los cantos juglarescos que, anteriormente, habían recibido la misma denominación.

No hay contradicción en que el *Poema del Cid* sea nombrado como *cantar* en el propio texto y como *romanz* por un recitador posterior. Tampoco ello significa que *romanz* y *cantar* sean totalmente equivalentes. La distinción entre ambos no resulta sencilla y, desde luego, no se reduce a la diferencia entre un texto recitado y un texto —el mismo— cantado. El *romanz* es la composición que, recreada y descompuesta (37) durante la *performance*, se articulaba cara al público en una serie de *cantares*. Una creación literaria, un relato poético sobre asunto fundamentalmente heroico, era «representado» mediante la palabra, el canto —y, con probabilidad, el gesto— ante una audiencia que, a menudo, sabría la historia, pero que no se cansaba de escuchar una «nueva versión» más apasionante, más detallada o más sorprendente que la anterior.

Si dijéramos que el *romanz* es el *poema*, el *cantar* la canción (la versión cantada de ese poema), y la *fabla* un *cuento* que narra la misma historia que el poema, no seríamos del todo exactos, pues estaríamos estableciendo una clasificación concebida en términos de «texto literario». Y el arte del juglar no era ni es un arte de textos escritos (aunque pudiera valerse de ellos) sino de palabra hablada. El buen juglar, como el buen actor, sería aquel que, más allá de reproducir un texto, vivía y hacía vivir a su público una determinada historia. Si el buen actor encarna su personaje de tal manera que «supera» el texto inicial y lo recrea en cada actuación, el buen juglar debe ser capaz de comunicar, por todos los medios a su alcance (palabra, canto, pantomima), una situación, una idea o un sentimiento.

El *romanz* —como esqueleto interno poetizable— tendría quizá un cierto paralelismo con una obra tea-

tral (entendida más como situación y personajes que como texto) en manos de actores muy creativos. Las *fablas* y *cantares*, dentro del marco de la juglaría de epopeya, serían maneras de representación con las que el juglar-actor jugaba. Pero, junto a esta *Comedia dell' arte* poética había, también, sin duda, quien meramente recitaba un texto escrito o lo memorizaba o reproducía, memorísticamente, actuaciones de otros. ¿Por qué razón negar estas posibilidades? La *tradición oral* no puede ser vista como una probeta esterilizada donde elementos químicos puros se combinan matemáricamente. Mas bien deberíamos contemplarla como rica tierra de jardín con sustratos de diversa procedencia.

La comparación entre juglaría y teatro no es arbitraria. Como realidades representadas «para» y «con» un público por profesionales de la voz y del gesto son actividades próximas entre sí. Lo que nos interesa es comprender que las obras del juglar o que el juglar difunde se crean desde un esquema abierto a la invención e innovación de cada actuación. Pero no neguemos que entre los juglares, por función y por talento, los había de muy distintas clases. Sería como negar que hay buenos y malos actores, protagonistas y figurantes, quien sabe improvisar y quien no, sobre el escenario. No es suficiente el establecer que la dinámica del poeta oral frente a su auditorio y del escritor de gabinete respecto a sus hipotéticos lectores son diferentes. Debemos revisar el concepto de «obra» en uno y otro tipo de creación, pero, también, comprender que es tan extremo exigir a todo juglar credencial de analfabetismo como descalificarles por los rasgos cultos que podamos encontrar en sus composiciones.

Como ha escrito Diego Catalán, «después de varios siglos de letra impresa, la costumbre de leer textos *cerrados* exige de nosotros el tener que aprender, mediante un estudio especial, el *lenguaje de las creaciones abiertas* si es que queremos comprender otros modos de producción y reproducción literarias» (38). La literatura oral —con toda la contradicción que tal denominación implica— responde fundamentalmente a *modelos de estructura abierta*. Menéndez Pidal, aunque en ocasiones utilizaba el término texto —si bien en un sentido genérico— para referirse a las creaciones tradicionales, señaló el paralelismo entre el fenómeno narrativo de la épica y el acto de relatar cuentos. Pero de modo algo diferente a la teoría formulada, en época posterior, por Lord, para don Ramón la forma de los cantos épicos se hallaría siempre más fijada que la de los cuentos en prosa (39).

Acertadamente, Lord compara el aprendizaje y creación de la épica oral con el proceso de conocimiento y dominio de un lenguaje. Como en éste, la invención y transmisión de la poesía heroica sería más una actividad que exige el control de una «gramática» *(fórmulas, expresiones formularias, temas)* que un ejercicio de memorización de un texto dado (40). Pero, por libre y creativa que sea la *performance*, el cantor ha de utilizar un modelo previo. Ese modelo no es un *modelo oral*, fijado, que se memoriza y se repite, es un plan a desarrollar, un *modelo de estructura abierta*.

El texto que, ocasionalmente, se anotaba o refundía de ese modelo sería como una instantánea fotográfica de un cuerpo en movimiento. El modelo creado sobre una determinada historia o héroe por un bardo de prestigio y reproducido con variaciones por él —y sus imitadores— en sucesivas actuaciones, era el *romanz* que se popularizaba y hacía tradicional.

Tal modelo debía presentar una gran flexibilidad, a manera de armazón o esqueleto cuyas piezas pueden articularse en distinta posición componiendo diversas figuras. Mucho más que un esquema abstracto, el *romanz-modelo* contaba con vértebras y piezas definidas pero susceptibles de ser colocadas en diferente orden y de ser combinadas en una u otra forma. Su *estructura modular* permitía que las partes que lo integraban fueran desarrolladas en *cantares* independientes.

Cabe imaginar que, de una estructura semejante, se originaran módulos que irían ampliándose hasta convertirse, a su vez, en un *romanz* específico. Pero, como en el *Romancero* que, posteriormente, conocemos, los

«préstamos» y «mezclas» entre unos módulos y otros no serían infrecuentes, facilitados por la homogeneidad del lenguaje y estilo «tradicionales» y la movilidad de *fórmulas* y *temas* (41). De esa elástica *estructura modular* se desprenderían los *romances* épico-líricos que, más tarde, se popularizarán por doquier.

---

(1) R. MENENDEZ PIDAL: *Reliquias de la poesía épica española*, pág. LIII.

(2) Cf., *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, pág. 287.

(3) *Ibidem*, pág. LI-LIII.

(4) *Ibidem*, pág. 290.

(5) Empleo la palabra inglesa que dentro de las teorías sobre *tradición oral* y *oral formula* define el momento de actuación —y ceación— del bardo ante su audiencia.

(6) MENENDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca y juglares*, pág. V. Se dice allí: "El juglar en los países románicos existía mucho antes que el trovador y el juglar fue el primitivo poeta".

(7) Albert B. LORD: *The Singer of Tales*. Harvard, University Press, 1960.

(8) M. MENENDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca*. págs. 22-53. El autor enumera todas las clases de juglar históricamente documentadas en la España medieval y, basándose en una miniatura de las *Cantigas*, supone actuaciones conjuntas de juglares moros y cristianos.

(9) *Ibid.*, pág. 30.

(10) Cf. *ibid.*, pág. 59. Pidal menciona el Concilio de Valladolid de 1228.

(11) Me refiero a los clérigos individualmente considerados.

(12) R. MENENDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca*, pág. 76.

(13) *Ibid.*, pág. 51. El autor cita la mención del Arcipreste a los *cantares arábigos* y a sus requerimientos musicales.

(14) *Ibid.*, págs. 10-11.

(15) Cf., *ibid.*, pág. 16. Riquier refiere cómo el *segrer* era capaz de crear sus propias composiciones.

(16) *El libro de Alexandre*, o. 211. Sobre los juglares líricos y la utilización del zejel véase la obra de Margit FRENK ALATORRE: *Estudios sobre lírica antigua* Madrid, Castalia, 1978.

(17) A. B. LORD, *op. cit.*, págs. 128-130.

(18) R. MENENDEZ PIDAL, conforme a su teoría general sobre el "estilo tradicional", opinaba que esta técnica improvisatoria de los bardos yugoslavos marcaba el comienzo de autoría única e individualizada dentro de su tradición.

(19) A. B. LORD, *op. cit.*, cap. X. El autor aplica allí "su modelo" a la épica medieval. Véanse las objeciones a tal modelo señaladas por John D. SMITH: "The Singer or the Song?", MAN 12 (1977), 141-153. Para el contraste de las teorías de Lord y las de la escuela pidaliana véase Paul FAULHABER: "Neotraditionalism, Formulism, Individualism and Recent Studies on the Spanish Epic", *Romance Philology*, vol. XXX, n.º 1 (1976), págs. 83-99.

(20) R. MENENDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca*, págs. 291-292. El autor cita este fragmento como una referencia clara a los *cantares de gesta*, pero el texto tiene una segunda posible lectura.

(21) Juan Ruiz se nos presenta como colaborador intelectual de ellos.

(22) Cf. R. MENENDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca*, pág. 274.

(23) R. MENENDEZ PIDAL describe en su *Poesía juglaresca*, pág. 333, tres tipos de arte en la juglaría: el del artista que interpreta su propia obra, el de aquél que se apropia otra creación juglaresca y el del simple ejecutante de la canción de un trovador. Todos ellos miran más a un arte concebido como "obra" y "texto" que como "performance", pues las diferencias establecidas giran en torno al eje obra-autor. Pero incluso desde un criterio "textualista" que contemplara al *cantar* como reproducción fiel del *poema*, habremos de tener en cuenta que el segundo constituiría sólo una parte del primero, compuesto de poesía y música.

(24) R. MENENDEZ PIDAL, *ibid.*, pág. 273. Al citar versos como éste la intención de Pidal estaba encaminada a la distinción del arte de la clerecía frente a la juglaría, no a la definición de los términos utilizados.

(25) Dice el fragmento al que aludo: "...atque ita ora sua in cantibus et fabulis implicant".

(26) Dice Agustín DURAN, el primero de nuestros eruditos que "malentendió" el valor del texto: "Se asemeja a un zurzido de retazos... sin atender al sentido de los cantares que tenía a la vista o a la memoria" (BAE, XVI, vol. II, 1851, pág. 649). MENENDEZ PELAYO declara: "Parece el cuaderno de anotaciones de un juglar degenerado que embutió en él todo lo que sabía" (*Antología*, vol. XI, pág. 337).

(27) R. MENENDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca*, pág. 259. Véanse muy distintas opiniones a las aquí expuestas en A. D. DEYERMOND: *Epic Poetry and the Clergy. Studies on the Mocedades de Rodrigo*. London, Tamesis book, 1969.

(28) *Ibid.*, págs. 317 y 347.

(29) En pág. 258 de la edición que R. MENENDEZ PIDAL hace del *Cantar* en *Reliquias;* otras ediciones son *Cantar de Rodrigo* (versión al español moderno de Cesáreo Rosa-Nieves y prólogo de Margot Arce), Publicación Alsino, 1942, y *El Cid Campeador: Romancero del Cid precedido del Cantar de Rodrigo*, Valladolid, Miñón, 1954.

(30) *Loc. cit.*, ed. R. MENENDEZ PIDAL.

(31) Samuel G. ARMISTEAD ha publicado *A Lost Version on the Cantar de gesta de las mocedades de Rodrigo reflected in the Second Redaction of Rodriguez de Almela's Compendio historial*. Berkeley, UC Press, 1963.

(32) Flor Frías e Inés Solano se caracterizaban por esta manera de narrar. Véase mi *Romancero Tradicional Soriano*. Soria, 1983-84.

(33) Así en la juglaría contemporánea de algunos países árabes.

(34) R. MENENDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca*, pág. 240.

(35) *Ibid., Reliquias*, pág., LVII. El autor niega "la inconcebible hipótesis de que las crónicas procedan de breves y rápidos cantos épico-líricos que no sabemos que existían en el siglo XIII". El maestro contaba sin duda con buenas y lógicas razones para hacer tal declaración en su primera parte. Sin embargo, sólo contaba con razones "positivistas", que él mismo había criticado, para negar la existencia de cantos épico-líricos en el siglo XIII.

(36) Cf., *Poesía juglaresca*, pág. 252.

(37) Empleo este término para significar la división en partes de un posible esquema previo.

(38) Diego CATALAN: "Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura", en *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978.

(39) R. MENENDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca*, pág. 373.

(40) A. B. LORD, *op. cit.*, pág. 36: "The learning of an oral poetic language, follows the same principles as the learning of language itself". Véanse más amplios y comprensivos enfoques a cargo de R. FINNEGAN y otros en *Oral Literature and the Formula*. Michigan, The University of Arbor, 1974.

(41) Empleo el término "tema" en el sentido que LORD lo hace en *op. cit.*, págs. 68 y ss.

LA CAMPANA EN EL MEDIO RURAL

Leopoldo Torre García

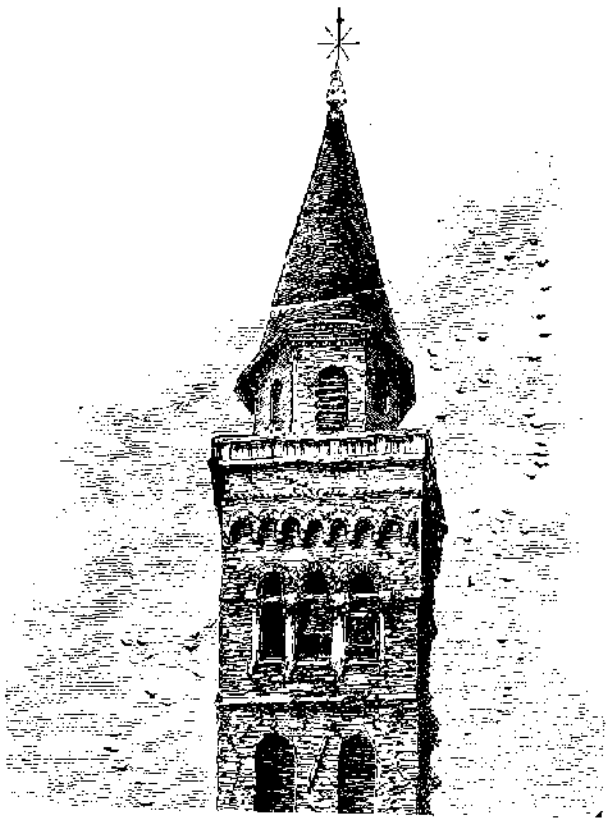
Sin preconizar en acepciones temporales o históricas, la campana ha estado llamada —y en buena parte sigue siéndolo— a ser el noticiero del campo. La hora, las circunstancias más destacadas e imprevistas, e incluso las puramente drásticas podían evidenciarse a través del sonido de la campana. Toques que recogían el eco social y anecdótico de la población: una poderosa tormenta o incendio clamaban misericordia y ayuda; una muerte o una fiesta haciéndoles partícipes del designio.

El sacristán aparecía como cabeza visible del cargo, sin ser el único que en momentos determinados hacía uso de la campana. Por este servicio —contratado anualmente— cada vecino contribuía con la entrega de un celemín de grano pagadero una vez concluida la recolección. El cereal o cualquier otro producto agrario se erigía en sistema de pago de mayor susceptibilidad ante la escasez de medios económicos. No en vano se pagaba en especie al pastor, cabrero, cura, médico, veterinario, alguacil, secretario, maestro, "muletero", etc.

En pueblos de la vieja Castilla siguen existiendo prerrogativas municipales por las que se nombran a tres o cuatro personas (vecinos) con cargo de campaneros en los actos litúrgicos. En el pueblo soriano de Quintanilla de Tres Barrios, el alcalde de la Cofradía, manda convocar en la tarde del domingo de Resurrección al vecindario para tratar asuntos de su índole: designar campaneros, enterradores, rematar las insignias (pendones, cruces), incorporación de hermanos a la Cofradía, etc. La intervención de los campaneros queda relegada a momentos relacionados con las procesiones. Cabría añadir en este capítulo de intervenciones al alguacil, quien también desempeñaba una exhaustiva labor.

EL SACRISTAN

Ostentando la razón principal del evento, el sacristán anunciaba acontecimientos como el horario cotidiano, el inicio de los actos eclesiásticos o hechos imprevistos: óbitos, tormentas, siniestros, etc. Los tañidos de las señales horarias se reducían a tres: el alba, el mediodía y la oración. Su significado no era otro que orientar a la población. En un medio y mundo en que la medición del tiempo, generalmente se sustraía a sistemas comparativos referenciados en luces y sombras o a los silbidos del tren, se hacía necesario establecer unas señales convenientes y no convencionales. Con el alba comenzaba el nuevo día, entendiendo por tal al despertar tras los toques. Existía notable variación horaria entre las estaciones con un máximo de las cuatro y media en verano, y un mínimo de las siete en invierno. El hombre del campo, en su austeridad, tenía muy presente el dicho popular: "A quien madruga, Dios le ayuda". En notorias ocasiones celebraba el advenimiento ya en el campo sin dar tregua al patrón sol. Si bien en tiempo invernal, resguardado bajo el calor de las sábanas no desdeñaba en absoluto el que "no por mucho madrugar amanece más temprano". Circula una anécdota entre la población de Quintanilla de Tres Barrios referente a la "inocentada" del sacristán quien, jugándole una mala pasada el despertador, hizo levantar al vecin-



dario a las dos de la mañana bajo el precoz tañido de la campana.

La hora del Angelus acaecía al filo del mediodía. Con la oración sucedía idéntica variación horaria en función de la estación, estableciéndose entre las siete de la época invernal y las diez en verano. Estos toques eran plenamente aceptados y a través de ellos se regía la vida en el campo.

El sonido derivado de la media vuelta de la campana servía de manifiesto distintivo entre este tipo de toque y los que definían a otras motivaciones. Algunos de ellos, como los reseñados, han desaparecido de la idiosincrasia costumbrista del campo al haber aceptado plenamente el evolucionismo de la medición del tiempo. Un regeneracionismo que viene a sumir la imperancia ancestral, el folklore, el modus vivendi, las costumbres, etc., en la desconsideración.

Al margen de estas obligaciones, el sacristán debía hacer frente a otras tareas propias del oficio eclesiástico, tal como anunciar a los creyentes la llamada del Señor. Tres eran las señales efectuadas antes del inicio de la misa con un intervalo de tiempo suficiente para prepararse.

El mensaje transmitido podía ser triste o alegre. Ciertos acontecimientos denotaban una misma tonalidad aunque totalmente contrastados. El volteo de campanas era idéntico para anunciar un día festivo, una descarga tormentosa o un incendio.

La víspera de las grandes solemnidades se voleaban las campanas sin denuedo ni piedad. Era la alegría, el descanso, el jolgorio tras unas jornadas arduas. Ciertas connotaciones evidenciaban la transmisión que servía para intercomunicarse entre pueblos, en momentos de peligro y ayuda, como sucedía con incendios o cualquier otro siniestro. El llanto de las campanas, con sus notas lánguidas y vacías anunciando la muerte, erizaban la piel y el ambiente se tornaba tenso y crispado. Cierta sensación de penumbra parecía apoderarse del ánimo de la población.

LOS CAMPANEROS

La intervención de los campaneros en este concierto se circunscribía a actos estrictamente religiosos: procesiones y letanías. Durante parte del recorrido se hacían sonar estruendosamente las campanas para ensalzar la figura, el momento o la concelebración, caso de la bendición de campos, San Isidro, la Pasión, etc. La expresión se traducía en canción:

Repiquen esas campanas
y todas las den a vuelo
que entra María en su casa,
la misma Reina del cielo.

Síntoma de la predilección y significado de la gloria que despertara su tañido.

EL REPIQUETE

En el argot popular el "repiquete" ha quedado simbolizado como sinónimo de reunión concejil o vecinal para tratar determinados temas. De las diversas maneras de hacer sonar la campana, característica singular toma la contraída por el repiquete. El encargado de notificar el acontecimiento era el alguacil. El mismo que anteriormente habría anunciado mediante bando la convocatoria. A la cita se acude previa amonestación de repiquete como señal del inicio de la sesión —concejo municipal— u otras proposiciones —hacenderas, tomar vino, etc.—. Históricamente este mismo procedimiento era adoptado a finales de la Edad Media, a tenor del documento transcrito:

"...Sepan quantos esta carta de poder vieren como nos, el Conçexo, offiçiales y honbres del lugar de Quintanilla, jurisdiçion

de la villa de Sanctisteban estando xuntos e congregados en nuestro conçexo a campana tañida segun y como lo avemos de uso y costumbre...".

En la actualidad, cualquier reunión vecinal sigue circunscribiéndose y rigiéndose por esta fórmula para avisar del hecho.

EL TENTENUBLO

Uno de los mayores peligros que sigue azotando al campo es, sin duda alguna, el fenómeno climatológico, capaz de generar grandes estragos en el cultivo. El mayor exponente radica en las tormentas, resorte inexpugnable para el campesino. La reiteración del germen puso en práctica remedios caseros para combatir en lo posible el cáncer tormentoso. Cuando el peligro se ceñía, algunos vecinos se desplazaban a lugares estratégicos del término desde donde lanzaban potentes cohetes intentando partir o alejar la nube tormentosa. Crucial, de igual manera, el significado que tomaba la descarga a los ojos del campesino que, amparado en la creencia espiritual, extraía imágenes de la iglesia invitándolas a presenciar el fatal acontecimiento al tiempo que hacia sonar de forma desbordante las campanas pidiendo clemencia. Tormentas y síndrome agua aparecían relacionados por doquier cuando el mes de mayo hacia su aparición. Recuerdos de novenas y rogativas tristemente célebres. La relación llegó a hacerse tan intensa que las notas de la campana llevaban implícito un mensaje puesto en forma de canción en los labios de los lugareños:

Tentenublo, tente tú.
Si traes agua, ven acá.
Si traes piedra, vete allá
a las eras de Alcalá.

El repique o tentenublo surtía efecto a partir del día de la Cruz (3 de mayo), fecha en la que se conmemoraba la bendición de campos, hasta la otra Cruz (10 de septiembre). Durante todo este tiempo, al mediodía se entonaba el tentenublo, misterio con que intentaba invocar al agua y alejar la tormenta. Cualquier otra forma de repique o toque significaba que algún hecho imprevisto estaba sucediendo.

SENTENCIAS SOBRE LOCUCION, SOLO PARA LIEBANA

Viendo cómo cada día...
son más duros los ataques
a este idioma tan hermoso
que nos legara Cervantes,
vengo a hacer un correctivo
sin que nadie se me escape.

Ya que el bien hablar invoco,
haré por igual justicia...
al "relisto" de la Villa
que al del pueblo más remoto.

Desde hoy en adelante...
nadie que estime la vida,
dirá, *romatismo, embrollo,*
cencia, botiju, megollo...,
agrómono y *homecida.*

El que dijera *un porción,*
venemos, haiga, juegar...
indespués, estaristica y *metá;*
de la paliza que lleva...
recuerdo le va a quedar.

¡Ay del que diga *alcordar!*
Aunque sea pariente ,o primo,
de la leña que le arrimo
no se vuelve a levantar.

Y el que diga *regotar...*
cudiau, ansina y *enguila,*
¡a gran pena le conmino...!
Le haré colgar una esquila
como si fuera un pollino.

Y más palos que un jumento,
llevará el que diga *adrento,*
tartulia, presona y *efeto...*
espetáculo y *engüento.*

Sin leña no se ha de ir,
aunque sean excelencias...
los que digan *indulugencia...*
telixcopio y *premitir.*

Y juro se ha de acordar,
de mi todo mentecato...
que diga, *lo mesmo, legarto,*
prosopuesto, tabarnero...
y el que tonto y majadero
diga, *que no lo coje el zapato.*

Ya pueden ver si en el cielo,
hay santo que les proteja...
porque si no es el pellejo,
se quedarán por lo menos...
sin una de las dos orejas.

Lo mismo a los mozanbetes...
que los de la tercera edad,
obstinados y rebeldes...
en eso del bien hablar,
haré que les corten la lengua
un poco de medio atrás.

Las penas que aquí establezco,
sólo son para el protervo
sexo, masculino: para ellas,
aunque culpables lo mismo...
otras condenas reservo.

Compuestas y recitadas por Eloy Vejo Velarde, de 85 años, natural de Caloca (Ayto. de Potes, par. jud. de San Vicente de la Barquera, Cantabria).

Recogida por Fernando Guirado, 11 de enero de 1986.

EL JUEGO DE LOS TRIQUITONES

En las tardes frías de invierno en el bar o en cualquier momento que el cansancio aquejaba en la calle, había costumbre en la localidad de Villabrágima de jugar con las cartas a "Los Triquitones".

Con una baraja española sin ochos ni nueves (y un número de jugadores que solía ser la media docena), después de embarajar, la madre daba cuatro cartas a cada jugador dejando las sobrantes en la mesa.

Al que "tocaba salir" o hacía de madre salía por un palo y los demás debían asistir a ese palo; el que no tenía debía robar a la mesa hasta conseguir el palo.

Mata la carta el número mayor (valores de as como uno y de rey como diez) que es el que sale con una carta nueva. Sólo hay necesidad de asistir de tal forma que si no quieres matar a la carta no lo haces.

El juego prosigue hasta que todos los jugadores menos uno se descarten .Aquel que queda con cartas pierde; de tal manera que aquel que lleva un juego perdido se le aplica "perinquiña"; el que lleva dos se le aplica "perincón" y el que pierde por tercera vez se le aplica "triquitón" y debe recibir el castigo, que consiste en tener que soportar "golpes o triquitones" según las cartas que salgan.

El que menos juegos haya perdido embaraja las cartas y al jugador derrotado se le tiran tres cartas diciendo:

—Una por arriba para que no te pique la barriga.

—Otra por abajo para que no te pique el grajo.

—Y otra por el medio para que quedes contento.

—¿Por dónde quieres que te dé las cartas, por arriba o por abajo?

—..... (elige).

—¿Qué carta pides?

—..... (la que desee de la baraja).

En el momento que está elegida la carta y por dónde se tiene que comenzar a dar empieza el castigo. A cada carta que sale los ejecutores cantan o dicen algo a la vez que pegan en la espalda al ejecutado y éste debe estar atento por si tiene que realizar alguna acción, ya que si ésta no se realiza sigue recibiendo el castigo hasta haberlo hecho. Si sale la carta que ha pedido y no se da cuenta de poner la mano encima de ella tapándola, sigue recibiendo el castigo hasta que terminen las cartas de la baraja.

AS: Anis, comino, orégano, pimiento, canela y clavo y hojas de laurel para componer.

DOS: Tócale por Dios, tócale por Dios. (Pegar hasta que toque la carta.)

TRES: Vuélvele al revés que bonito es, vuélvele otra vez.

CUATRO: Cachetazo.

CINCO:

— Pellizco.

— Quinquiriñaquis toba tabaquis.

— Periquiña zapatera
que andaba por las eras
con mucho ganado
y pocas cencerras.

(Se podía decir una de las tres.)

SEIS: Revés.

SIETE: Cachete.

SOTA:

— Sota sotaina
vete a la cama
y te daré una castaña
si no quieres ir
échate a dormir.

— La Bartola se casó
con el dote de su padre
como eran tantos hermanos
el dote no era muy grande
no era muy grande (bis).
Lo primero que la dio
fue un chaleco sin ojales
sin ojales (bis).
Lo segundo que la dio
fue un candil sin candileja
sin candileja (bis).
Lo tercero que la dio
fue un orinal sin fondo
orinal sin fondo (bis).

(Se puede cantar una de las dos.)

CABALLO:

Caballico mío
no te puedo mantener
que está la cebada cara
y me riñe la mujer.
Te voy a dar agua al caño
y no la quieres beber.
Te echo paja sin cebada
y no la quieres comer.
Me has tirado cuatro pedos
¡anda caballo puñetero!

REY:

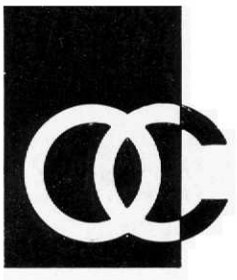
— Rey reinando / por las montaños
tirando tiros / con una caña
tira que te tira / que te tapes los oídos.

— Señor don Francisco el Misco
sí, sí, no, no
allá en Villalón / por no trabajar
tocaba la flauta / por todo el lugar.

— Estaba el frailongo / sentadito al sol
las monjas decían / desde el corredor
qué es eso frailongo / qué es eso señor
—El hábito blanco / de la Encarnación.

(Se puede cantar una de las tres.)

Recogido por Modesto Martín Cebrián.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID