Revista de FOLKLORE

Nº 94

La naranjera

Pablo Carrascosa Miguel ▪ Elisa Domínguez de Paz
Ramón García Mateos ▪ Manuel Garrido Palacios
Jorge M. Soler Valencia ▪ Leopoldo Torre García

Editorial

Revive periódicamente el interés por crear museos de contenido etnográfico; en algunos casos la actitud responde a la mala conciencia o complejo de responsabilidad de algunas instituciones, que perciben el deterioro sufrido por algunos aspectos de la vida tradicional, cuyos elementos han pasado de ser algo cotidiano y natural a convertirse en objetos codiciados por los anticuarios. En otros casos se trata de iniciativas personales o privadas, por lo general llenas de buena voluntad, pero carentes de un soporte económico y una organización capaces de hacer frente al gasto pecuniario que una empresa de este tipo lleva consigo; así, se abren museos que, en pocos meses, se ven obligados a cerrar sus puertas por falta de personal o por insolvencia.

Otro tema es el del contenido y su referencia al espacio físico o geográfico en que el museo está enclavado; surgen de este modo museos regionales o comarcales que, aun respetando una ordenación de tipo universal (temas, ciclo del año, ciclo vital, oficios, etc.), atienden exclusivamente a la zona en la que han surgido y a la que sirven en todo momento. Hay museos monográficos, sin embargo, que pretenden albergar entre sus paredes una sola temática, sin importarles en qué lugar se desarrolla.

Por último, tienden los museos en la actualidad (y ello hay que contemplarlo como un progreso importante) a remarcar su carácter didáctico con publicaciones, salas especiales para jóvenes dotadas de medios de comunicación atractivos, gráficos y mapas que acentúan los aspectos pedagógicos de lo que allí se observa, etc. Es lástima que museos como el del Pueblo Español, que podía ser, por su magnitud y contenido, uno de los mejores del mundo, esté esperando su emplazamiento definitivo que nunca llega.

SUMARIO

	Pág.
El molino de «El Cubo» ..... Jorge M. Soler	111
Repertorio infantil en la literatura tradicional ..... Ramón García Mateos	126
Léxico y jerga coloquial ..... Leopoldo Torre García	131
Rafael Pombo y la literatura popular. II P. Carrascosa y E. Domínguez	135
Sanjuancando ..... Manuel Garrido Palacios	143

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1988

DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.

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

IMPRIME: Gráf. Turquesa.—C/ Turquesa, Parc. 254-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1988.

El Molino de "EL CUBO" presente de una industria milenaria

Jorge M. Soler Valencia, Eduardo Concepción, Antonio Galindo, Yolanda Merino, Francisco Moreno y Jesús Valero

DEFINICION

Si nos preguntamos ¿qué es un molino?, la respuesta es simple: Una máquina cuya función es la de moler sustancias sólidas. También recibe este nombre el edificio que la alberga.

Naturalmente, esta respuesta es muy genérica, pues existen muchos tipos de molinos diferentes dependiendo de:

a) Los materiales a moler.

b) La energía que emplea el molino para moverse.

c) El mecanismo de trituración.

Respondiendo a estas preguntas, en nuestro caso, el molino de «El Cubo» es:

a) Un molino harinero para la molturación de cereales (trigo y cebada).

b) Un molino hidráulico de eje vertical, ya que aprovecha la energía del agua que genera el Arroyo Polendos.

c) Un molino de prensa, por estar formado su sistema de trituración por dos piedras horizontales superpuestas, una fija y otra móvil a distancia regulable.

SITUACION DEL MOLINO DE «EL CUBO»

Emprendemos el camino desde Segovia por la carretera N-601 con dirección a Valladolid,

Compuertas

y cuando llevamos recorridos unos nueve kilómetros, a la altura del kilómetro 96,800 se encuentra el desvío a Aranda de Duero, C-603. Tomamos éste, y a poco más de diez kilómetros de recorrido y rebasado ya el mojón kilómetro K-19, existe un desvío a la izquierda que nos conduce, en algo menos de un kilómetro, al pueblo de Escobar de Polendos, situado a la orilla izquierda del Arroyo de Polendos, arroyo que tuvo fama por sus cangrejos, que, como es de suponer, hoy sólo son un recuerdo.

Cruzamos el pueblo y seguimos la pista sin asfaltar, pero en buen estado, que discurre paralela al curso del arroyo. A este mismo margen se encuentra un pequeño pero bello pinar, que junto a la chopera del río, sirven de asentadero a un buen número de milanos y otras aves menores. Pasado el pinar, y ya en el término municipal de Escarabajosa de Cabezas, a unos kilómetros de camino andado, el curso del arroyo describe un pequeño quiebro en «S» encauzándose todo él en el caz del molino. Entendemos que el poco caudal de agua que baja por el arroyo no es suficiente para desdoblarse, y en consecuencia la mano del hombre en el cuidado del caz ha hecho que el arroyo abandonara su antiguo curso y no lo vuelva a recuperar hasta pasado el molino. El caz está jalonado por chopos, y tiene una longitud aproximada de un kilómetro y medio y desemboca en una balsa de considerables dimensiones.

El edificio o molino propiamente dicho está emplazado contiguo a la balsa, en la zona denominada «El Cubo» (1), y su construcción es de tipo popular. Está formado por tres volúmenes, uno central y dos laterales, que posiblemente fueron construidos al tenerse que cubrir mayores necesidades. Destacan en su construcción los huecos con jambas y dinteles de ladrillo macizo, la mampostería de cal y canto y adobe, y la cubierta a todas las aguas, con teja a la usanza segoviana (tejas canales en su mayoría).

DESCRIPCION DEL MOLINO ESTUDIADO

En el proceso mecánico del molino podemos observar tres funciones diferentes, a las que corresponden otras tantas partes de éste:

Molino (fachada principal)

1.º *La acumulación de energía*, que se realiza en la *Balsa* (energía potencial).

2.º *La transformación de la energía potencial* en energía cinética (movimiento circular), que se efectúa en el *Motor Hidráulico.*

3.º *El aprovechamiento de la potencia generada en trabajo productivo*, que se lleva a cabo en las *Muelas.*

Como apoyo al procesado de la harina y al mantenimiento de la máquina, son necesarios unos *Elementos Auxiliares.*

Por lo tanto, para una mejor descripción, dividimos el molino en: BALSA, MOTOR HIDRAULICO, MUELAS y ELEMENTOS AUXILIARES.

1. BALSA.—Voz posiblemente de origen prerromano, que define un «hueco de terreno que se llena de agua» (2). Su planta en L es de generosas dimensiones: dieciséis metros el lado menor por cincuenta el lado mayor y un ancho medio de unos cinco metros. Tiene una capacidad estimada de unos cuatrocientos metros cúbicos. Sin lugar a dudas, las grandes dimensiones de la balsa son consecuencia del escaso caudal del Arroyo de Polendos, y se trata así de disponer de un remanente de energía.

El nivel del agua en la balsa se controla por medio de una compuerta lateral denominada *ladrón*, que sirve de rebosadero.

Uno de los aspectos más singulares de este molino lo encontramos en este apartado. Al estudiar la comunicación entre la balsa y la rueda hidráulica podemos observar que ésta se efectúa a través de un estanque denominado *cubo*. Este estanque con forma de vaso está comunicado por su parte superior con la balsa por medio de una compuerta, y por un conducto inferior a la rueda hidráulica.

La función del cubo es conseguir una presión de altura de agua lo más constante posible, haciendo de regulador, ya que uno de los problemas mayores en las máquinas hidráulicas de este tipo es el de mantener la velocidad de giro uniforme.

Muelas

La singularidad de este sistema en tierras de Segovia es evidente, y lo demuestra el hecho de que el molino ha particularizado el nombre, e incluso la zona también es conocida por el apelativo de «El Cubo» (1).

2. MOTOR HIDRAULICO.—Es la parte encargada de generar movimiento transformando la energía. Está ubicada en el interior de una bóveda de cañón construida por mampuestos irregulares.

En este motor primario podemos distinguir fundamentalmente los componentes siguientes: a) rueda hidráulica, b) árbol, c) sopuente y d) saetín.

a) La rueda hidráulica, al ser de eje vertical, se la conoce por el nombre de *rodezno*. Tiene un diámetro de 1,80 metros y se compone de 40 álabes. Estos álabes son piezas independientes en forma de sectores circulares que, engarzados todos ellos, conforman el rodezno.

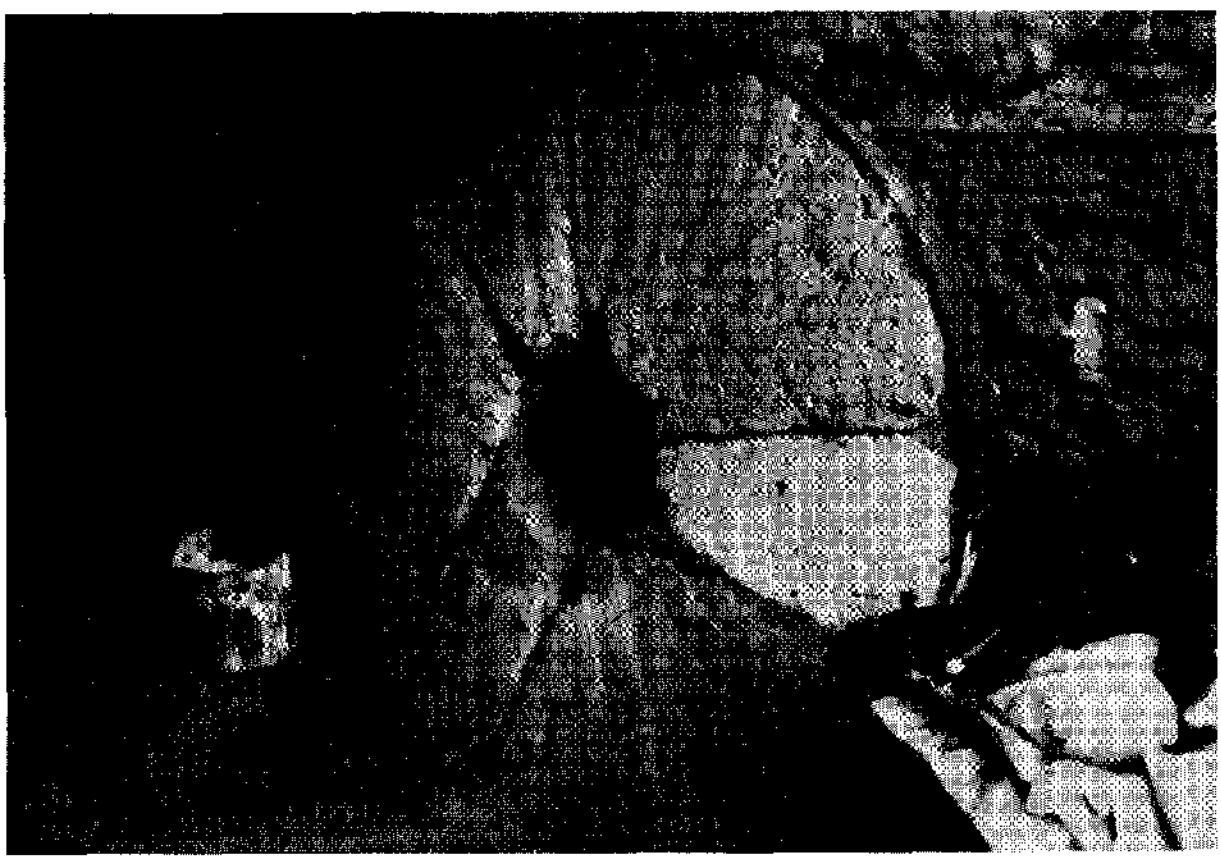
En el álabe podemos diferenciar dos partes: la interior, maciza, y la exterior, tallada. Este último trozo es el que trabaja como álabe propiamente dicho. Su forma es curva y de sección en «L». El agua bate en el lado cóncavo, y el convexo deja espacio libre entre álabe y álabe para el drenaje.

La rueda hidráulica se arma sirviéndose de un cerco de hierro forjado que la azuncha perímetralmente y dos aros del mismo material que atan los álabes por medio de pernos. Todo ello forma un conjunto rígido.

Este rodezno es el que actualmente funciona, y que se asemeja al representado en el grabado de Juanelo Turriano (3), reproducido en el libro *Tecnología Popular Española (4)*.

El molino tuvo un total de tres ruedas, que movían sus correspondientes muelas. Una, la anteriormente descrita en este apartado, y otras dos, hoy desmontadas, que giraban cada una de ellas en sentido contrario. De estas últimas, todavía resiste el paso del tiempo un ejemplar en no muy buen estado.

Las diferencias entre los dos rodeznos son notorias: su diámetro es mucho menor (1,20 metros). El sistema constructivo se asemeja al de una rueda de carro arcaico. Está formada por dos piezas unidas por dos pletinas a modo



Piedra de moler (francesa)

de grapas y atadas por dos cercos de hierro forjado. Los 18 álabes de que consta han sido tallados sobre la misma rueda.

En estas características nos hemos basado para designar a este rodezno como *rueda hidráulica primitiva.*

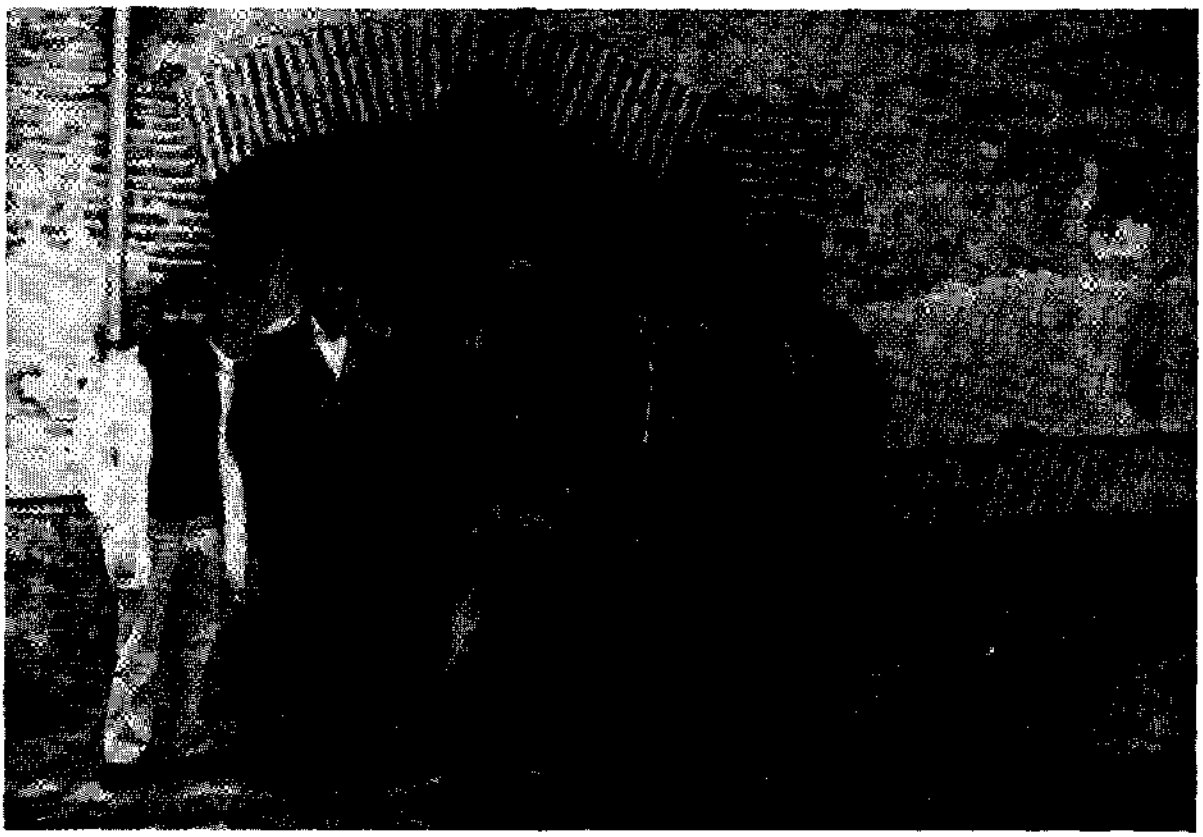
b) El árbol o eje del molino es el encargado de transmitir el movimiento a las muelas. Es una pieza de madera de sección circular, más gruesa en su parte inferior, en donde va encastrado el rodezno, y más delgada en los dos tercios superiores. Está reforzado por seis aros de hierro forjado. Termina su extremo inferior en una pieza de bronce templado llamada *punto.* El *punto* es el cojinete inferior del motor hidráulico. Su ingeniosa forma se debe a su doble utilización, ya que la misma pieza sirve de punto y contrapunto, dependiendo de que su posición sea vertical u horizontal.

El árbol se prolonga en su parte superior hasta las muelas por un eje de hierro llamado *palón.*

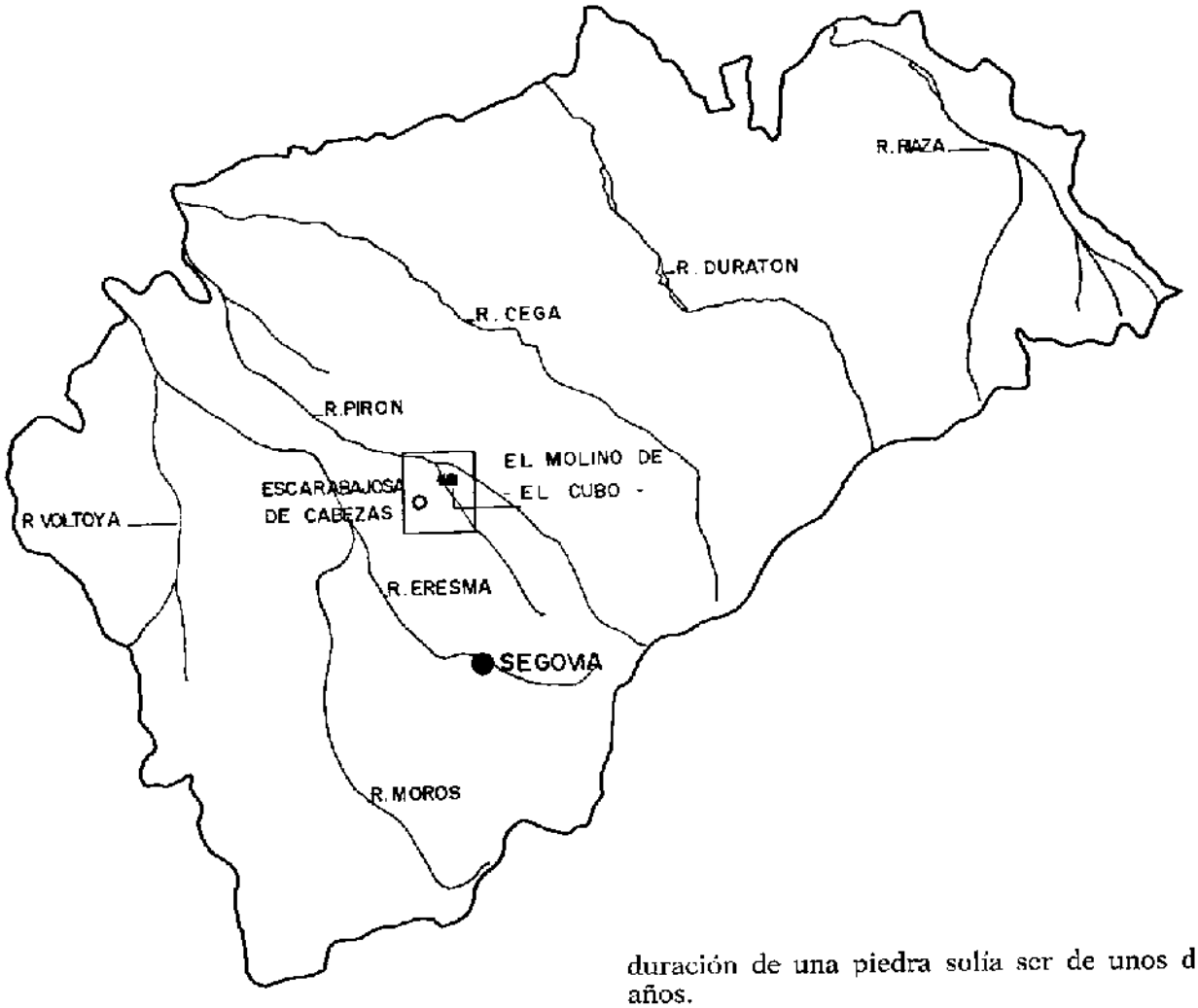
c) La sopuente es una viga de madera de grandes dimensiones que sirve de cuna al contrapunto. En ella descansan el peso del rodezno, árbol, palón y muela volandera. Su función es la de permitir mover el eje en sentido vertical, para así variar la separación entre las muelas. Está articulada en uno de sus extremos y asida en el lado opuesto a un tirante de madera que se llama *alivio.* Tensando el alivio conseguiremos elevar la sopuente, que a su vez desplaza el conjunto *árbol-muela.*

d) *Saetín.*—Es el conducto que comunica el cubo con la rueda hidráulica. Está construido principalmente de madera, menos el frontal, donde está la trampilla, que es de hierro. La compuerta es de guillotina, y se acciona desde las muelas por medio de una barra de hierro. Con la trampilla se regula el caudal de salida de agua al rodezno. Es el sistema de control de velocidad del motor hidráulico.

3. *Muelas.*—Designamos así al conjunto de elementos en donde se moltura el grano. Empezamos la descripción por la *piedra fija* o *solera,* sobre la cual está la *piedra volandera.* Las piedras o muelas tienen un diámetro de 1,30 metros y un peso aproximado de 900 kilogramos «de nuevas». Están situadas en un en-



El Molinero y los componentes del Equipo



PROVINCIA DE SEGOVIA

PRINCIPALES CURSOS DE AGUA

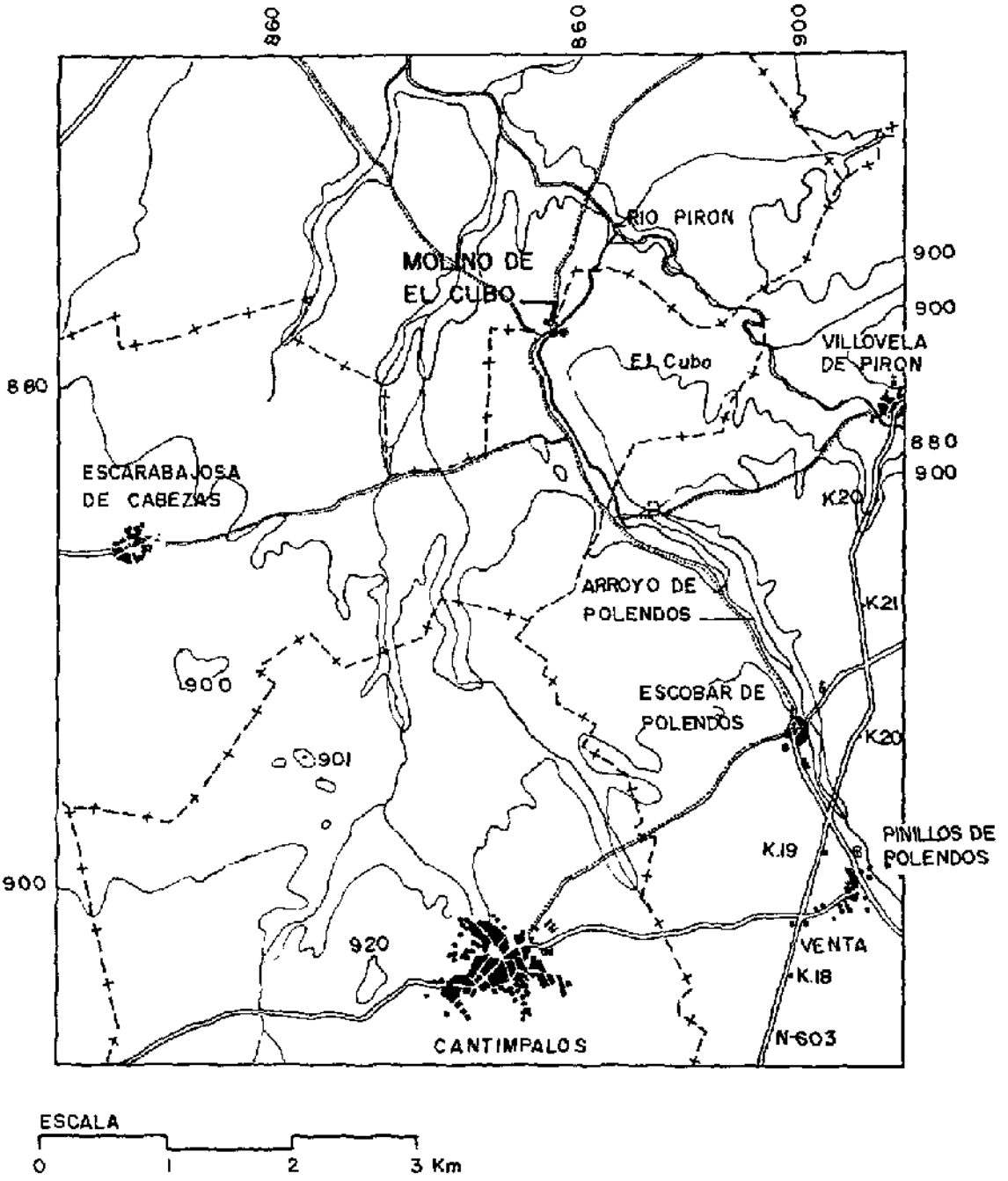
tarimado, elevado del suelo aproximadamente un metro. Las muelas primitivas eran de una sola pieza de piedra de granito. Después han aparecido «las francesas», que como comenta Julio Caro Baroja, «han entrado en casi todos los molinos de España» (5). Estas muelas están construídas por sectores circulares, conglomerados con hormigón y azunchadas por aros de hierro. El sílex es la piedra empleada para su construcción, resultando estas muelas de extraordinaria dureza, lo que suponía un gran esfuerzo a la hora de volverlas a tallar. Ultimamente las muelas son prefabricadas de un conglomerado de piedras de hormigón armado. La duración de una piedra solía ser de unos dos años.

En la piedra fija se encuentra el cojinete superior del molino, que se centra por medio de cuñas. Es muy importante que el eje esté perpendicular a las piedras, para que las muelas puedan girar paralelas.

El *palón* sobresale de la solera para asir a la piedra volandera. El engarzado se hace por medio de dos piezas metálicas: el *gorro* y la *lavija* (larija, según la pronunciación del molinero). El gorro corona al palón, y su cometido es el de permitir el encastre de la lavija, la cual está sujeta a la piedra volandera. Esta unión se cimenta con plomo, que se introduce fundido.

Las muelas están cubiertas por una tapa de madera, de planta ochavada, que evita la dispersión de la harina que sale por un hueco, practicable con una trampilla, situado sobre el *arnal*, que es el depósito donde se recoge.

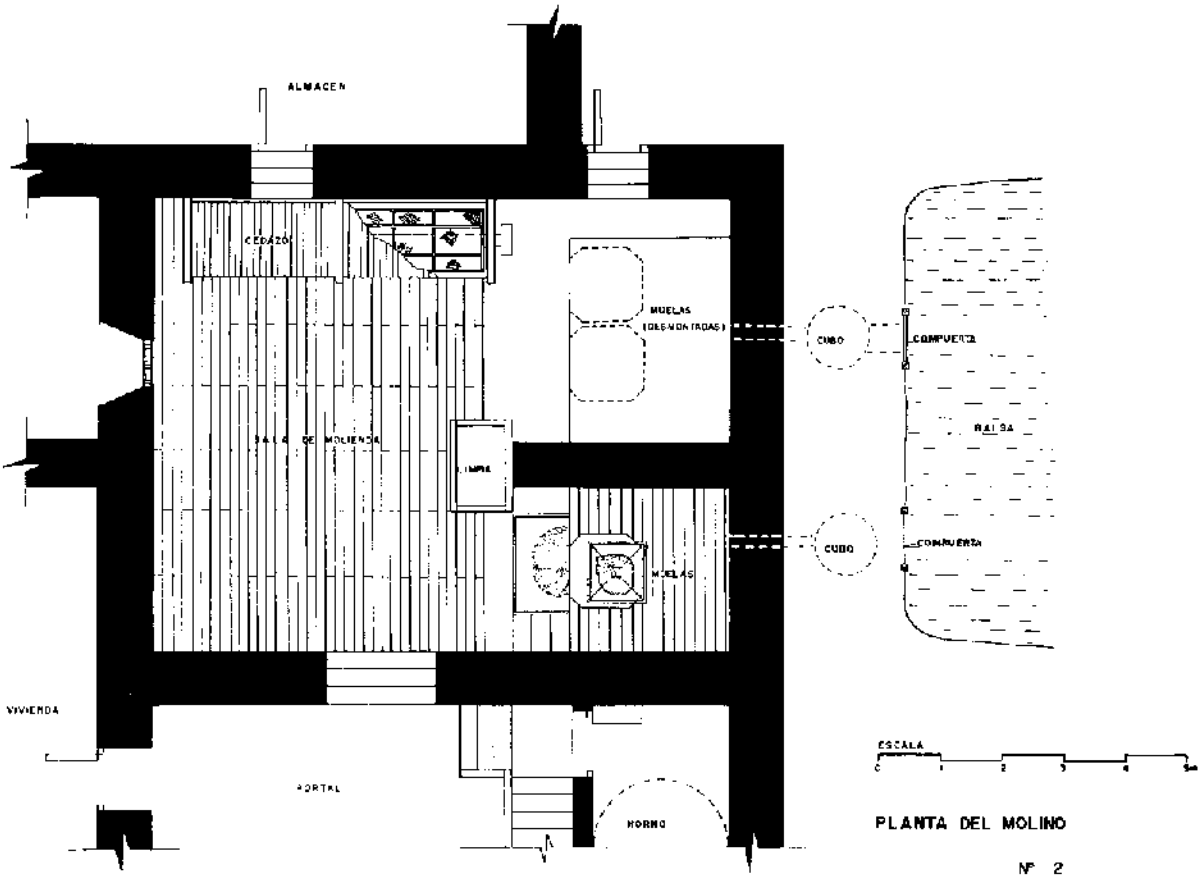
Encima de la tapa se halla situado un armazón, también de madera, que soporta la *tol-*



PLANO DE SITUACION DEL

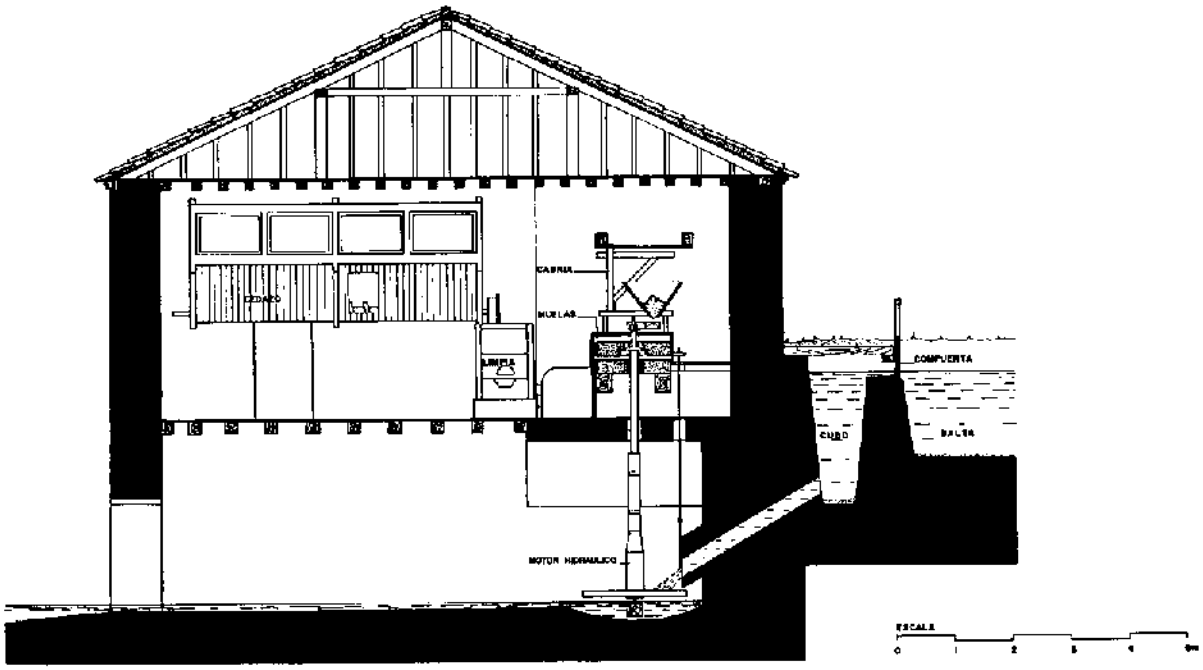
MOLINO DE EL CUBO

SITUACION N.º 1



PLANTA DEL MOLINO

Nº 2



SECCION DEL MOLINO

Nº 3

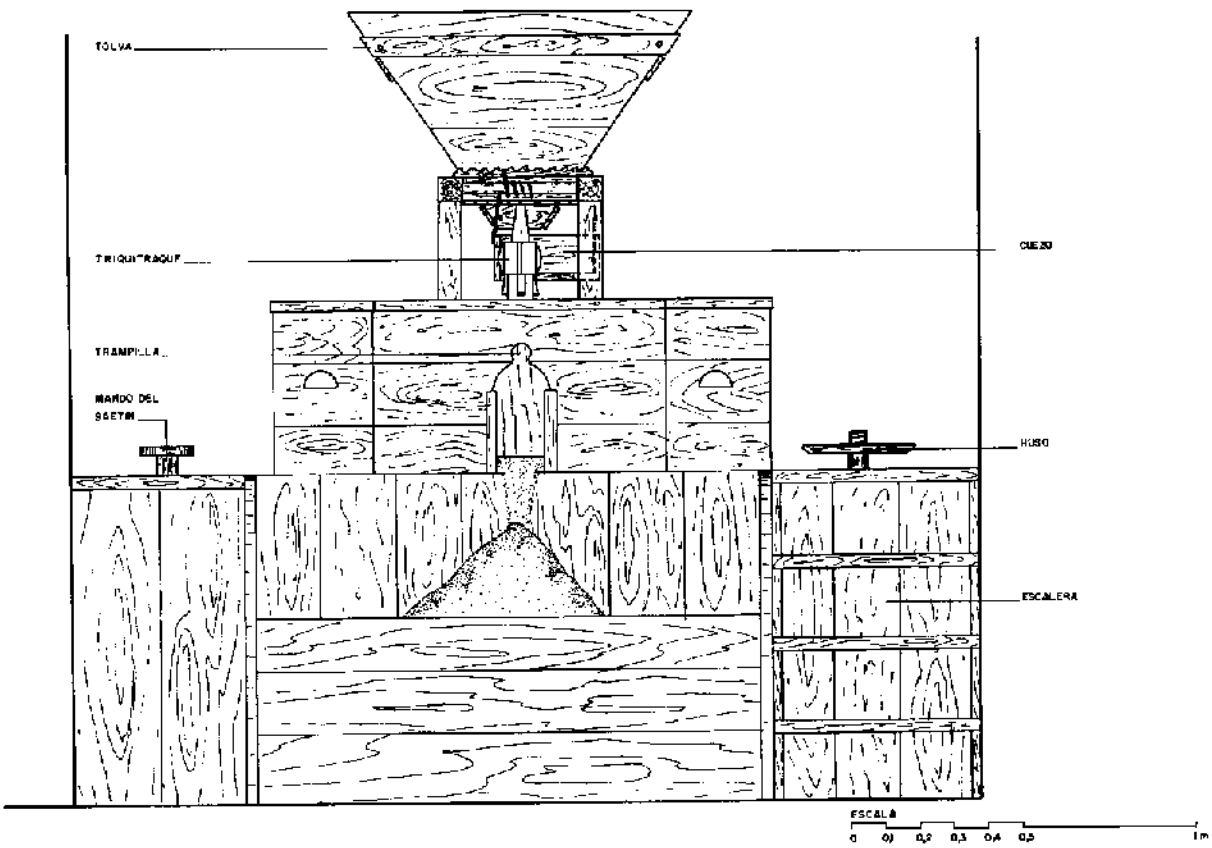
va. Esta tiene forma de pirámide truncada invertida y es donde se echa el grano. De la tolva cae al *cuezo,* que tiene como misión la de dosificar la cantidad que debe entrar en las muelas. ¿Cómo se efectúa? El sistema es sencillo e ingenioso. Veamos: El cuezo está suspendido debajo de la tolva, atado por cuerdas. Según regulemos la tensión de éstas, su inclinación variará. También podemos ajustar la fricción entre el cuezo y el *triquitraque* (pieza de hierro con estrías exteriores). Cuando el conjunto está en movimiento, el triquitraque golpeará al cuezo y, dependiendo del tensado, éste vibrará con mayor o menor brusquedad, facilitando así la caída del grano.

Situándonos de frente a las muelas, a nuestra derecha se encuentra el *huso,* que es el mando del alivio. Consiste en una palomilla que, al girarla, sube o baja el alivio. La buena utilización de este mando es muy importante para que la harina salga buena, ya que si las piedras están muy juntas, se calentarán por el rozamiento y la harina saldrá tostada. Por el contrario, si su separación es excesiva, el grano no se triturará lo necesario.

En el lado opuesto al huso se encuentra el *mando de saetín.* Con él, desde arriba, podemos controlar la velocidad de giro del motor hidráulico. Como se puede suponer, el control de estos dos mandos está supeditado uno al otro, ya que, dependiendo de la velocidad de giro de las muelas, el grano deberá permanecer mayor o menor tiempo entre ellas, para su buena molturación.

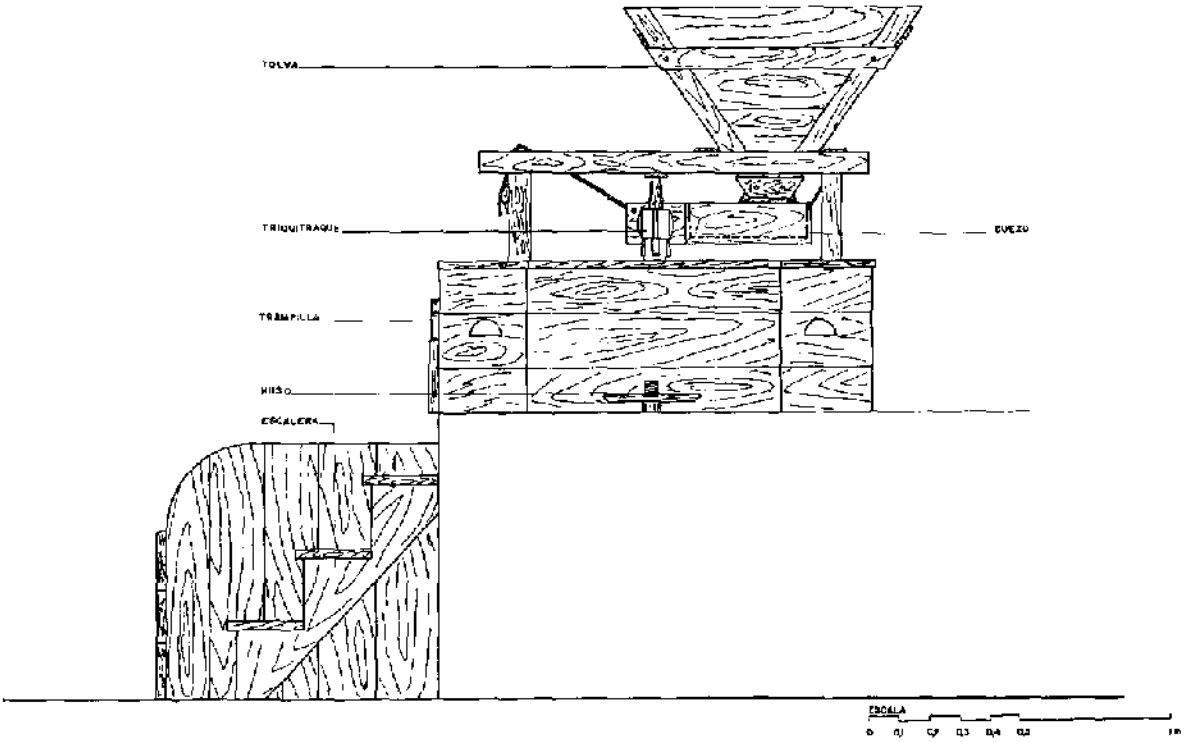
4. *Elementos auxiliares.*—En el proceso de la fabricación de la harina, además de la molienda, son necesarias otras dos operaciones: la limpieza del grano y la separación del salvado. Estas operaciones se realizan con dos máquinas: la *limpia* y el *cedazo.*

El grano llega de la era mezclado con impurezas que deben ser separadas. La limpia es la máquina que se utiliza para este menester. Con-



ALZADO DE LAS MUELAS

Nº 4



PERFIL DE LAS MUELAS

Nº 5

siste en un cajón de madera de 1,5 metros de largo por 1 metro de ancho y 1,5 metros de alto, en cuyo interior, entre otros elementos, se aloja un cilindro de chapa perforada que al girar hace de criba. Las limpias primitivas funcionaban «a mano», evolucionando con el tiempo, y las últimas toman la fuerza por medio de poleas y correas del propio molino.

El cedazo es un cajón de cinco metros de largo por un metro de ancho y dos metros de alto, en cuyo interior alberga un tamiz formado por un armazón de madera, con forma de prisma, recto, de base octogonal, que gira sobre su eje y recubierto con telas de diferente tupido. Una vez molida la harina, se saca del arnal y se introduce en el cedazo. Esta, según su grosor, se irá depositando al pasar por el tamiz. Por último, saldrá el salvado. Un *tornillo de Arquímedes,* alojado debajo de la criba, distribuye el producto que sale por unas bocas donde se carga en sacos. Una polea, que toma la fuerza del propio molino, pone en movimiento el mecanismo del cedazo.

La *cabria* es una sencilla grúa de madera, situada al lado de las muelas. Se utiliza para levantar las piedras cuando se cambian o vuelven a ser talladas.

En el tallado de las piedras se utilizan dos herramientas: la *piqueta* y la *bujarda.* La piqueta es un azuche (semejante a los utilizados en la albañilería) que se emplea para tallar los canales de las muelas. La bujarda o *mazo* sirve para puntear las piedras, consiguiendo que éstas tengan una mayor rugosidad.

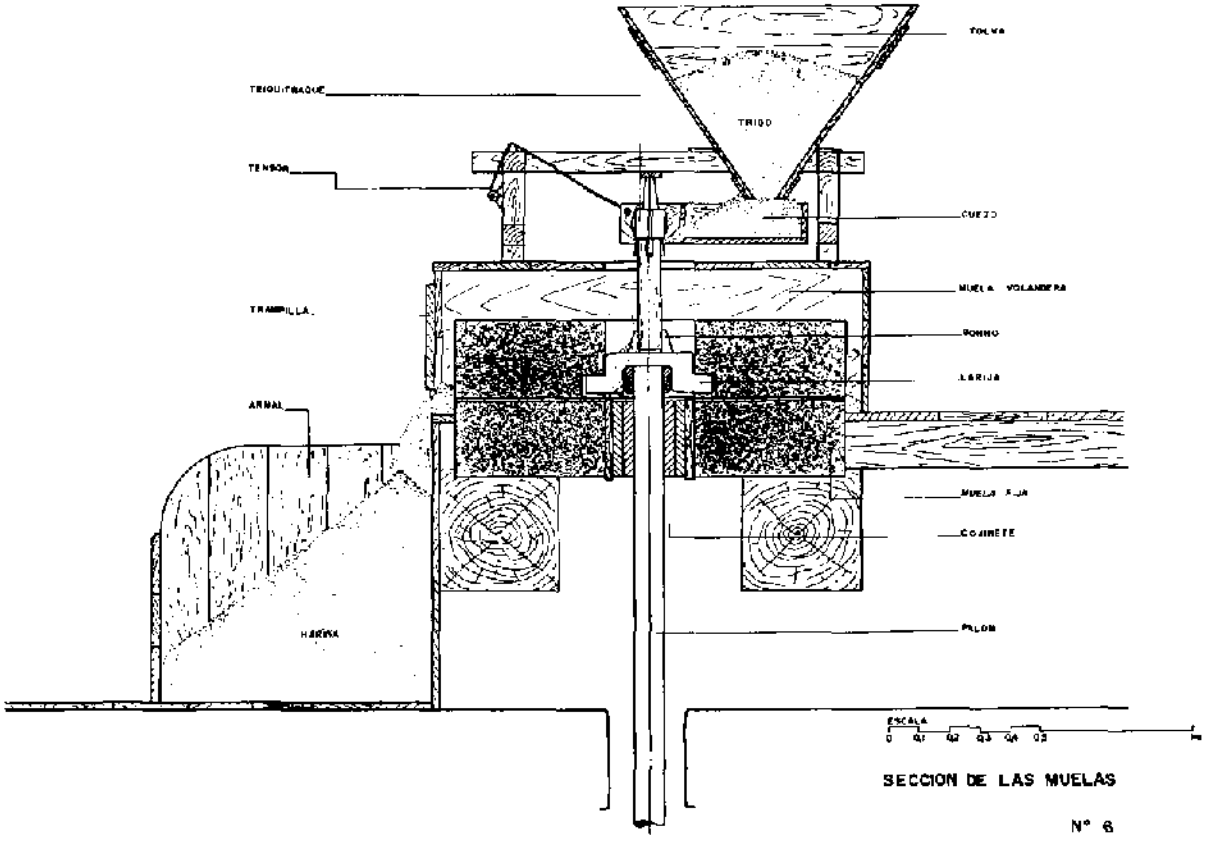
APUNTES HISTORICOS

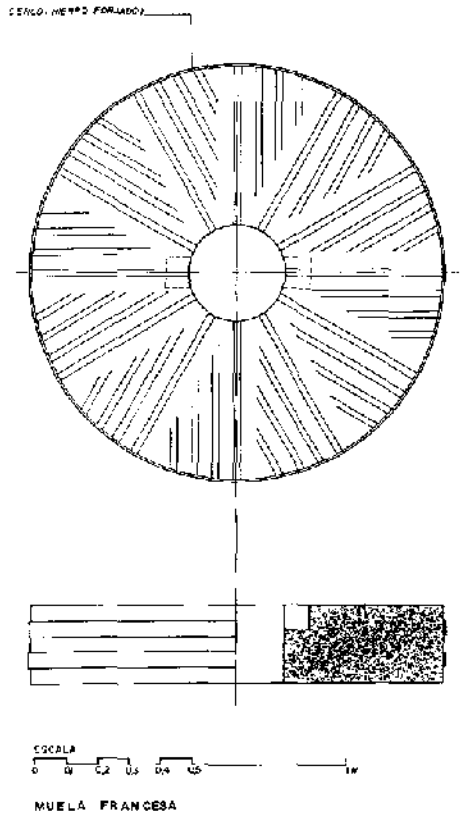
Los principios de la rueda hidráulica y su aplicación no están nada claros. En el libro *De architectura (6),* del ingeniero y arquitecto romano Vitruvio (7), encontramos la primera descripción de una rueda hidráulica en Occidente. Es en Roma donde la rueda hidráulica alcanza una gran difusión, así nos la describe Siguard Strandh en su bello libro *Máquinas, una historia ilustrada:* «Los primeros modelos tenían un eje vertical y palas inclinadas, y se usaban pa-

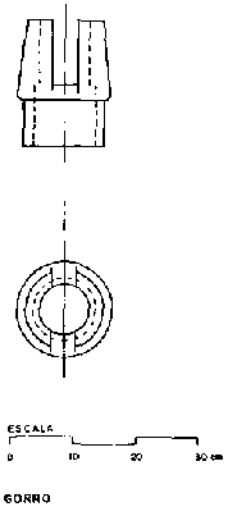
ra mover molinos» (8), tarea que en tiempos anteriores se realizaba manualmente y estaba reservada a las mujeres de la casa.

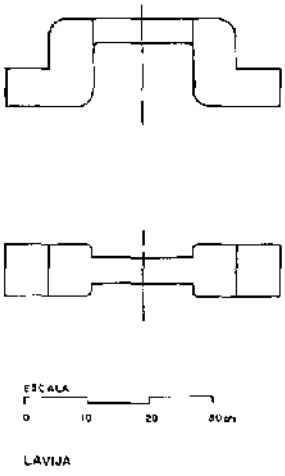
La gran expansión del molino hidráulico se da en la Edad Media. «En el año 1086, el censo territorial del libro de Domesday, indicaba la existencia de más de 5.600 molinos de agua en Inglaterra. Teniendo en cuenta la población de la época, Lewis Humford ha calculado que había un molino por cada 400 habitantes» (8).

No es menos la importancia de los molinos en España. Reproducimos un texto del libro de Carlos de Lecea *Recuerdos de la antigua industria segoviana*, publicado en 1897 por la Sociedad Económica Segoviana de Amigos del País, que nos introduce en la importancia que han tenido estos ingenios en nuestra industria provincial: «El producto de trigo molido, o sea la harina, base primera para el sustento de las familias, es tan antiguo como la civilización, por más que en los tiempos pasados no revistiera forma industrial, ni lograra el desarrollo que merced a los adelantos de la mecánica ha llegado a adquirir, principalmente desde mediados del siglo en que vivimos. Los molinos harineros primitivos, compuestos de un tosco rodezno que hacía girar una piedra de moler y un cedazo movido a mano para la separación del salvado y la harina, eran los únicos aparatos que hasta la edad presente sirvieron en nuestra patria para la fabricación de tan indispensable como instructiva sustancia. Que el pan fuese de centeno o de trigo, el grano por necesidad se había de molturar en uno de esos imperfectos aparatos establecidos allí donde la naturaleza ofreciera un salto de agua aprovechable. Y como los molinos así construidos no podían dar grandes rendimientos y el consumo del pan fue siempre enorme, por precisión ineludible se habían de multiplicar esos artefactos hasta lo infinito, siendo contadísimos los pueblos por cuyo término corriera algún arroyo, por pequeño que fuese, que no contara con algún molino por lo menos. Es preciso advertir que allí donde se carecía del motor natural del agua, sustituíanse por los de viento, mucho peores, a causa de sus constantes intermitencias.









MUELA Y ELEMENTOS METALICOS

Nº 7

Situada nuestra provincia en las estribaciones de la *cordillera Carpetana, con multitud de* corrientes que en todas direcciones la atraviesan, aunque no sean ríos de primer orden, más de trescientos molinos harineros llegó a contar en su territorio (aún había 269 en 1862, y no serán muchos menos hoy), con los cuales elaboraba harina por cuenta de los particulares que, al fecto, enviaban el trigo para la maquila, por medio de recuas destinadas por los molineros a recoger los costales de grano en los pueblos y devolverlo después de molido, mediante un corto estipendio de la misma especie molida.»

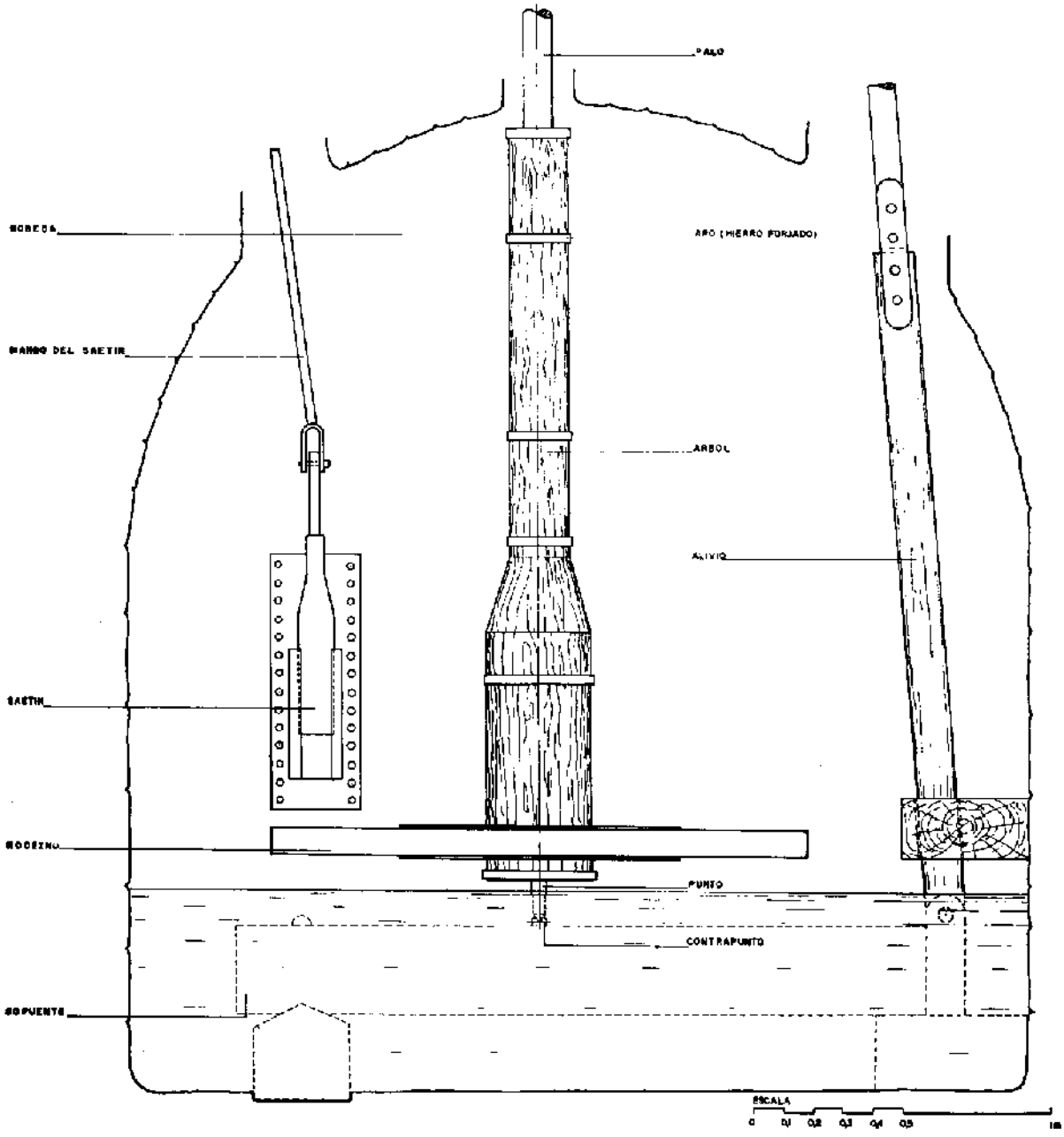
Centrándonos en el molino estudiado, la fecha más antigua en que aparece es la comprendida entre 1845 y 1850. fecha en que se realizó el diccionario MADOZ (9). En la página 77 del volumen referido a Segovia, en el apartado a Escarabajosa de Cabezas, podemos leer: «Por el E. pasa un riachuelo que baja de Escobar (se refiere al Arroyo de Polendos), en el cual se halla situado un *molino harinero.*» En este mismo apartado, en la sección de Industria y Comercio, leemos: «La agricultura, un *molino harinero, dos tejedores de lienzos comunes...*»

Creemos que el molino data de mucho antes, ya que a mediados del siglo pasado se encontraban estos ingenios en retroceso. Además, en 1854 se instalan en Segovia las primeras fábricas de harina, que en pocos años llegaron a ocho, solamente en el término de la capital. Como es de suponer, acapararían la mayor parte del trabajo. Por lo demás, los molinos generalmente eran fundacionales de los pueblos, puesto que la harina era la base alimenticia para el sustento de las familias.

El sistema comercial, como antes se ha apuntado, se realizaba por la llamada *maquila.* El pago por los servicios prestados lo cobra el molinero, quedándose con una parte del grano que recibe para la molienda. Esta fórmula no ha llegado a nuestros días, y hoy se cobra una cantidad por kilogramo molido. De cada 15 kilogramos entregados al molinero, éste devuelve 14 kilogramos de harina; el que falta se da por perdido en el espolvoreo.

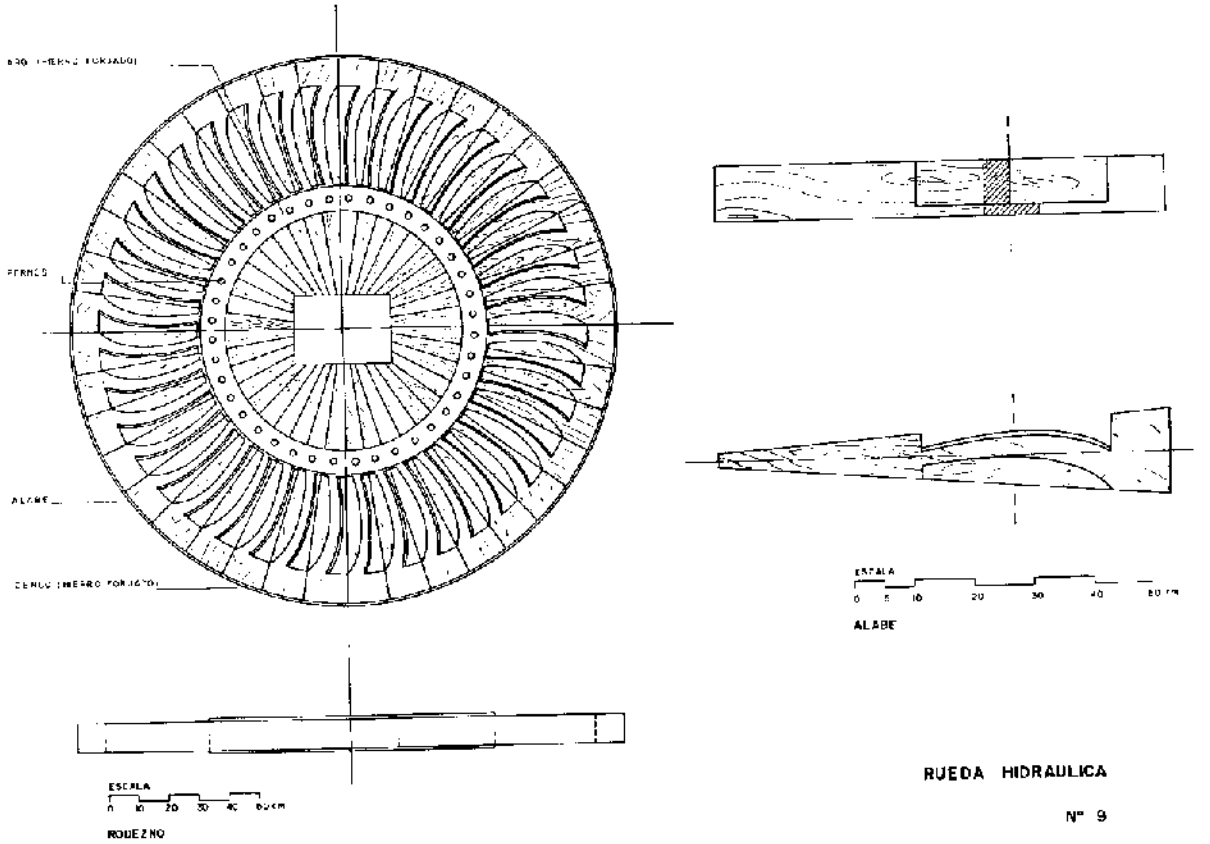
El actual molinero, don Alejandro Santos Otero, sucedió en el oficio a su padre, que compró el molino al antiguo dueño para el que trabajaba.

Nos cuenta don Alejandro que, de mozo, había épocas en que el molino no dejaba de funcionar durante las 24 horas del día, teniendo que turnarse su padre y hermanos, ya que sólo detenían el trabajo el domingo por la tarde. También recuerda las vicisitudes pasadas al finalizar la guerra del 36, cuando los campesinos venían a moler al crepúsculo, pasando toda la noche moliendo para eludir así la fiscalía.



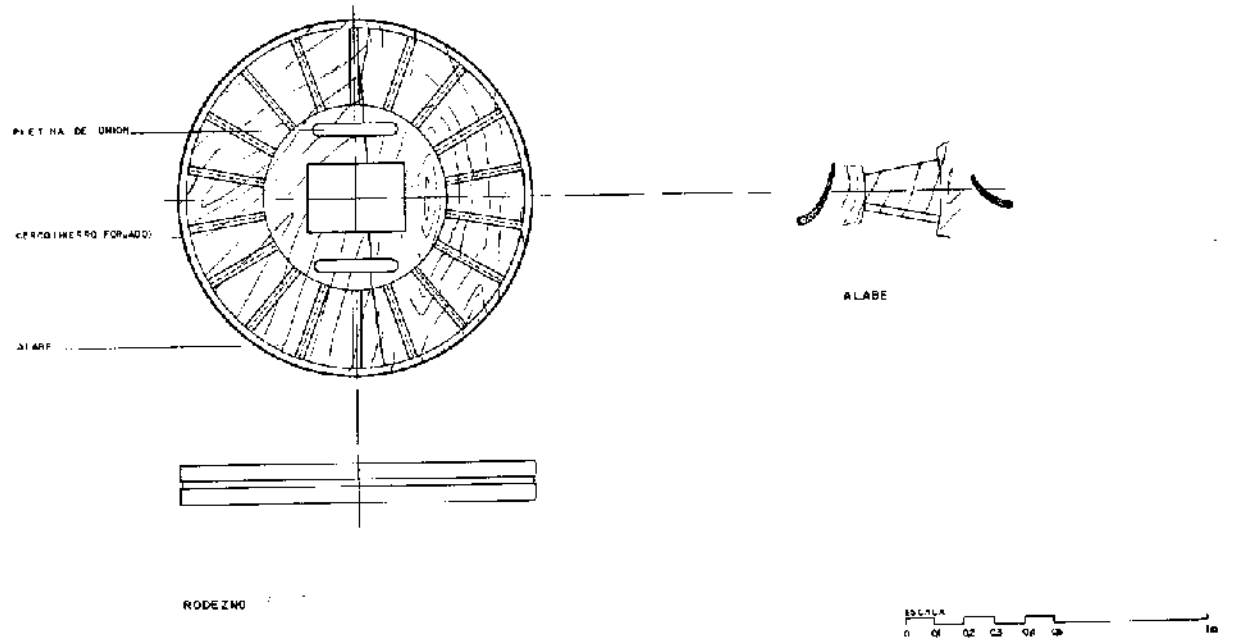
MOTOR HIDRAULICO

Nº 8



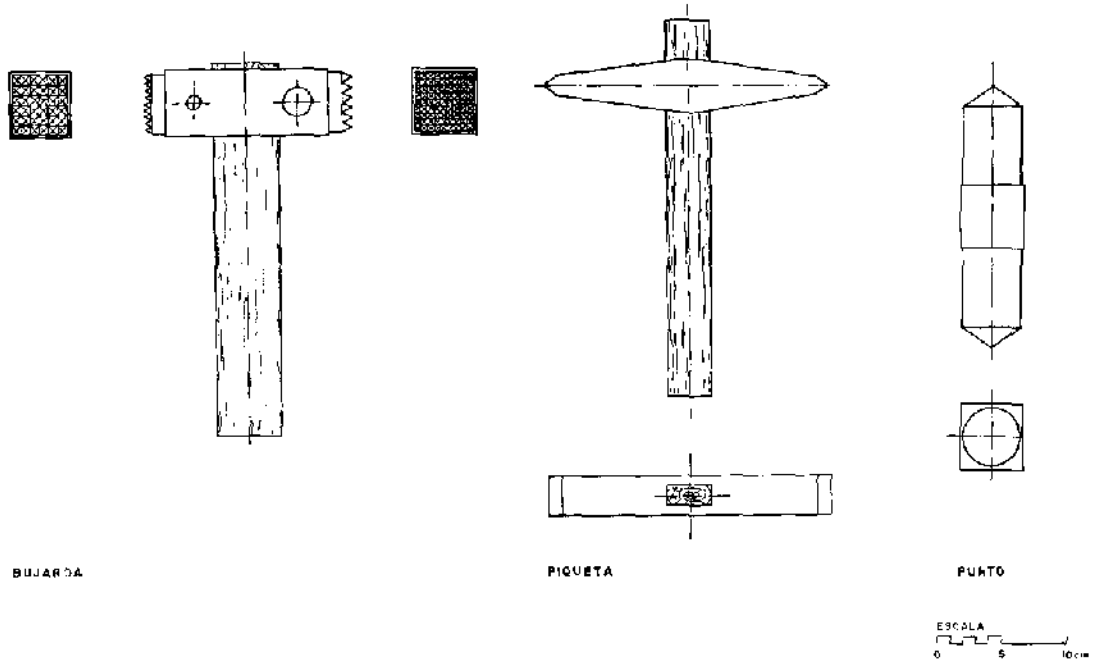
RUEDA HIDRAULICA

Nº 9



RUEDA HIDRAULICA PRIMITIVA

Nº 10



HERRAMIENTAS Y COJINETE

Nº 11

HOMENAJE Y CONCLUSION

Nuestro sincero agradecimiento a don Alejandro Santos Otero, molinero e hijo de molinero. Ultima generación de un oficio milenario. Representante de una industria autárquica y entroncada con su hábitat. Su ayuda ha sido de gran valor para la realización de este trabajo. Podemos ver en los molinos hidráulicos el embrión de una nueva era, lo que más tarde se llamará tecnología. También agradecemos a todos los compañeros y amigos que de una u otra manera nos han ayudado (10).

---

(1) Plano N.º 457 del Instituto Geográfico Catastral.

(2) *Diccionario Enciclopédico Salvat.*

(3) Juanelo Turriano, Ingeniero al servicio del Emperador Carlos I, *resolvió numerosos problemas técnicos, entre* ellos el del suministro de agua a la ciudad de Toledo. Murió en 1585.

(4) T.P.E. de Julio Caro Baroja. Pág. 469 —*Fig.* 22—. Editora Nacional.

(5) T.P.E. de Julio Caro Baroja. Pág. 204. Editora Nacional

(6) De *Architectura*, 10 volúmenes que abarcan los temas de: arquitectura, hidráulica, geometría y astronomía, de máquinas civiles y bélicas.

(7) Vitruvio, tratadista de arquitectura. Data la obra de este autor sobre el año 27 a. J.C.. Fue tomado como modelo en el renacimiento.

(8) Máquinas, una historia ilustrada de Siguard Strandh. Hermann Blume Ediciones.

(9) Pascual Madoz (Pamplona, 1806 — Génova, 1870). Liberal progresista; su obra más célebre es el Diccionario Geográfico, Histórico y Estadístico de España (Madrid, 1845-1850). *Representa un importante documento para la comprensión* de la historia económica de España del siglo XIX.

(10) *A José M.ª Antón por relacionarnos con el molino*, a Pedro E. Espinar por enseñarnos a difuminar y sus continuos ánimos, a Ramón de Blás por poner a nuestra disposición su biblioteca, a Isabel González y M.ª Alcázar Rus por su trabajo como correctoras, a Javier Viñuela por dejarnos su trípode, a Carmen González y a M.ª Cruz Borregón por su trabajo de mecanografía, al resto de los compañeros de clase por compartir el trabajo con nosotros, a la Directiva por las facilidades prestadas y a Oscar Cruz por despertar en nosotros el vicio a lo antiguo.

NOTAS ACERCA DE LA LITERATURA DE TRADICION ORAL (Repertorio infantil)

Ramón García Mateos

Al acercarnos al estudio de la cultura tradicional, del folklore, es prácticamente inevitable detenerse por un instante en reflexionar acerca del significado último de nuestro interés y de la significación real del proyecto emprendido. Lo cierto es que apenas contamos con planteamientos teóricos en los que basar el punto de partida de cualquier análisis eminentemente pragmático acerca de la cultura tradicional y, ante esta circunstancia, nos vemos obligados —si exceptuamos a unos pocos verdaderos folkloristas, serios y capaces— a un acercamiento en el que las premisas básicas de las que partimos pertenecen a otras ciencias o disciplinas académicas: antropología, historia, lingüística, literatura... Sin embargo, sea cual sea el origen de nuestro interés, hemos de intentar evitar, al aproximarnos a los estudios folklóricos —en la acepción de folklore acuñada en un ya muy lejano 22 de agosto de 1846 por William J. Thoms en *The Ateneum,* pues cultura popular, y no otra cosa, es la significación primigenia del término—, cualquier configuración preestablecida del tema objeto de nuestra atención, cualquier premisa inamovible grabada en nuestros métodos de estudio por la rutina cotidiana o la estructura teorética de nuestras disciplinas de origen. Y hemos de ser capaces de abrir puntos de vista y ampliar los objetivos que nos preocupan en una mirada no restringida y clarificadora, porque, como escribe Luis Díaz Viana (1), en el interés por conocer el propio folklore hay, más allá de planteamientos intelectuales o estéticos, un impulso que nos mueve a saber más sobre la identidad del grupo al que pertenecemos, que es como decir, también, sobre nuestra propia identidad en cuanto a integrantes de una comunidad cultural.

Cuando nos detenemos en el terreno de la literatura tradicional, puede parecer, en una primera impresión, más intuitiva que razonada, campo lo suficientemente desbrozado y sobre el que han puesto ya luz bastante quienes en él se han adentrado con autoridad y suficiencia. No obstante, si bien los basamentos son sólidos desde la óptica de los estudios literarios —y sobre todo en función del análisis de la literatura llamada *culta*—, son muchas más las zonas oscuras cuando ampliamos el campo de atención y nos desviamos hacia aspectos no exclusivamente literarios o filológicos. Además, hallamos el inconveniente de la tremenda diversificación de los trabajos dedicados a esta materia y de la excesiva particularización de muchos de ellos.

Para acercarnos con cierta calma a esas cuestiones convendría, en primer lugar, acotar el concepto de *literatura tradicional;* sabido es que todas las literaturas —en cualquiera de las culturas a las que nos acerquemos— nacen a partir del fenómeno literario popular, de unas formas no escritas, transmitidas oralmente, que forman parte del patrimonio colectivo de la comunidad y que se adaptan a los distintos menesteres del hombre: el trabajo, la fiesta, la guerra, los ritos mágicos y religiosos... «El hombre ha cantado siempre», dice Dámaso Alonso (2) al explicar el origen de nuestra literatura en la lírica popular —aquellos poemitas mozárabes que llamamos «jarchas»—, pero ese *siempre* no podemos recortarlo prolongando su significación hacia tiempos anteriores, los de la literatura no escrita, sino que ha de continuarse también hacia el presente, hacia nuestros días. Y esto es lo que suele olvidarse muy a menudo en algunos acercamientos a la literatura tradicional; que existe un acervo cultural — en cuyo seno se halla la literatura, en especial interrelación con la música y en conexión con la mayor parte de las actividades del hombre—, que se mantiene como forma propia del carácter de la comunidad; ciñéndonos al terreno de lo literario, que los poemas tradicionales de la Edad Media que hablaban de desamores y pasiones o los hermosísimos romances de los siglos XV y XVI no son reliquias históricas, piezas de museo para ser contempladas desde nuestra perspectiva de hombres modernos,

sino que son un eslabón más de una cadena que llamamos *tradición literaria* y que se extiende hasta nuestro siglo XX.

Es necesario entender la presencia constante, y esencialmente mutable, de la literatura tradicional a lo largo de nuestra historia literaria; sin ello no podemos comprender la verdad más profunda de la obra del Arcipreste de Hita, de Lope de Vega, del gran *Quevedo, de Valle Inclán, de don Antonio Machado*, de García Lorca o de Blas de Otero. Y es preciso entender esta presencia como algo vivo, cambiante, que pervive y se modifica. Perviven temas y versiones y existe, a la vez, una adaptación al interés de las gentes de cada tiempo; no es raro observar cambios en viejas canciones, romances o cuentos, adaptándose a épocas y lugares, como es habitual que nazcan nuevos textos ante hechos o acontecimientos que suscitan el interés popular o avivan la imaginación de las gentes.

Tal vez cambien las formas, pero el interés del hombre por una serie de temas fundamentales se mantiene; si las viejas leyendas medievales hablaban de monstruos y dragones, de apariciones milagrosas, con la presencia constante de la muerte, las historias modernas hablan de otros misterios igualmente incomprensibles para el hombre de hoy como aquéllos para el hombre de la Edad Media, enraizadas ambas, en su esencia, en un mismo tronco; ¿quién no ha contado u oído contar, en reuniones de amigos, en veladas nocturnas, alguna historia de apariciones, de fantasmas o, incluso, de visitantes de otras galaxias? ¿Quién no conoce el relato de la joven que hace *autostop* en la curva de la muerte? Todo esto no son más que formas de literatura tradicional, formas que ocupan un campo de interés para el hombre actual, en el fondo común a los hombres de cualquier época: lo misterioso, lo esotérico...

Y es necesario comprender esto para sacar a la literatura tradicional de ese terreno en el que frecuentemente la hemos anclado y situarla como corriente que se extiende y abarca toda la historia literaria, no limitándola a servirnos como explicación —y utilizando casi siempre el pasado para referirnos a ella— del origen de la literatura escrita, a la que hemos visto en oposición a la popular, lo que evidentemente no es real porque sus caminos se cruzan en numerosas ocasiones. La dicotomía popular o tradicional-culto sigue manteniéndose en muchos de los manuales al uso y en algunos estudios que pretenden ser serios y rigurosos; basta solamente con conocer nuestra literatura para darnos cuenta que hemos de entender la mentalidad mágica que brota del folklore, de la tradición oral, para no correr el riesgo, como señala don Julio Caro Baroja (3), de no entender obras como *La Celestina, El Quijote* o *El caballero de Olmedo*. El filón de la literatura popular se adentra en el verso y en la prosa de nuestros escritores, confiriéndoles ese extraño y mágico atractivo que emana de la tradición oral (4).

Y es necesario entender que las formas literarias tradicionales forman parte de la cotidianidad, a pesar de las trabas de un malentendido progreso, que incluso ha hecho avergonzarse a aquellas personas conocedoras de canciones y cuentos, de leyendas y romances, como si esos conocimientos fueran signo de incultura, de «cazurrismo» frente a la cultura estereotipada que uniforma y rompe particularidades. A pesar de ello pervive y pervive en terrenos diversos, pues mientras su fuerza decrece y en muchos casos existe un claro peligro de desaparición de ciertas formas y costumbres en zonas especialmente abonadas para su florecimiento en otros tiempos, como son las áreas rurales —las razones me parecen obvias—, se abren en otros ámbitos caminos distintos. Es evidente que existe un folklore urbano (5), que recoge, a veces, tipologías propias de la cultura campesina, y que, en otras ocasiones, se refracta hacia las zonas rurales; y creo que es clara, también, la vitalidad de algunas formas de cultura tradicional, en constante cambio y mutación enriquecedora, como es el caso del folklore infantil, en el que nos detendremos más adelante.

Aunque el concepto literatura vaya adjetivado como popular, no implica, ni mucho menos, su desvinculación de los grandes soportes de la cultura occidental —teniendo siempre en cuenta, además, el enorme atractivo que ofrece la presencia en la Península de una enriquecedora fusión Oriente-Occidente—, de las columnas que sustentan el caminar del hombre desde su origen. Basten como ejemplos las abundantes referencias bíblicas presentes en el Romancero: quizá la más conocida sea la de Amnón y Tamar (Samuel, 13: 1-22), historia de la que nace un romance, conocido bajo distintos epígrafes, conservado tanto en la tradición española como en la sefardí, así como transformado en canción de corro infantil, y recreado desde Tirso y Lope hasta Federico García Lorca en su *Romancero gitano*. O las conexiones entre los grandes mitos clásicos y algunos de nuestros cuentos tradicionales, relaciones que presentan un complejo problema a la hora de establecer su auténtica naturaleza, pero que, en definitiva, ahí están: «Blancaflor» con Medea; «La princesa o príncipe encantado» con Perseo y Andrómeda; «Barbazul», que aparece en nuestra tradición como «La mano negra», con Helena, prisionera de Teseo; «Juan, el oso», con Hércules y Ulises; así como en numerosísimos relatos está presente el mito de Fausto, el hombre que vende su alma al diablo. Además, como analiza Antonio Rodríguez Almodóvar en sus *Cuentos al amor de la lumbre* (6), la mayor parte de los arquetipos de los cuentos centroeuropeos, fijados en las grandes colecciones ya clásicas, tienen su réplica en la literatura oral española, que nada debe a sus homólogos extranjeros:

tenemos nuestras propias Cenicientas y Blancanieves, hermosas versiones de «Pulgarcito», «El príncipe durmiente» —que no princesa, en España—, «Hänsel y Gretel», «El aprendiz de brujo»... Existe, de alguna manera, un cierto paneuropeísmo en los relatos de tradición oral de toda Europa, una gran semejanza entre las estructuras tipo de las distintas culturas.

Ya apuntábamos anteriormente que una de las ramas de la literatura tradicional con mayor energía de vida propia, en constante y enriquecedor proceso de cambio, es la que viene encarnada en ese rincón pleno de magia y de fertilidad extraordinaria que es la infancia. A pesar de la influencia de un mundo esencialmente pragmático y marcado por una serie de factores que tienden a la unificación, en el que los modelos de juego, de diversión y cultura nos vienen ya estereotipados, los niños siguen creando nuevos juegos y retahilas y canciones disparatadas que acompañan sus movimientos, valiéndose incluso de personajes y situaciones especialmente familiares para ellos, como son los que se les acercan a través de ese canal

mágico, de fuerza inconmensurable, que llamamos televisión. Y junto a esas creaciones de nuevo cuño —aunque partiendo la mayoría de las veces de viejas melodías o modelos preexistentes—, en los saltos a la comba, en el juego de la goma o en el danzar del corro siguen entonándose las viejas cancioncillas de siempre, las coplas y las canciones que perviven en la memoria a través del tiempo. Bien es cierto que una parte del folklore infantil es ya casi arqueología, que algunos juegos y canciones se han perdido como instrumentos lúdicos o están a punto de perder su condición de elementos vivos integrados en el mundo del niño — aunque creo que el panorama, en esta vertiente concreta de la cultura tradicional infantil, no es tan desolador como algunos estudiosos lo presentan—, y tal vez sea la escuela el vehículo más idóneo para aprovechar las muchas posibilidades que el folklore ofrece y evitar la desaparición, a través de su conocimiento, de las formas más en desuso.

Serían necesarias dos concepciones distintas en un planteamiento pedagógico de la literatura oral: la enseñanza como materia académica, con sus desarrollos teóricos y sus explicaciones de causa, útil en los cursos últimos de las enseñanzas medias; y su utilización como instrumento válido, como medio propicio para la formación del alumno, que creo fundamental en los primeros ciclos de la enseñanza. En este segundo presupuesto es donde el folklore infantil, la literatura tradicional, ha de desempeñar un papel importante, porque sirve perfectamente a los intereses del niño en cada momento.

Como indican Claudia de Santos, Luis Domingo Delgado e Ignacio Sanz, en su antología infantil del folklore segoviano (7), las nanas y las primeras cancioncillas de la madre, además de servir como vínculo afectivo —fundamental en el desarrollo del niño en la primera etapa de la infancia— son extraordinariamente útiles para fijar la atención, provocar el movimiento y enriquecer paulatinamente su incipiente vocabulario. De tres a siete años el niño tiene un pensamiento mágico-simbólico, un pensamiento que le priva de todo razonamiento lógico a la hora de explicar un mundo que existe a su alrededor y que no llega a comprender en su totalidad. El juego, las cancioncillas disparatadas, los trabalenguas serán el refugio de magia e ilusión frente a todos sus miedos y temores. Así las fórmulas para «echar a suertes» —que comparten, en muchas ocasiones, la condición de canción para repartir y trabalenguas, uniéndose de esta forma al juego la función de agilizar el desarrollo verbal—, los juegos de entrechocar manos o las adivinanzas más sorprendentes. Hacia los siete años es cuando va a mostrar ya intereses abstractos, a reemplazar los juicios intuitivos por los razonados. Es la época de los cuentos y los romances, piezas que se ajustan a su interés por lo lejano y la aventura y que proporcionan al niño hazañas y héroes.

Hay que tener en cuenta que la psicología infantil difiere de la del adulto; no son los niños adultos imperfectos, sino que son poseedores de un mundo propio, distinto del nuestro, en el que lo irracional y lo mágico tienen cabida de forma natural, por lo que los temas infantiles suelen ser un ejemplo de creación libre, sin ningún tipo de condicionamiento que impida su desarrollo. De ahí que en muchas ocasiones sea solamente el ritmo, la sonoridad lingüística, el nexo de unión de frases aparentemente incoherentes, pero que, sin embargo, tienen para el niño la fuerza y la significación de lo ritual.

El repertorio infantil se halla cuajado mediante una amplia gama de piececitas de toda suerte de estilos poéticos, abanico que abarca desde la simple coplilla de unos pocos versos hasta la narración novelesca del romance, recorriendo, en ese camino de imaginación y alegría, cantos navideños, disparates, retahílas, trabalenguas, adivinanzas, canciones de juego, cuentos... Toda una serie de composiciones mediante las cuales se pone de manifiesto el complejo entramado de la literatura popular infantil, rica en matices y sugerencias, y a través de las que nos es posible observar la extraordinaria capacidad de invención del niño, su fantasía creadora, y analizar, al mismo tiempo, el camino distinto que, en sus manos, recorren piezas no catalogadas, en sus versiones tipo, como infantiles, de las que a menudo se apropian y modifican a su antojo, tanto en la vertiente musical como en la literaria. Así podemos hallar desde canciones de juego, especialmente las que acompañan los movimientos de entrechocar manos, nacidas al influjo de la televisión o de los personajes de *tebeo* —casi siempre disparatadas—, hasta particulares versiones de algunos de nuestros más conocidos romances; desde piezas enraizadas en la tradición cultural de la comunidad que las envuelve, hasta cancioncillas aprendidas de reclamos publicitarios o de sintonías televisivas. En definitiva, un mundo diverso donde la riqueza básica de cualquier estudio o análisis no radica en la pureza, musical o literaria, de los temas recopilados, sino en el carácter de materia viva, de ebullición constante, que posee en todas sus manifestaciones.

Sin embargo, el folklore infantil ha recibido escasa atención por parte de los estudiosos; son muy pocas las obras que de forma monográfica abordan el tema, probablemente tanto por la dificultad que su continua evolución y transformación entrañan, así como por la ardua tarea de una clasificación rigurosa de sus distintos apartados, que entrecruzan sus características y mezclan sus esencias. Además, desde el ámbito filológico, se ha considerado siempre el repertorio literario infantil como un apartado menor dentro de la literatura de tradición oral, centrada ésta especialmente en el Romancero y en la búsqueda de aquellas piezas que reuniesen una mayor rareza por su antigüedad o especiales características, despreciando o ignorando aquellas que no se ajustasen a tales premisas. Sobre este aspecto señala Diego Catalán: «Es cierto que las jóvenes cantoras de romances entrevistadas nos testimonian, con su poca edad, la vigencia del Romancero en la hora actual y la extraordinaria capacidad de pervivencia de la poesía romancística en unos tiempos cada vez más adversos a toda manifestación de la cultura de raíces no ciudadanas. Pero también me parece claro que su repertorio es un romancero decadente. Cuando, entre 1946 y 1952, me dediqué activamente a la recolección de romances en Castilla y León (unas veces en compañía de Alvaro Galmés; otras, solo), mi o nuestra experiencia fue que había varios niveles de tradición romancística. El más a flor de tierra es el romancero que algunas veces he clasificado de «infantil», pues acompaña los juegos y entretenimientos de las niñas; sus versiones están máximamente degradadas, debido a que las cantoras ni siquiera entienden o prestan atención a la «historia» que en él se cuenta. Después hay un Romancero común, sabido por buena parte de la comunidad campesina. Por último, el Romancero de los buenos romancistas (que, por desgracia, no suelen ser jóvenes)» (8). Indudablemente, las palabras de Diego Catalán, uno de los mejores conocedores del Romancero Tradicional y que ha aportado luz esclarecedora sobre numerosos aspectos (9), se ajustan perfectamente a una visión filológica del fenómeno romancístico: la simplificación y las mutaciones, debidas a una incomprensión del texto o a una interpretación superficial, reducen notablemente el interés artístico que los textos transformados por la tradición infantil puedan tener frente a otras versiones del mismo tema. No obstante, cuando extendemos nuestra atención a otros aspectos que no se limiten, tan sólo, a la calidad artística, sino que tengan también en consideración el entorno en el que se desarrollan y transmiten y el mismo proceso de conservación y transmisión, entonces esas piezas del folklore literario infantil aparecen ante nuestros ojos con un interés renovado, explicándonos muchos de sus mecanismos evolutivos, que de otra forma permanecerían herméticos e insondables.

(1) Luis Díaz Viana: *Rito y tradición oral en Castilla y León*, Ambito, Valladolid, 1984.

(2) Dámaso Alonso: "Cancioncillas *de amigo* mozárabes (primavera temprana de la lírica europea)" en *Revista de Filología Española*, XXXIII, Madrid, 1949, págs. 297-349.

(3) Julio Caro Baroja: *De la superstición al ateísmo (Meditaciones antropológicas)*, Taurus, Madrid, 1974.

(4) Sobre este tema he publicado algunos estudios y artículos: "Blas de Otero: entre el pueblo y la palabra (La poesía popular y tradicional en *Que trata de España* de Blas de Otero)" en *Revista de Folklore*, n.º 19, Valladolid, 1982, págs. 26-33; "Presencia y uso del romance de ciego en *El príncipe destronado* de Miguel Delibes" en *Universitas Tarraconensis*, IX, Tarragona, 1985, págs. 1929; "La poesía de tradición oral en la novela de Francisco García Pavón" en *Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1985, págs. 515-527.

Acerca de la presencia de la lírica popular en la poesía española contemporánea puede ser interesante, por sus múltiples referencias, el capítulo "El acercamiento a lo popular" del reciente libro de Manuel Mantero: *Poetas españoles de posguerra* (Espasa-Calpe, Madrid, 1986, págs. 385-436).

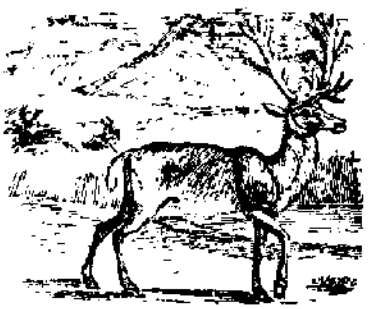
(5) *Vid.* el monográfico "Cultura urbana i festa tradicional", *Barcelona. Metròpolis Mediterrània*, 4, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1987.

(6) Antonio Rodríguez Almodóvar: *Cuentos al amor de la lumbre*, Anaya, Madrid, 1983.

(7) Claudia de Santos, Luis Domingo Delgado e Ignacio Sanz: *Folklore Segoviano II. Repertorio infantil*. Obra Cultural de la Caja de Ahorros de Segovia, Segovia, 1986.

(8) Diego Catalán en su intervención en el debate "La exploración del Romancero" en *El Romancero en la Tradición Oral Moderna. 1er Coloquio Internacional* (Edición a cargo de Diego Catalán y Samuel G. Armistead, con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo), Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la Universidad de Madrid, Madrid, 1972, págs. 137-137.

(9) Algunos de los estudios de Diego Catalán fundamentales acerca del Romancero: *La flor de la Marañuela*, Gredos, Madrid, 1969; *Siete siglos de Romancero*, Gredos, Madrid, 1969; *Por campos del Romancero*, Gredos, Madrid, 1970.



LEXICO Y JERGA COLOQUIAL (I)
(Semiología de un lenguaje antepasado)

Leopoldo Torre García

El argot popular es rico en voces, consonancias y expresiones que definen a la perfección la antología del vocabulario. En su agenda particular cada pueblo guarda una extensa y valiosa connotación con cierta trascendencia. Lenguaje, en suma, heredado de sus antepasados y reaccio a cualquier alteración morfológica ante las circunstancias que han rodeado al medio rural en los últimos años.

La fraseología reciclada sigue dando mucho que hablar, mientras a los buenos entendedores les basta con cuatro palabras. Verdaderamente, algunos dichos dejan atónitos a quienes no dan crédito a lo que oyen. A fe que no entienden ni *papa de la conversación para que se les tenga* que dejar por imposible, la mayoría de las veces por «no querer bajarse del burro», aferrados a ideas concretas, a cabezonadas. Tal que no les queda otra alternativa que mandarles a freir espárragos, despachándoles a gusto con un «pa tí la perra gorda», tras haber machacado repetidamente la misma conversación. Testarudos que «no dan el brazo a torcer» cuando no les entra en la mollera otra versión que no sea la suya propia. Si se aviniesen a razones sería «harina de otro costal», porque no siempre viene a cuento; si lo hacen es por propia conveniencia. De aquí que en ocasiones *«no peguen pie con* bolo» y «hablen por no callar», yéndose constantemente *«del bajero al solano»* sin saber de la misa la mitad» y revolviendo, para más inri, Roma con Santiago.

Las *mujeres son «como Dios* las ha *hecho»*. Por «menos que canta un gallo» «arman un *cisco de padre* y muy señor mío». Conversaciones de estraperlo, de oídas de campanadas, pero sin saber por dónde tocan. No suelen ser otra cosa que asiduas habladurías. La difusión de los acontecimientos en el seno de la población siempre ha venido transmitiéndose por onda corta o larga en función de la magnitud de la noticia. Las deseosas de hacerse con la primicia están a la que salta para captarla contestando a diestro y siniestro a fin de socavar el fondo de la cuestión. El trotaconventismo no llegó a pagarse en especie, aunque si en amistad, a pesar de existir verdadera vocación por difundir los acontecimientos. «Correos» y *correveidiles parecen* no tener otra cosa que hacer que sobresacar aquí y cuchichearlo allá, representando un desprendimiento abismal del especimen de la noticia que se va degenerando hasta desembocar en algo sin fundamento. Si la crítica se ceba con alguien en particular, las consecuencias pueden ser imprevisibles y de tanto en tanto «una somanta» de palos baja los humos a quienes se prestan a «cogerlas a bote y volea». «Pájaros *de mal agüero» que no paran en ningún con*cierto por conocer su consideración, y lo único que hacen *es «joder la conversación»*. Visto el panorama, cuando necesitan conocer el secreto ya pueden «darse con un canto en los dientes». Allí nadie va a decir «esta boca es mía». Más claro, agua. Pa' chasco que después de lo ocurrido quisieran reconciliarse por unos instantes y después venderlas como Judas vendió a Cristo. De no ser por ello, «otro gallo les cantaría», mas ahora, anda y que les ondulen, que de desagradecidos está el mundo lleno. En vista del éxito, estarán constantemente con «la mosca tras la oreja», intentando entresacar en todas partes, pero debido a su comportamiento, habrán de irse *«con el rabo entre las piernas»*. Incidentes que ocurren por «meterse en camisas *de once varas»*, en asuntos que a la postre ni les va ni les viene y por regla general ya conocen de qué pie cojean. Con todo y con eso, siguen en sus trece. Lo de despotricar a su libre albedrío es motivo suficiente para «poner de chupi domine» al autor de los dichos si las críticas llegan a oídos del difamado. Ya podían «limpiarse porque estaban de huevo» pensar en confidencias y hacerlo llegar hasta la vox pópuli. En un periquete (momento) las noticias corrían que se las pelaban.

La evolución fonológica parece haberse atrofiado en multitud de sonidos patentizados en el vocabulario «sui géneris». Casi siempre, sinónimos verbales con aparente significado o simple degeneración o segregación del término o vocablo. El «visus» por marcharnos o iros; «juegar» o «juebar» por jugar; «varciar» por vaciar, denotan cierta apetencia a descomponer el fonema. Quienes imprevisiblemente sufren más es*tas variaciones y, por tanto, mayor perniciosi*dad en el sentido peyorativo de la palabra, son *los verbos. Si a alguien se* le prohibe rechinar

la boca, será para que no suelte prenda sobre algún secreto conocido. De lo contrario, estará amolando sutilmente al prójimo. El daño producido podrá repercutir en el genio y, por ende, entre «cascar y cardar la liendre» teóricamente no existe ni un ápice de buena intencionalidad. Las metomentodo conocen a la perfección los tributos del chivateo, y en más de una ocasión se les ha «untado el morro con tocino», a sabiendas de la desconsideración que puede hacer chascarriar (crujir) los huesos por la soba recibida.

El sol sale para todos, y las regaltenas (lagartijas) se lo pasan de lo lindo, a pesar de que el sol del verano achicharra cuanto se pone a tiro. Tiempo capaz de amodorrar al más pintado y efecto que repercute considerablemente en el ganado lanar, que a partir de media mañana se aturra (agalbana), sin que el pastor logre hacer carrera de él. Se aspia (desgana total) de tal manera que no tiene ni ganas de pastar. El mismo atajo que en cualquier descuido del pastor carea (introducirse furtivamente en un terreno) los sembrados y los deja mondos y lirondos por algún tiempo.

Al burro que no tira o va despacio se le jincha en el culo con un palo para que ande más agudo (resultado altamente positivo para hacer salir de su escondrijo a ciertos animales). Cuidado debe poner por si se esbara (resbala) y la carga se le viene encima; en tal caso puede abozunarse y el peso arrenguillar (oprimir) al animal, quedando, con toda seguridad, descompuesto y espatarrado. El contenido del serón quedará entonces espachurrado o espiazado, escarramándose por el suelo.

Los achaparradillos, género al que pertenecen los más viejos del lugar, asiduamente se respingan (elevarse, ponerse de puntillas) si quieren ver mejor panorama o subirse a un cotorro (elevación del terreno, otero) desde donde divisar mejor el terreno. Con el agravante de que si en esta postura tienen la desgracia de esbararse se estropean la cabeza, o como mal menor se esmoroñan el cuerpo. La vida depara estas sorpresas y más de uno las ha llegado a espichar (morir) a raíz de un accidente tonto.

De nada sirve ronzullar (despreciar de viva voz burlesca e irónicamente), cada cual debe escorárselas (espabilarse, quitarse los problemas de encima) como mejor pueda. Lo mismo ocurre con el mal cuerpo por haber pingado el jopo o chingar más que lo que es debido, motivo éste por el que uno no suele estar muy católico (amplia aceptación que engloba situaciones de salud o condiciones remotas).

Se dice que al buen entendedor le basta con pocas palabras. Y como muestra de esta jerga, a modo de obsoleto, en cualquier conversación se deja sentir alguna palabra o reliquia morfogentilicia. Vocablos y expresiones chocantes que denotan toda la idiosincrasia.

Menaya (alocución que da a entender que lo referido es mejor) los piales (de peal, paño con que se cubre el pie) hechos con lana de oveja churra, ya fuese ésta andosca, borrega o igualada ,calidad apreciada sobradamente en las luengas chalinas (bufandas) que antaño calentaban de lo lindo allá por la época en que los chuzos del gélido invierno hacían acto de presencia.

Para entrar en calor, trago va y trago viene del tinto de la cuba o del cubeto. Lo mismo da a chinguete del porrón, que a jarro. Yendo calamocano (bebido) es peligroso porque algún trompicón puede dar lugar a una trapajada. Peligrosas caídas por cuanto si se tiene la mala suerte de caer sobre algún galano (trozo de cristal) la cortada puede infectarse y por consiguiente habrá de ponerse la «indicción del tuétano».

Muchos garramechos (trapos sueltos) por muy nuevos que puedan parecer jamás llegarán a ser carillos (del mismo color, forma o modo). Poco importa que estén lisos o arreguñados, lo mismo van a utilizarse.

Siempre han existido albolarios (alborotados, a su aire) a quienes se les mete en la mollera una cosa y no hay quien les saque de sus casillas. No puede estarse a bucias (a expensas, a sus conveniencias) de ellos después de haber salido escamado (con la lección bien aprendida) en más de una ocasión. En caso de juntarse mucha ajarcia (cantidad) son de respetar; por menos de la ca-

morra (punta, cabeza) de un alfiler arman un buen cirio.

En tiempos en que se pasaba más hambre que Cascarro, los mozos preparaban cada merendola de aquí te espero, con una aciruta (hambre excesiva) tal que ni el churre (caldo, salsa) despreciaban. No dejaban ni restranco. La merienda no siempre salía a pedir de boca a consecuencia de que el escabeche podía estar esbeida (sin substancia, eslavada).

Los chicos traviesos se meten en los pilancos (charcos) en rilera (fila, hilera) y salen hechos unos Ecce Homos. Para pasar el rato les da por hacer fechorías y se telingan (cuelgan) en los tendederos de la ropa. Si son vistos «hilan que se las pelan» por temor a que la dueña les pesque y les meta en vereda». Seguramente sus padres para divertirse daban murga haciendo sonar «corbeteras» y «changarillos» (cencerros) por las calles.

El agua y demás elementos climatológicos esboran (desgastan) las paredes de adobe y hasta las de ladrillo. Todo puede caber.

Por las mosterías el lagar bullía (hoy prácticamente ha desaparecido) con la elaboración del vino. Los hombres se pasaban las horas en la pila hablando de señoritas (último madero del armazón que se construye para exprimir la uva), de castillos (el propio armazón susodicho), aspadillas (palos cortos colocados en la parte anterior o posterior de la pila), marranos (maderos utilizados en la construcción del armazón) y pastores (palos posicionalmente instalados en la parte delantera y trasera de la pila por donde pasan la viga y las aspadillas).

ALGUNAS MANIFESTACIONES LEXICOLOGICAS

A) FRASEOLOGIA:

— **Cascar** (o cardar) **la liendre.**—Recibir un correctivo físico como consecuencia de injerencias que no le atañe.

— **Cogerlas a bote y volea.**—Esperar a que se produzca un error en el diálogo para atacar a su oponente rebatiéndole el comentario. No da lugar a una posible rectificación.

— **Estás a la que salta.**—Expresión que denota cierta actitud por parte de quien, sin atenerse a las circunstancias, contesta a otra persona con cierta saña, de mala manera. Responder en tono altivo estando pendiente de la conversación para, a través de sus propias manifestaciones, recriminarle.

— **Darse con un canto en los dientes.**—Semejante a «limpiarse que está de huevo», vulgarismo que da a entender que lo que se persigue no está al alcance de su mano por el medio que espera conseguirlo.

— **Ni restranco.**—Que no queda absolutamente nada.

— **No bajarse del burro (o no dar el brazo a torcer.**—Ser reaccio a una idea o manifestación manteniéndose firmemente en ella.

— **Pa'ti la perra gorda.**—Dejar a uno por imposible. Aunque no lleve la razón empeñarse en ello. En cierto modo sería la culminación del diálogo de la expresión anterior.

— **Ser harina de otro costal.**—Aplicado a determinada conversación, lo dicho por una persona nada tiene que ver con lo que se habla. Tema que se aleja del comentario.

— **Untar el morro con tocino.**—Por meterse uno donde no llaman con posibles repercusiones tal como recibir su merecido por incordiar.

B) VOCABULARIO:

— **Abozunar.**—Caer de tal manera que la cabeza dé con el suelo quedando boca abajo.

— **Abucias.**—A expensas de algo o de alguien.

— **Achicharrar.**—Gran bochorno.

— **Aitar.**—Atragantar.

— **Albolario.**—Dícese de quien lo hace todo a su aire, alocadamente.

— **Amodorrar.**—Aturrar, agalbanar. Generalmente referido al ganado, estar cansado y tumbarse.

— **Amolar.**—Fastidiar directa o indirectamente.

— **Arreguñar.**—Doblar un papel o trapo de manera desordenada.

— **Arrenguillar.**—Caer un cuerpo sobre una persona o animal impidiéndole levantarse.

— **Cadillo.**— Cardo pequeño.

— **Cámbara.**—Cámara, desván.

— **Carrillo.**—Igual, semejante, parecido.

— **Cascar.**—Pegar.

— **Cemullero.**—Protuberancia del césped.

— **Chambra.**—Blusa.

— **Chiflar.**—Silvar.

— **Chingar.**—Beber.

— **Chinguete.**—Beber a porrón o botijo de manera que el líquido caiga por el pitu del recipiente.

— **Corbetera.**—Cobertera, tapadera.

— **En ayeta.**—En ayunas, sin catar bocado.

— **Escabullirse.**—Escaparse.

— **Escachiflarse.**—Romperse, destrozarse.

— **Escamar.**—Sufrir un chasco.

— **Escarramar.**—Desparramar, extender.

— **Escoscar.**—Espabilar. Quitarse los problemas de encima.

— **Espachurrar.**—Deshacer, destrozar debido a la presión ejercida sobre un cuerpo u objeto.

— **Espatarrar.**—Caer en mala posición con las piernas abiertas.

— **Espiazar.**—Despedazar.

— **Estrompar.**—Destrozar, romper.

— **Fumarro.**—Cigarro.

— **Galano.**—Trozo de vidrio o cristal.

— **Garramecho.**—Trozo de tela sin uso o utilización determinado.

— **Hilar.**—Figuradamente, correr por causa de alguna fechoría.

— **Mollera.**—Cabeza.

— **Periquete.**—Momento.

— **Pingar el jopo.**—Beber más de lo normal.

— **Raspear.**—Hacer que un objeto plano resbale sobre una superficie.

— **Rechinar.**—Guardar algún secreto. Rechistar, callar.

— **Retortijión.**—Retorcer en exceso.

— **Terciar.**—Ponerse a tiro ,de por medio.

— **Trapajada.**—Caída por tropezón.

— **Trompicón.**—Tropezón.

— **Tullido.**—Síntoma reumático que deja secuelas. Achaque.

— **Tutiplén.**—Todo lleno, expansión que da a entender cierto exceso.

— **Zaco.**—Trozo, pedazo de algo generalmente grande.

— **Zarzamillo.**—Hacerse añicos, trozos menudos.

— **Zopenco.**—Patoso.

---

(1) Del libro "ECOS RURALES", de Leopoldo Torre García.

Rafael Pombo y la Literatura Popular en el Romanticismo Colombiano II

Pablo Carrascosa Miguel y Elisa Domínguez de Paz

Tras el estudio de los «bambucos» de Rafael Pombo, publicado recientemente, se hace necesario, para completar las perspectivas críticas allí propuestas, ofrecer un análisis de los otros poemas populares de este gran romántico colombiano. A la primera parte de este trabajo remitimos, pues, al lector, para que entre en contacto con los datos externos del autor y de su obra.

Los poemas de que va a ocuparse este apartado tienen, como los «bambucos», una cronología precisa, si bien no tan limitada. Elementos populares aparecerán a lo largo de toda la producción de Pombo, pero se irán haciendo cada vez más raros, se diluirán paulatinamente y llegarán a hacerse esporádicos.

Dada la falta de ediciones accesibles de la poesía de Pombo —se da la paradoja de que la edición más moderna y fácil de conseguir es la de su obra inédita y olvidada (1)—, transcribiremos los textos de que trata este estudio, corrigiendo las erratas de imprenta y actualizando la ortografía en aquellos puntos en que la Academia ha introducido modificaciones desde 1916-1917, fecha en que Gómez Restrepo sacó a la luz la obra poética de Pombo (2).

LA CRUZ DE MAYO
(1877)

Coronemos, pastores,
La cruz de mayo
Que cortijos y amores
Libra del rayo.

Y cubre las labranzas
De bendiciones,
Y de paz y esperanzas
Los corazones.

Arriba buenas mozas,
Mozos arriba,
Que ni en rosas ni en chozas
Quede alma viva.

Cada linda corona
La cruz la paga,
Buen novio le aprisiona,
Buena pro le haga.

Coronemos, pastores,
La cruz bendita,
Que a quien no le da flores,
Dios se las quita.

La hermosa aquí presenta
Lo que le sobra.
El diezmo de su renta
La cruz lo cobra.

Y cada flor divina
Borra algo feo;
Cada rosa la espina
De un coqueteo.

Para la cruz los prados
Brotan jazmines
Y cantan emboscados
Los serafines.

Y bailan los cabritos
Sobre las peñas,
Y aliñan sus palmitos
Todas las dueñas.

Y flautas y panderos
Se vuelven locos,
Y de los cocoteros
Se caen los cocos.

Devotos que hoy confiesan
Honestas llamas,
Su pensamiento expresan
Y el de sus damas.

Y en vez de agrios talantes
Que petrifiquen,
Hallan brazos que amantes
Los crucifiquen.

Y repasan los viejos
Sus verdes días,
Y en vez de dar consejos
Cantan folías.

Son las doncellas pasas
De sus bochornos,
Donde aún hoy quedan brasas
De antiguos hornos.

Arriba pues toditos,
Nuevos y viejos,
A paso de cabritos
O de cangrejos.

A poner más lucida
La cruz de mayo,
Que la selva florida
O el iris gallo.

Más galana que cuanta
Novia se ha visto.
Que la cruz es la santa
Novia de Cristo.

DESPEDIDA (SERENATA)
(1878)

¡Qué hermosa está la noche!
Pero, ¡ay, qué triste!
Decid, auras y nubes,
En qué consiste.
¿Sabréis acaso
De las profundas ansias
En que me abraso?

¿Por qué junto a esa luna
Casta y serena
Corréis, ¡oh nubecillas!,
Como con pena?
¡Ah!, ya os entiendo.
Esa brisa que os trajo
Sigue corriendo.

¿Por qué, brisas del campo,
Ricas de aroma,
Venís dando suspiros
De aquella loma?
¡Ah!, no lograsteis
Traeros esas flores
Donde posasteis.

¿Por qué lloras, ¡oh fuente!,
Por qué te quejas?
¡Ah!, por alguna orilla
Que amas y dejas.
Y yo entretanto
Lloro también dejando
Lo que amo tanto.

¡Astro de mis plegarias!
¡Flor de mi huerto!
¡Blanda orilla do ansioso
Buscaba un puerto!
¡Lora al que vino
Y pasó arrebatando
Por su destino!

No digas que ha empañado
Tu luz mi aliento;
Que antes volamos juntos
Al firmamento.
Y en sus confines
Sorprendemos delicias
De serafines.

(....)
Pensaré que lo exige
Mi avara suerte;
Pero más que sus leyes
Es mi alma fuerte.
Mi arcilla pasa,
Mi alma queda en la tuya,
Que ésa es mi casa.

(....)
Es mi alma una nidada
De pajarillos,
Que echo a volar por prados
Y bosquecillos.
Cuando ya dicen
Tu nombre, y te idolatran
Y te bendicen.

Sal a mañana y tarde,
¡Oh ídolo mío!,
A escuchar las ternuras
Que yo te envío.
Y dulcemente
Duerme a su arrullo, y sueña
Con el ausente.

(....)
¡Qué hermosa está la noche,
Pero ay, qué triste!
Los que se van, bien saben
En qué consiste.
Todo se duele
De que nos quede el llanto
Y el gozo vuele.

(....)
¿Dónde hallaremos junto
Tanto tesoro,
Que Dios pone a rescate
Con nuestro lloro?
Tú, vida mía,
Sabes en dónde... ¡Ay, llórame
Hasta ese día!

LAMENTOS POR LA PATA COJA
(s. d., ¿1855?)

(A Clementina Pombo)

¿Qué se hizo, doña Clema,
La pata coja
Que bailaba tan lindo
Cachucha y polka?
¡Pobre pata,
Que hoy de ti ni se acuerda
Tu dueña ingrata!
De tus fieles servicios
En recompensa
Entre un cepo de tablas
Te dieron prensa:
Te trincaron
Y a punta de jalones
Te en-cojearon.
No habiendo una cristiana
Que te asemeje,
Te trataron tan duro
Que ni a un hereje.
La doctrina
La aprendiste hecha tajos
Como cecina.
Dos meses te tuvieron
Tan sofocada
Que parecías chumbipe
De colorada,
Y tu dueña
Te mostraba por burla
Fresca y risueña.
Según eras de chusca
No merecías
Sino suizos de raso
Con pedrerías,
Mas tus suizos
Fueron los dos verdugos
De tus hechizos
Debiendo ser tus medias
De gasa y flores,
Bordadas con capricho
De mil colores
¡Suizo malo,
Te ató con hiladillo
Medias..., de palo!
Ahora dónde halla Clema
Con sus dos pies
Quién le lleve las cuentas,
«¡Una, dos, tres!»
¿Dónde ya
Una pata aritmética
Encontrará?
Adiós, patita linda,
Pata donosa,
En materia de patas
La más preciosa.
Para tu bien
Digamos un requiescat
In pace, amén.

TE QUIERO
(s. d., ¿1855?)

Te quiero.
No es la primer noticia
Que te doy:
Por ganar una caricia
De esas manos de delicia
En que prisionero estoy,
Y hacerle plena justicia
Al corazón que te doy,
Voy
a decir cuánto te quiero.

Te quiero
Más que a mi puro habanero,
Y si hay quien te quiera más,
¡Atrás!
En gritos
Y en gestos,
En toques
Y en besos,
En brindis
Y en duelos,
En vela
Y en sueños,
En tinta
Y en plectro,
Y en chanza,
Y en serio,
Y en prosa,
Y en verso,
Y en un número infinito
De maneras
Que si ahora lo repito
Te durmieras,
Y en más que cuanto acopia
El munco vario.
¡Y aquí, si quieres, copia
El diccionario!.

TORBELLINO A MISA
(Letra para este baile popular)
(1856)

I

¡Ande la rueda
Del torbellino!
Tray-la-ra-lá.

Es la rueda del destino;
El que se queda se queda;
¡Pronto el vecino
Me alcanzará!
Tray-la-ra-lá.

Privilegio no se alega
En torbellino de amor.
El primero es el que llega,
Y el que llega es el mejor.
Siga el que pueda
Mi remolino.
Tray-la ra-lá

¡Bien venido el que ya vino!
¡Bien quedado el que se queda!
Y ni un comino
Se me dará.
Tray-la-ra-lá.

Sepa qué juega el que juega
El torbellino de amor.
El que pasa, se relega;
A un pícaro otro mayor.

II

¡Y ande laa
Del torbellino!
Si alguien se enreda
Abra el camino,
Y como seda
Venga el vecino.
Tray-la-ra-lá.

Pero en la rueda
Del torbellino
Sepa el que vino
Que al que se va,
Pronto lo hereda
Quien seguir pueda
Mi remolino.
Tray-la-ra-lá.

¡Y ande la rueda
Del torbellino!
No retroceda
Ni el más ladino,
Que igual moneda
Se pagará.
Tray-la-ra-lá.

Nadie interceda
Por el vecino,
Que en esta rueda
No hay San Padrino;
Y si mohino
Alguno queda,
Muerda un pepino
Y por do vino
Se marchará.
Tray-la-ra-lá.

Quede el que queda
Siempre que pueda,
O retroceda
De su camino.
Tray-la-ra-lá.

Que ésta es la rueda
De mi destino
Y ni un comino
Se me dará.
Tray-la-ra-lá.

III

Siga la rueda
Del torbellino,
Que en la arboleda
Ya rueda el trino
Del gurrumbino,
Que en la arboleda
Ya rueda el trino
Del gurrumbino
Curruculá:

El adivino
Del matutino
Sol asesino
Del torbellino
Cuando en lo fino
Ya entrando va.
Tray-la-ra-lá.

Ya el alba ufana
Sabrosa mana
Su fresco aroma
De mejorana;
Y la paloma
Dice al palomo:
Piquito romo
Curruculá.

Ya en los candiles
Luces febriles
Ora levantan
La llamarada,
Ora se espantan
De la alborada
Torbellinada
Que andando va;
Y una guiñada
De enamorada
Como embriagada
La luz nos da.
Curruculá.

¡Y ande la rueda
Del torbellino,
Que no la exceda
La de un molino!
¡Ande, y suceda
Lo que suceda,
Que ésta es la rueda
De amor dañino
Y todo indino
La pagará!
Tray-la-ra-lá.

¡Ande el molino
Pueda o no pueda,
Que con su rueda
Me engolosino!
¡Qué polvareda,
Qué remolino,

Loca humareda
De amor y vino,
Lampos de seda,
Trombas de lino,
Ya el pie se enreda,
Ya pierdo el tino,
Ya no hay vereda.
Ya es desatino!
Rueda que rueda
Cada vecino
Con la que queda
Por su camino,
Y nadie sabe
Por dónde va.
Tray-la-ra-lá.

Y cante el ave
Tierna y suave
¡Curruculá,
Curruculá!

A CARIE
(s. d., ¿1859?)

Por opuestos caminos
Iban cruzando,
Dos viajeros que luego
Juntos se hallaron.
Se despidieron,
Y cada cual dejaba
Dulces recuerdos.

Así, preciosa niña,
Nos encontramos,
Y de nuevo volvemos
A separarnos.
Guarda en el alma
El nombre de tu amigo
Que te idolatra.

Como puede verse, hay muchos más elementos populares en la poesía de los autores románticos «cultos» de lo que pudiera a primera vista parecer. El mismo Pombo escribió otros poemas donde los incluye, que no hemos reproducido para evitar la extensión de este artículo *ad infinitum*. Hecha esta aclaración, es conveniente, no obstante, recordar al menos algunos títulos, como «Bailando», «El cólera y yo» —que tal vez fuera una fuente de inspiración para «La muralla», de Nicolás Guillén—, «La casa del cura», Aire», «Examen crítico de Panchita Tejada», «Una lágrima de Angelita», etc.

Uno de los aspectos más sobresalientes de los poemas reproducidos es, curiosamente, el técnico, y en concreto el que se refiere a la métrica y a la construcción poemática (3). Curiosamente porque la poesía popular, ligada al canto, se despreocupa de estas cuestiones, dando lugar a lo que se ha denominado «versificación fluctuante» (4). Rafael Pombo se sirve de los principios básicos constructivos de la poesía popular, por lo que no duda en incluír fluctuaciones que a primera vista, y sin atender este particular, podrían llevar a pensar en impericia técnica. Como se ha demostrado suficientemente (5), Rafael Pombo llevó a cabo, especialmente en la década de los 50, varios intentos de flexibilización del metro, de los que son buenos ejemplos varios de sus poemas parapopulares.

«La cruz de mayo» es un poema escrito en seguidillas simples —una de las estrofas populares por excelencia, pero que Navarro Tomás no señala entre las románticas (6)—. Sí es frecuente en el Romanticismo, en cambio, la seguidilla compuesta, que también utiliza Rafael Pombo con relativa profusión (7), ejemplos de ello son «Despedida», «Lamentos por la pata coja» y «A Carie».

«Lamentos por la pata coja» presenta una curiosa irregularidad métrica, puesto que varios de los versos menores son tetrasílabos, en vez de pentasílabos. La ligazón de la poesía popular con el canto y otras dimensiones lúdicas permiten, sin duda, estas fluctuaciones, sin que ello suponga una pérdida de ritmo (8). En todo caso, algo de raro debió de notar Pombo a estas seguidillas, cuando las tipografió seguidas y sin respetar los sangrados a que los casos más regulares nos tiene acostumbrados.

«Torbellino a misa» y «Te quiero» plantean dificultades de otro tipo, aunque es evidente que presentan también fluctuaciones. Dejando aparte la polimetría que los caracteriza, que es una nota bastante común en el Romanticismo, en ellas vemos abundantes paralelismo y repercusión de verso. No abunda ésta en la poesía de Pombo, aunque ambos son característicos de buena parte de la poesía popular. A ello debemos unir, en el caso de «Torbellino a misa», el estribillo, que en Pombo es extrañísimo, excepto en las composiciones patrióticas, en las que una estrofa —y no una palabra, como en este caso— sirve de coro. Hay en ambos poemas una constante recurrencia al juego verbal, de tipo más que conceptual acústico, como en los cantos infantiles, que el «Torbellino...» imita. A este deseo responde la introducción de palabras tradicionalmente no consideradas poéticas, así como la creación de otras inexistentes, de tipo onomatopéyico. La dimensión de «recreo» verbal lleva a que notemos la «desautomatización» de los formalistas rusos en estas líneas, por lo que el resultado —en especial, «Te quiero»— es de una modernidad asombrosa.

Ni el «Torbellino a misa» ni «Te quiero» son poemas constituidos por estrofas regulares. En el «Torbellino...» hay rimas alternas, pareadas, abrazadas..., distribuidas de manera asistemática entre las estrofas, cuyo número de versos tampoco es sistemático. De

vez en cuando se introducen versos masculinos, que enlazan con los estribillos, pero tampoco se siguen normas fijas. La separación entre estrofas viene marcada, eso sí, inequívocamente, en cuanto al ritmo, por el estribillo, que es pentasílabo. En cuanto a los metros, las estrofas de las secciones segunda y tercera son pentasílabos, pero en la primera sección no se respeta el isosilabismo, puesto que aparecen octosílabos al lado de los pentasílabos.

En «Te quiero» no podemos decir que haya estrofas. La rima, a diferencia de la del «Torbellino a misa», es asonante, y los metros bisílabos, trisílabos, tetrasílabos, pentasílabos, heptasílabos y octosílabos. El ritmo, no obstante, se mantiene gracias a la rima y a los patrones octosílabos y trisílabos, en torno a los cuales se articula el resto de los metros. En este poema es especialmente evidente el intento de acomodar el ritmo al contenido, por lo que a esta fluctuación métrica se une la asimilación a varios tipos estróficos —bastante libre, por otra parte— de algunos versos, o el cambio brusco de un metro relativamente amplio a otro mucho más breve. El quiebro, por la desautomatización que supone, es mucho más informativo que el seguimiento de un esquema rígido.

La métrica y los aspectos técnicos no son los únicos elementos populares de estos poemas. Tampoco lo es la aparición en ellos de términos y expresiones propias del lenguaje coloquial y no del tradicionalmente considerado como poético, o la evidente dimensión lúdico-lingüística. Hay, además de todo ello, algo más profundo, algo que, sin tener la evidencia de los poemas de Obeso, articula interna, intrínsecamente, estos versos; hay, además de todo ello, una actitud peculiar, ajena a la poesía culta, aun cuando, por ejemplo, el gran caudal de lecturas del poeta no pueda por menos que jugar también con sus maestros, como en los «Lamentos...», en que aparece una cita de Jorge Manrique. Esta actitud, caracterizada por la dicción sencilla, carente de retórica, aunque no de riquezas, y por el punto de vista del hombre que vive y siente, no del hombre que escribe sin vivir, marca algunas de las notas más interesantes de los poemas, que, por ello, se cuentan entre los menos epocales y más vigentes de toda la producción de Pombo.

«La cruz de mayo», en esa línea de popularismo no circunstancial, es un poema lleno de elementos y referencias cultas, pero cuyo tono nos obliga a incluirlo en este estudio, asociándolo a algunos de los villancicos y canciones devotas que nuestros clásicos escribieron sirviéndose del estilo popular. Pombo sabe encarnar la perspectiva adecuada, sociativa, personal, pero no individual. Se trata de una de las obras de madurez, por lo que en ella la reflexión y el dominio técnico del poeta avezado le han guiado a la elección de los recursos más acertados para sus propósitos.

También poema de madurez es la «Despedida», donde el peso evidente de los clásicos y de los poetas intimistas del Romanticismo alemán encuentra cauce para su expresión en una de nuestras formas más tradicionales y populares, a la que eleva por la dignidad de su estilo y pensamiento, sin que ello suponga desnaturalizar la carga de sugerencias que conlleva. A pesar de los tópicos románticos que llenan estos versos, o de su estilo tibiamente artificioso, los motivos y el sentimiento expresado acercan la composición a la poesía amorosa tradicional.

«A Carie» es uno de esos pocos poemas en que, a nuestro juicio, se aúnan la riqueza de inspiración a la perfección formal. La musicalidad evidente de sus versos, que parecen más que poemas canción, junto a la contraposición semántica de las estrofas, al modo de una fotografía con su negativo, ponen de manifiesto la perfecta correspondencia de fondo y forma, la adecuación de todos los elementos que constituyen un texto, por ello, de elevado valor artístico.

En conclusión, Rafael Pombo fue un gran poeta romántico que supo reunir en sus versos lo culto y lo popular, lo complejo y lo sencillo, lo que pertenecía a su tiempo y lo eterno. Es por esto por lo que buena parte de su poesía, a diferencia de lo que ocurre con aquellos autores que sólo supieron aliarse a una retórica vacía de la verdad íntima del hombre, mantiene una sorprendente vigencia. Por otro lado, Pombo fue un hombre interesado por los ritmos y la poesía de su tierra, puesto que no puede ser universal quien ignora lo que le es más propio, y recogió tradiciones, formas y ritmos habituales en el folclore colombiano, como demuestran sus bambucos o el «Torbellino a misa». Finalmente, por el camino de la tradición más verdadera, como es la popular, supo buscar un camino de flexibilización de la métrica culta que dota a algunos de sus poemas de una sorprendente modernidad.

---

* El referido artículo fue publicado en la revista *Folklore*, Valladolid, n.º 91 (1988), pp.

(1) Se trata de la edición de Héctor H. Orjuela, *Poesía inédita y olvidada*, Bogotá, ICC, 1970 (2 vols.)

(2) La edición utilizada es la que corrió a cargo del polígrafo y erudito colombiano D. Antonio Gómez Restrepo, que demostró en sus escritos ser uno de los conocedores principales de la obra de Pombo. Estas *Poesías completas*, de Rafael Pombo, en dos volúmenes, salieron de las prensas de la Imprenta Nacional, Bogotá, 1916-1917. Existe una edición posterior, preparada por Eduardo Carranza (Madrid, Aguilar, 1957), pero, por distintos motivos que sería ocioso apuntar preferimos la primera —aunque incompleta y plagada de errores—.

(3) Para los aspectos métricos nos ha sido de gran utilidad poder contar con el estudio estadístico "Rafael Pombo y el verso

semilibre hispanoamericano. Aportación al estudio de su poesía a través del análisis métrico", de Pablo Carrascosa Miguel, todavía inédito.

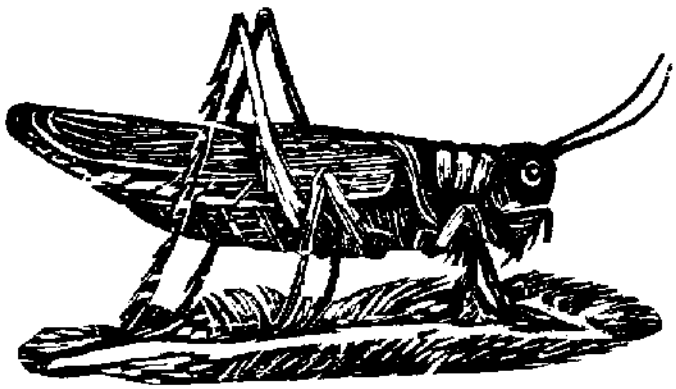
(4) Isabel Paraíso de Leal define la fluctuación del modo siguiente: "Irregularidad métrica poco importante entre los versos que integran una composición. Es semejante a la *ametría* pero con márgenes de irregularidad más reducidos. Se distingue la fluctuación de la *heterometría* en que dos metros de diferente medida no aparecen sometidos, en la *fluctuación*, a un orden fijo, y además hay en ella pluralidad de metros, siendo imprevisible la aparición de cada uno de ellos". (*El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985, p. 415. Véase también *La versificación española irregular*, de Pedro Henríquez Ureña (Madrid, Rev. Filología Española, 1933).

(5) En el art. cit. en n.º 3 puede leerse que Rafael Pombo fue "uno de los iniciadores de la ruptura con la tradición métrica", si bien, al tiempo, se demuestra que sus supuestas faltas rítmicas en los poemas tradicionales son mínimas en relación a la magnitud de su producción, y que en algunos casos produjo efectos fónicos difíciles de igualar incluso para los modernistas más "virtuosos".

(6) Véanse su *Métrica española*, Madrid, Labor, 6.ª ed., 1983; y el *Repertorio de estrofas españolas*, Nueva York, Las Américas Publ. Co., 1968.

(7) Según el art. cit. en n.º 3, el porcentaje de las seguidillas simples es inapreciable, mientras que el de las compuestas ronda el 2%.

(8) En art. cit. n.º 3 se habla para estos casos de verso semilibre, al tiempo que se ofrece un análisis pormenorizado de cada caso complejo. Aunque no lo citemos de aquí en adelante, los datos y conclusiones métricas que utilicemos estan tomados de dicho trabajo, así como los análisis de los casos más conflictivos.



SANJUANEANDO

Manuel Garrido Palacios

Al poeta Juan Drago
por su libro
«Ambito de la Diosa».

«El día trece de junio,
San Antonio es el primero,
el veinticuatro San Juan,
el veintinueve San Pedro.

Día de San Juan Alegre
día triste para mí,
que Juanillo se llamaba
la prenda que yo perdí.»

Así como en Alora (Málaga) las mocitas van al Convento de Flores, donde un San Antonio paciente aguanta que le tiren piedras a salva sea la parte, debiendo acertar, según voz del pueblo, en el «huevo izquierdo», ya que «al dolerle, hace el milagro pronto para que no repitan», o en Chiclana, en la Ermita que la corona, las mozas golpean con el tacón del zapato la campana si desean casarse, o en Granada hacen sonar la de la Torre de la Vela, en la fe de que la que lo haga emparejará en el año, o que en El Gastor (Cádiz) se cuelguen columpios de nogales, o de balcones, para balanceo de muchachas en sazón, a las que bamberas viejas testifican ante mozos rondadores, o se piense que si una moza logra el primer alfiler de una recién casada, será la protagonista de inmediato, puntualizando: casará antes que todas las que asistieron a la boda, o que el mismo favor se pida tañendo la campana de la Peña de Alajar, en la Sierra de Aracena, o que en el Andévalo (Huelva) se mida la cercanía del amor echando gotas de plomo a un recipiente con aceite, sabiendo distancias por la forma diálogo que adoptan los metales en el líquido, o que la mujer vaya al pozo, saque el primer agua y se mire, viéndose la cara clara o turbia, indicios que cree definitorios para el amor ese día, o que al acostarse casque un huevo en un plato y lo meta bajo la cama, siendo su aspecto a la mañana siguiente —flotante o deshecho—, el que decida en asuntos amorosos, o que un personaje antiguo al que memoran como «Pantasma», cuidara noviazgos asustando a la gente por las esquinas oscuras:

(«El amor es un niño
que cuando nace,
con poquito que coma
se satisface.

Pero en creciendo,
cuanto más le van dando,
más va queriendo.»)

así, por San Juan, en Alosno, donde se dice que los atunes navegan al revés en esa fecha, llegando mejor a la almadraba, o que el Sol baila en la mañana no sé que ritmo cósmico, o que la simiente de helecho florece ese día, o donde se produce el lenguaje de las plantas, —jara, haragana, hierba buena, su nombre lo canta, peral, te quiero más, adelfa, olvido—, que los mozos cortan y ponen en las ventanas, balcones, tejados de las mozas, estableciendo diálogo cuya respuesta se prolongará hasta el baile, plaza o futuro encuentro,

(«Ole ole
por donde vas a misa
ole ole que no te veo
ole ole por el empedraillo
ole ole que han hecho nuevo»).

se produce el milagro humano del Pino, árbol que día antes han ido a cortar al campo y que traen los más capaces sobre sus hombros, para más que bailarle, diría, adorarle,

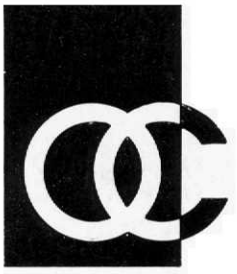
(«En esta calle hay un pino
en el pino hay un tomate
en el tomate un espejo
donde se mira mi amante.

Estando bailando el pino,
eché la vista hacia un lado
y vi que estaba mi amante
un poco disimulado.

Yo le dije, amante mio,
qué disimulado estás,
estando bailando el pino
no me quisiste mirar»),

rememorando un tiempo arcaico, pagano, en el que la fertilidad era más importante que la cantidad, donde se invitaba a la tierra a ser generosa para con los mortales. Siempre anduve detrás de saber por qué pasa lo que pasa en los dentros del hombre. Una fiesta podría ser en nuestros días no más allá de una cáscara envolvente que nos impidiera palpar la chicha del fruto, a veces, para encontrarlo vacío, quedando esa piel como único vestigio inteligible. ¿Qué nos puede remover internamente ver que unos hombres van al campo, cortan un pino, lo clavan en el centro del pueblo para que éste lo adorne? Yo no sé si los primitivos «por qués» de este acto están en esos momentos en la mente de los que bailan: «No me pregunten qué hago aquí; sólo sé que estoy», o los seres humanos tenemos una reserva invisible, atemporal, a la que recurrimos a ciclos, la cosa es que, por San Juan, en Alosno y en muchos pueblos, se sacan —¿de dónde?— estas señas de identidad como ritos de reafirmación. El Dr. Feria Jaldón nos ilustra en un viejo escrito acerca de las palabras que el Dr. Van der Lew dijo: «En el mundo antiguo, la fecundidad era más potente y santa que la castidad. La salvación no revestía otra forma que el falo que la aportaba». Por ahí debe andar esta reminiscencia de nuestro Pino/pene, símbolo de lo fértil dentro del mundo rural; se pretendía estimular a la Naturaleza para que propiciara esa gran boda sagrada entre los elementos, esa sexualidad cósmica para beneficio común; ya digo, no sé si todo este meollo está o no dentro del círculo que provoca el mastro clavado en mitad del pueblo al que sus gentes cantan, bailan, adornan, como si el mundo girara alrededor de un eje, el único eje, el más antiguo, el de la fertilidad. Si sé que, a nuestra dimensión y memoria, era en la rueda humana, en comunión de Pino, donde se producían emparejamientos, baile hombre mujer, careo contínuo propiciado por el estribillo letanía, la música, el ritmo constante, los diálogos mudos que tanto dicen, cumpliéndose una vez más por siempre la liturgia de los de a pie en esa cola de poema de Miguel Hernández:

«Beso que va a un porvenir
de muchachas y muchachos,
que no dejaran desiertos
ni las calles ni los campos».



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID