Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

Revista de Folklore Nº 444

La dulzaina de nuevo..... 3
Joaquín Díaz

La dulzaina en Tierra de Campos..... 4
Rafael Gómez Pastor

«El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses» (1808): romance de cordel, epopeya satírica, alegoría política, fábula animal y poema de disparates 20
José Manuel Pedrosa

La compleja ejecución musical del baile de «Bastonets» de Algemesí (Valencia) ... 33
Andrés Felici Castell

Demetrio Díaz Gilarranz, un desconocido para los vecinos de Bernuy de Porreros (Segovia) 55
Pascual Gonzalez Galindo

El mote, el tradicional lenguaje rural 58
Àngels Hernando Prior

San Miguel de Ugidos. El rastreo toponímico de un despoblado del páramo leonés..... 60
Guillermo Carrizo Valcarce

Rojo y Azul. Fiesta popular tradicional en Majagua..... 62
Meyci de la Cruz Pérez

Sumario

Revista de Folklore número 444 – Febrero 2019
Portada: *Los Zancos*, Francisco de Goya. 1791 - 1792. Óleo sobre lienzo
Dirige la *Revista de Folklore*: Joaquín Díaz
Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent
Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores
Fundación Joaquín Díaz - https://funjdiaz.net/folklore/
ISSN: 0211-1810

La dulzaina de nuevo

Siempre he dicho –al menos desde que conocí mejor la figura y la obra del músico Ángel Velasco– que el trabajo de tan ilustre vallisoletano debería incluirse en todas las enciclopedias musicales por su contribución a la mejora y difusión de la música castellana y más en concreto de la dulzaina. En efecto, hasta su irrupción como intérprete y constructor, la dulzaina estaba circunscrita al breve espacio físico de la fiesta local y su repertorio fluctuaba entre los escasos toques antiguos que sobrevivían por la propia inercia de la tradición y la música de banda ejecutada en parques o en la plaza de toros con limitadas posibilidades para un solista si es que éste no era extraordinario.

Los bailes en aquel momento se concentraban en tres grandes apartados: Los organizados por la burguesía en los salones de moda, que incluían preferentemente repertorios del momento: valses, rigodones, galops, lanceros, etc., los preparados por las sociedades de artesanos en sus bailes de candil y los tradicionales de aldea, estos dos últimos con la necesaria presencia de instrumentos populares. El mérito innegable de Ángel Velasco fue colocar a la dulzaina por encima de todas esas divisiones artificiosas y crear un público adepto y una afición que sabía reconocer y premiaba alborozadamente el virtuosismo.

Su labor consistió justamente en hacer posible ese virtuosismo. En crear nuevas fronteras técnicas e interpretativas para la dulzaina y en aproximar a público y ejecutantes hasta esos límites. Su influencia en casi todos los campos es innegable: elevó la categoría del instrumento con mejoras evidentes; posibilitó la adopción de un repertorio más versátil y acorde con un gusto mayoritario; amplió el área de utilización del instrumento llegando hasta comarcas en las que no hubo nunca tradición de dulzaina; creó un ambiente de interés por la interpretación jamás observado antes...

Todas estas circunstancias hicieron de Ángel Velasco no sólo un personaje respetado y querido en su época, sino una referencia histórica imprescindible para el futuro. Velasco fue, no sólo el mejor dulzainero de su época y maestro de extraordinarios intérpretes como Agapito Marazuela, sino el impulsor de la dulzaina como instrumento imprescindible en el folklore castellano y el primero que comenzó a fabricarlas de forma industrial para atender a la demanda general que él mismo había suscitado. Las dulzainas que él fabricó, algunas con llaves que importaba de Francia y mejoraba o adaptaba él mismo, son todavía hoy instrumentos apreciadísimos, estando en uso buen número de ellas. En su época, pues, y gracias a la fabricación de instrumentos técnicamente precisos, se comenzaron a celebrar concursos de dulzaina con la participación de los mejores músicos del momento y una asistencia masiva de público.

A su lado, por tanto, antes y después que él, surgieron numerosos intérpretes, casi desconocidos hoy día, cuyas figuras comienzan a ser apreciadas y valoradas por su aportación a la historia musical de su tiempo y del lugar en el que nacieron y crecieron. A quienes hoy, con paciencia y enorme esfuerzo, contribuyen a documentar todo ese complejo entramado vital de los intérpretes locales, reconocemos desde esta publicación sus imprescindibles y valiosísimas aportaciones.

Carta del director

La dulzaina en Tierra de Campos

Rafael Gómez Pastor

Dedicado a José María Silva, dulzainero palentino fallecido en el año 2013, quien posiblemente haya sido el que más empeño puso en dar a conocer la figura del dulzainero palentino y sus melodías.

José María Silva

El interés que suscitó en algunas de las personas presentes en la disertación sobre la figura del dulzainero palentino, me ha llevado a publicar el texto de esta intervención y ponerlo al servicio de aquellos colegas o estudiosos de la dulzaina por si fuese de su interés. Dicha intervención versó acerca de esos músicos humildes y rústicos que son los que realmente están en conexión con la cultura del pueblo y se interpretaron algunas de las danzas y bailes que éstos ejecutaron en diversos pueblos o aldeas y que por ello irán unidos a estos músicos. Este artículo se presentó en las VIII Jornadas de Folklore de Palencia, celebradas en Paredes de Nava el 18 de noviembre de 2018, organizadas por el Archivo de la Tradición Oral de Palencia, junto a una muestra de dulzaina y los toques propios realizada por el dulzainero Francisco García y el percusionista Jaime Vidal.

Preámbulo

Quisiera comenzar mi intervención que tiene por objeto informar sobre la importancia que tuvo en el pasado la figura del dulzainero en el paisaje sonoro terracampino, y más concretamente en la zona palentina, precisando y puntualizando algunos datos:

En primer lugar, aunque hemos titulado la dulzaina en Tierra de Campos, me centraré más bien en la figura de ese músico tradicional en general y en dar a conocer la evolución del instrumento y el instrumentista desde el viejo

tañedor de flauta y tamboril al dulzainero de la flamante dulzaina cromática. No hay que olvidar que para muchos los primeros maestros de los dulzaineros fueron los propios tamborileros.

También puntualizar que sería absurdo y poco riguroso, focalizar y reducir el campo de estudio a los límites provinciales como si presentasen elementos de carácter individual e independiente, pues existen mutuas relaciones y recíprocas influencias entre los músicos de distintas zonas e incluso, como veremos más adelante, con los de las provincias cercanas como Valladolid, Burgos, etc., teniendo un repertorio muy común.

El tamborilero

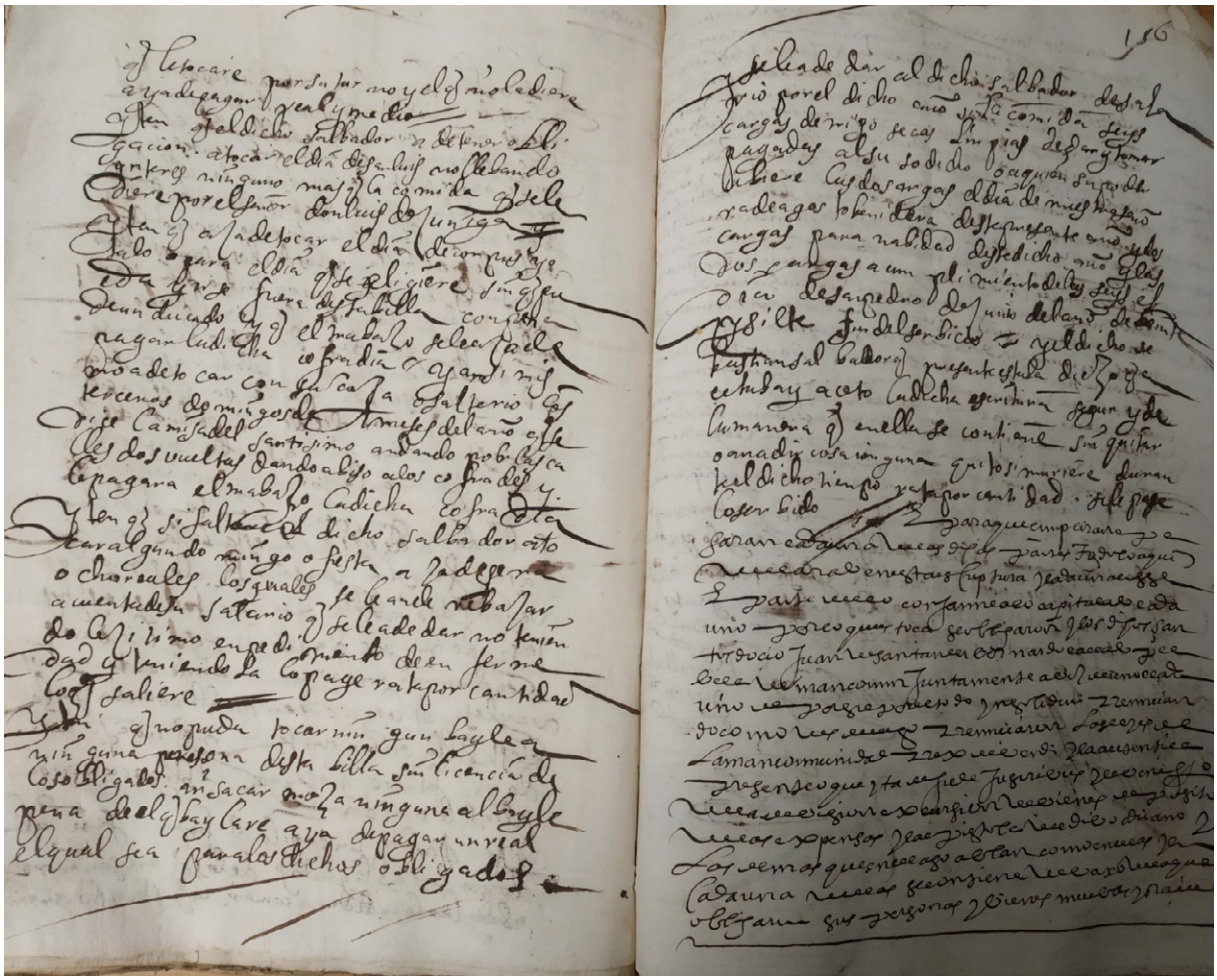
Estudiaremos primero la figura que parió al dulzainero, que no es otro que el tañedor de flauta y tamboril o salterio que se mantuvo en esta provincia hasta los años treinta del siglo XX, o incluso hasta más tarde, en la figura de Gregorio de la Fuente Bravo *Tío Mariposo* de Villamediana, otro tamborilero de Santillana de Campos, el *Tío Mentiroso*, etc.

Durante varios siglos, el tamboritero, fue el músico preferido para todo lo relacionado con la tradición como eran las romerías, fiestas de cofradías, «los paseos» con gigantones y cabezudos, las cucañas o las representaciones de Autos que se daban en el calendario festivo religioso. Solía acompañarse de una buena cuadrilla de danzantes, pues, igualmente se tenía muy en cuenta la destreza en las mudanzas, trenzados y esguinces de los bailadores y se requería que bailaran bien e hicieran bonitos lazos con la precisión y brío necesarios en su ejecución. En esta zona los danzantes más famosos en el siglo XVII sin duda eran los de Castromocho, a los que contrataba con frecuencia el Regidor de Villalón para que participasen en la fiesta del Corpus. Uno de esos contratos, el del 26 de enero de 1683 en el que Esteban Palencia y Francisco Requena, vecinos de Castromocho, se comprometen a: «traer danza que se ha de componer de ocho personas y el maestro tamboril la víspera y

Tamboril, colección de Lorenzo Sancho

día del Corpus. Han de manifestar todas las habilidades y danzas con zancos, haciendo diversidad de lazos así zapateados como paloteados y paseos en la conformidad que estilan y acostumbran en festividades semejantes, trayendo todos medias de un color, zapatos blancos, enagüillas y valonas»[1]. Se les paga 400 reales y el refresco ordinario que estos requerían que no era otro que el de una cordera y una cántara de vino. Así mismo se les proporcionan las libreas para la dicha danza. Se describe por tanto en este documento una indumentaria y un repertorio de las danzas similares a los que se pueden ver en la actualidad.

El tamborilero solía ser además maestro de danzas ya que éstos se ganaban su sustento mediante contratos que les ajustaban con los mozos de los pueblos para amenizar los bailes dominicales del año y enseñarles a danzar. Como pequeña muestra de lo que requería el oficio de tamborilero es este ejemplo de Sebastián Salvador, tamborilero de Frechilla, que es contratado por los mozos de Guaza en 1626 para que les enseñara a bailar por espacio de un año (estos contratos se solían dar comienzo el día de Pascuilla) todas las fiestas y domingos, dando lecciones entre las que entrarían las danzas y bailes públicos.



Contrato de Sebastián Salvador, tamborilero de Frechilla con los mozos de Guaza, año 1626. A. H. P. Palencia

Cada domingo y día festivo le daría de comer por turno un pupilo de los que aprendían a bailar. Los domingos terceros de cada mes, en que se decía la misa del Santísimo, daría dos vueltas

1 Archivo Histórico Provincial de Valladolid. Protocolo 12286, folio 139 y vuelto.

por las calles del pueblo, tocando la caja o el salterio para avisar a los cofrades del Santísimo (normalmente requerían que llevase el salterio para tocar durante la elevación en el interior de la iglesia). No podía tocar ningún baile sin licencia de los mozos que le contrataban, y tampoco podía sacar a bailar a moza alguna, pena de un real cada vez. Por todo ello recibiría de los mozos seis cargas de trigo y por cada domingo o festivo que faltare pagaría ocho reales[2]. Similar es el del tamborilero Roque Pastor en Castil de Vela y los de otros pueblos de la provincia.

Desde finales del siglo XVIII comienza su etapa de decadencia, primeramente, con las absurdas prohibiciones de los obispos de eliminar las danzas y bailes públicos de juventud que consideraban profanos, que hicieron mucho daño al gremio de los tamborileros, e igualmente las Reales Cédulas dictadas también por el rey Carlos III, prohibiendo los gigantones y todo tipo de baile delante de alguna imagen en las procesiones, acabaron de un plumazo con tradiciones muy arraigadas y por consiguiente con los músicos que las mantenían.

El requinto

Si hubiera que fijar una fecha podríamos decir que fue a mediados del siglo XIX cuando comienza a aflorar la figura del dulzainero en la provincia de Palencia, fundamentalmente en la zona de Campos, primero con una dulzaina corta o requinto que era muy utilizada por el ejército como instrumento para transmitir órdenes, y luego con la llegada de la flamante dulzaina de llaves que colocó al dulzainero en el escaparate más demandado de la sociedad palentina. Las fiestas y romerías tomaron un nuevo realce con el potente sonido de la dulzaina, y los acontecimientos más importantes son anunciados ya por dulzaineros, como pueden ser las corridas de toros, las dianas mañaneras anunciadoras del principio de los festejos locales y otros actos importantes para la población.

2 Archivo Histórico Provincial de Palencia. Protocolo 4480, folio 155 y siguientes.

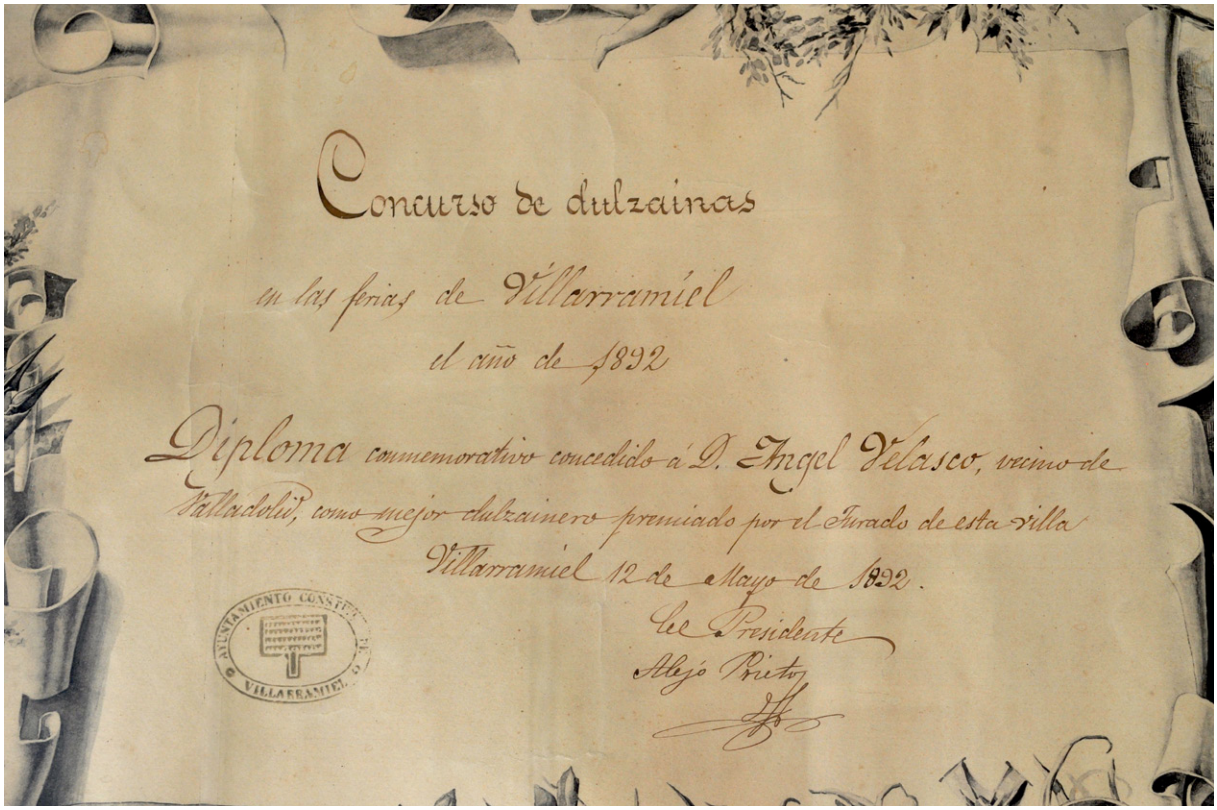
Requinto y funda, colección de Lorenzo Sancho

En principio la dulzaina no está exenta de cierto rechazo social, pues no todos aceptaron con agrado la presencia de este rudimentario instrumento y el impulso arrollador que había adquirido. El baile de dulzaina en un principio se ubicó, un poco sin ningún orden establecido en apacibles plazuelas y glorietas donde los dulzaineros comenzaban a tocar improvisadamente, pero no faltan las quejas para que se trasladen a las afueras o parte baja de los ríos donde no se levantaría tanto polvo producido por los bailadores. Así vemos como en el año 1900 en Carrión se acordó imponer al dulzainero Ángel Aparicio la multa de cinco pesetas por tocar sin permiso del señor alcalde en el paseo de la bajada del río.

Los concursos

Llegaron también los grandes concursos que se daban en las ferias y mercados de ganados y maderas –muy de moda a finales del siglo XIX– como las de Villada, Carrión, Astudillo, Villarramiel y Palencia donde se hacían grandes transacciones de grano, y congregaban a buenas cuadrillas de dulzaineros de la región por su atractivo programa de festejos donde había música por todas partes, cucañas, bailes y concurso de dulzaina con jugosos premios. Los duelos solían ser entonces entre los considerados dos mejores dulzaineros del momento: Ángel Velasco al que acompañaba Fernando San-

tarén *El Tuerto,* y Esteban de Pablos *El Patillas* también con un muy buen redoblante como era Segundo Valle, de Cubillas de Cerrato. Se interpretaba una pieza obligada y otra de su propio repertorio. Como muestra este diploma concedido en Villarramiel en 1892 al maestro Velasco en el que se le acredita como mejor dulzainero.


Concurso de dulzainas
en las ferias de Villarramiel
el año de 1892
Diploma conmemorativo concedido á D. Angel Velasco, vecino de Valladolid, como mejor dulzainero premiado por el Jurado de esta villa
Villarramiel 12 de Mayo de 1892.
El Presidente
Alejo Prieto
AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE VILLARRAMIEL

Diploma de Ángel Velasco. Concurso de Villarramiel, año 1892. Fundación Joaquín Díaz

Estos concursos fomentaron también cierta rivalidad sobre la supremacía del instrumento y se adulteró sustancialmente el repertorio del dulzainero, introduciendo otro tipo de melodías que eran realmente antagónicas al repertorio de la dulzaina en esa época, y donde primaba lo virtuoso sobre lo tradicional. Estas obras de difícil ejecución para dulzaina con las que los participantes tratan de impresionar al personal habían calado en el repertorio de los dulzaineros con melodías de zarzuelas populares, cuyas obras más famosas rápidamente se transcribían para llevarlas a estos concursos como cuplés y fox-trot de moda. Es el caso de «*Mimitos*» que fue pieza obligada en un concurso de 1923 celebrado en la Plaza Mayor de Palencia, donde el jurado al parecer favoreció dando como ganadores a *Los de Pampliega* en detrimento de *Los Pluses* y *Los Adrián* que según el público asistente habían sido los ganadores, produciéndose un gran altercado.

Los Ayuntamientos, ante el auge del instrumento comienzan a tener en su nómina a un dulzainero. En este caso, Paredes de Nava será uno de los pueblos pioneros en la provincia y me voy a detener para mencionar dos dulzaineros contratados por la villa. El primero es Malaquías Primo San José quien será uno de los buenos músicos que ha dado Adalia (Valladolid) y cuñado de Lopé Bernal quien dio comienzo a una gloriosa saga de dulzaineros como fueron *Los Bernales*. Accedió a la vacante dejada por Pascual Vergara un dulzainero de Amusco. Malaquías nació el 14 de enero de 1881 y recién casado con Teodomira Presa, decide probar fortuna y se traslada como barbero a Mota del Marqués donde ve una comunicación en el periódico El Norte de Castilla de una vacante de dulzainero municipal que se anuncia en un

bando del Ayuntamiento de Paredes de Nava, garantizándole un buen sueldo (375 pesetas), casa y asistencia facultativa completa. Las pruebas debían de ser muy exigentes, pues de los presentados en la primera convocatoria habían sido rechazados todos los aspirantes, pero Malaquías se hizo con el puesto al ganar el segundo concurso por unanimidad del jurado.

Malaquías, al que acompañaba su hermano Fausto Primo con tan solo ocho años como redoblante, no parece estar muy satisfecho con su nuevo puesto y a pesar de tener algunos extras por tocar la dulzaina fuera de las fechas acordadas pronto pide aumento de salario o cesa en el cargo. La categoría como músico debía de estar fuera de toda duda, pues su antecesor ante esta

Los Bernales de Adalia **(Valladolid) en una bodega de Torrelobatón en 1910**

Pedro Pablo Abad publica un interesante artículo sobre los dulzaineros como funcionarios o alguaciles tan al uso en algunos pueblos de la Tierra de Campos palentina, y da cuenta del contrato: «... sea por dos años, con la obligación de prestar servicios todos los domingos y fiestas de primera clase, los días primero y segundo de año nuevo, Candelas, Reyes, San Sebastián y funciones del Señor; procesiones del Corpus y Octava Mayor. Exceptuándose los domingos de Cuaresma y los comprendidos entre el día de San Pedro y San Antolín patrono de la diócesis. Los demás servicios serán objeto de contratación especial»[3].

misma amenaza había sido despedido, pero en este caso el Ayuntamiento accede a las exigencias de Malaquías y aumenta a 530 pesetas anuales su salario, aunque un año después éste decide ausentarse de la localidad sin la licencia del Ayuntamiento y se le cesa del cargo.

Después de su paso por Paredes, Malaquías decide embarcar en busca de fortuna, recalando en Argentina donde fallecerá en el año 1943. En este país siguió tocando la dulzaina pues solicitó a Bruno Ontoria que residía en Mota del Marqués que le facturase algunas.

El otro caso es el de Pedro Torres que era dulzainero y barbero en Baquerín, al que se recurre para que sustituya interinamente la vacante de Malaquías con los mismos emolumentos

3 Pedro Pablo Abad Hernán. REVISTA FOLKLORE Nº 42. *La profesión de Dulzainero a comienzos de siglo en Paredes de Nava.*

***Los Torres* de Baquerín. El padre con requinto y los hijos con dulzaina cromática en 1916. Tomado de «La dulzaina en Saldaña: la familia Torres» volumen 1 de *Cuadernos de Dulzaina en Palencia* de Carlos Porro, 2014**

del anterior, hasta que en 1906 saca la plaza de dulzainero municipal de Paredes de Nava. Acompañan a Pedro sus hijos Julián y Darío con los que forma cuadrilla dotándoles de unas nuevas dulzainas cromáticas y haciendo que aprendan música. En la foto se puede observar el cambio de instrumento, mientras el padre toca con dulzaina corta sin llaves, los hijos ya tienen la dulzaina cromática. En 1926 se trasladan a Saldaña donde Julián instala una peluquería (*La higiénica)* y son los músicos oficiales del pueblo.

A comienzos del siglo XX, los tamboriteros ya habían desaparecido o se habían pasado al manejo de la dulzaina, y raro era el pueblo o aldea que no tuviera su dulzainero y caja local. Estos solían tocar las bodas, cofradías y fiestas menores; pero comenzaban a aparecer músicos muy virtuosos cuya fama trascendía más allá de los límites de la propia población como los mencionados Ángel Velasco y *El Arandino*, Agapito Marazuela, *Los Adrián*, Mariano Encinas, Modesto Herrera, etc..., cuyos servicios eran muy solicitados para las fiestas mayores, reservándose los mencionados músicos locales para los bailes del domingo y las fiestas de menor importancia.

Rondón de dulzaineros palentinos

Todo este ambiente hizo que aflorase un buen ramillete de dulzaineros palentinos de primer nivel y fue sin duda la época más gloriosa de la dulzaina en la provincia de Palencia que puede abarcar de 1902 a 1930. Vamos a citar algunos de ellos durante estas fechas:

Mariano López *Tío Plus* de Frómista era un dulzainero sin rival en sus buenos tiempos, que causaba admiración solo con verle el ritual de

calentamiento ejecutando una serie de arpegios a ritmo vertiginoso para calentar el instrumento en el tiempo que su redoblante Ramón Macho tensaba el tambor. Empezó con Hermógenes Pérez *El cieguito* o *Alhigí*, un buen dulzainero formado en Valladolid. Este personaje fue uno de los últimos ciegos copleros de la provincia. Era natural de Villalpando, pero vivió temporadas en Villalón de Campos y otros lugares como Paredes de Nava donde tocaba a finales del XIX y principios del XX en el corro de los toros el Papudo, y el baile más típico y antiguo de toda la Tierra de Campos que era el Cazurro. Según palabras del folklorista Gonzalo Castrillo[4]: «Un dulzainero conocidísimo en Castilla, llamado Hermógenes, alias Alhigí me explicó como inventó una introducción tocando en Astudillo y Amusco donde estuvo contratado. Puesto el dulzainero y redoblante en medio de la plaza y junto a ellos un mozo de buena voz, canta la introducción que viene a ser una invitación al baile. Las parejas que han de salir a bailar se colocan en corro alrededor de estos. Bailan las coplas que cantan y tocan los dulzaineros al unísono, y al fin de cada copla o cantar toca solamente el dulzainero con su redoblante el estribillo, mientras las parejas corren en círculo bailando. Al terminar éste bailan quietos la segunda canción y así sucesivamente». Alhigí tocaba muy bien la dulzaina y algo el violín y tenía la habilidad ser muy chistoso y ocurrente para cantar tonadas picantes y amorosas a las mozas y así ganarse la vida. Comenzaba con esta cuarteta:

Soy Hermógenes el ciego
que en Villalpando nací,
aprendí a dulzainero
y ahora toco el violín.

En 1907 fallece este dulzainero y el *Tío* Plus coge de compañeros a Santiago Barrio que había trasladado su residencia a Frómista desde Herrera de Pisuerga y a Leopoldo Manzanal (los tres, como dulzaineros profesionales figuran en un censo de Frómista de 1917). Terminada la guerra de África y para dar las fiestas y celebraciones a los licenciados de la guerra, forma grupo con Juan Rojo *El uvas* de Aguilar de Campoo que dirigía la banda de su pueblo y era su pareja en actuaciones de cierto caché, y con quien solía asociarse en esos duelos al sol que tenían los dulzaineros de alto rango. Le dará continuidad su hijo Gregorio y los hijos de Santiago Barrio. Con ellos sin duda brilló como nunca la fiesta del Ole y los danzantes de su pueblo, al igual que los de Villamediana, y Saldaña hasta la llegada de *Los Torres*. También eran asiduos en Herrera de Pisuerga, Ribas de Campos, Amayuelas y Frechilla donde tocaban primorosamente la Redondilla.

Otros músicos también de categoría eran Segundo Adrián González (nacido en 1874) y sus hijos que eran muy solicitados y se desplazaban desde Baltanás a la Ribera del Duero, Bilbao, Burgos o Salamanca donde competían con los excelentes músicos de la zona como Pepe *Taratatí*, Alejandro Perucha *Pichilín*, Ceferino Zapatero, etc.

Poco a poco los hijos fueron saliendo para adelante y formaron una familia de músicos grandiosos. Nos explica el veterano dulzainero abulense Aureliano Muñoz *Polilo* –quien mantiene aún hoy en día una buena relación con los descendientes de esta familia– en una entrevista que le hicimos recientemente, que tenían que tocar muy bien, pues su padre era muy recto y tenía sometidos a los hijos que incluso casados les obligaba a ensayar un mínimo de dos o tres horas diarias.

En 1910, Segundo, recuperado de una grave enfermedad que le había alejado del instrumento, se anuncia y dice que cuenta con una segunda dulzaina tocando a dúo con su hijo Antonio, posiblemente el mejor músico de todos ellos, un seleccionado repertorio. En el año 1923 ante un numerosísimo público se celebró en la plaza Mayor de Valladolid un concurso de dulzainas de categoría. Algunos de los dulzaineros inscri-

4 Gonzalo Castrillo Hernández. PUBICACIONES TELLO TELLEZ DE MENESES, Nº 8. Trabajo Folklórico Castellano.

tos eran Modesto Herrera, Francisco García vecino de Bercero y Antonio Adrián Vega vecino de Baltanás, ejecutando primero la jota *La Bruja* y después la pieza de libre elección. Dice el Diario Regional que:

> *El primor con que las obras fueron interpretadas por todos los ejecutantes, hizo que el público ovacionara a los dulzaineros, parte de cuyas ovaciones correspondieron al joven redoblante Jesús Adrián, hermano y acompañante de don Antonio Adrián, que hizo con la caja verdaderos prodigios que le revelan como un gran artista* [5].

Antonio y Segundo Adrián hacia 1925. Catálogos folklóricos de la provincia de Valladolid: «Dulzaineros y Tamborileros» Delfín Val y Joaquín Díaz, 1977

Tras la guerra de Cuba, en el año 1925, toda la familia dio un concierto memorable en su pueblo a los soldados que regresaban a España en un acto patriótico interpretando *La canción del soldado* y *Los repatriados* con distintos instrumentos. Eran muy famosos, pero les gustaba estar especialmente en Soto de Cerrato donde tocaban a la danza y además les requerían que tocasen algunas piezas de su amplio repertorio que tenían para acompañar al cura en misa.

Tras la Guerra Civil al venir de una actuación, todos los hermanos fueron fusilados a excepción de Ramón que luego se dedicó a investigar y mejorar el instrumento. Se dice con mucho desconocimiento que, por negarse a tocar el Himno Nacional en misa, cosa dudosa por lo antes expuesto. El padre fue condenado en consejo de guerra a doce años de prisión y cien pesetas de sanción como autor de auxilio a la rebelión, lo que no podrá pagar pues se valoran sus propiedades de una casa en quince pesetas y unas tierras por el también valor de cincuenta céntimos.

Segundo, muy afectado por la muerte de sus hijos, fallecería en 1941 al caerse de un tejado en el que estaba trabajando. Solían tocar a tres voces con dulzainas de distinto largo y afinación.

Muy renombrados fueron también los de Cevico de la Torre, Lucio Pérez Curiel que tocaba a los danzantes en 1890, y su hijo Eusebio (segundo premio concurso de Carrión 1899) que falleció en 1908 a los 39 años dejando nueve hijos huérfanos. Compañero habitual fue Juan Zamora, un excelente músico, alumno del Arandino y durante algunos años su segunda dulzaina. Cuando fallece Emiliano González, que era el dulzainero local por entonces, Juan se establece en Osorno y Cevico de la Torre donde busca compañero para primera o segunda dulzaina que sepa música. Durante algún tiempo se le unieron los afamados dulzaineros de Amusquillo, Modesto Herrera y sus hijos, que habían ido a residir a Población de Cerrato formando un grupo potentísimo pues Modesto Herrera que además tocaba maravillosamente el acordeón y otros instrumentos era asiduo en Antigüedad y Cevico Navero donde tocaba en la iglesia con el sacristán. Durante las fiestas de Nuestra Señora de Garón, en Antigüedad, tocaban la procesión y durante los tres días daban conciertos de acordeón, pito y flauta en el Círculo del Sindicato y los distintos cafés de la población. Aunque de la

5 Diario Regional, 20 de septiembre de 1923

mayoría de la música popular se desconoce su autor, en el caso de la danza o jota de Nuestra Señora de Garón, se especula con la posibilidad de que pueda ser de Modesto Herrera o su antecesor Esteban de Pablos.

Muy conocidos fueron también *Los Elías* o *Los de Pampliega*. Los dulzaineros de Pampliega (Burgos) tenían mucha fama en el siglo XIX, eran Elías Cuesta y sus hijos Heliodoro y Julio. Desde este pueblo se trasladan a San Cebrián

Modesto Herrera en una banda tocando con una dulzaina fabricada por Ramón Adrián. Colección Carlos Porro. Hacia 1920-25

Otro hombre de gran cultura musical y extraordinario dulzainero era Jacinto Sanz Ojero natural de Medina del Campo, y que luego se establece en Osorno como dulzainero y profesor de la banda La Cultural y director también de la rondalla de este pueblo. En 1935 le contrata la Academia Nacional de Música belga a fin de coleccionar Aires y Costumbres Regionales Españoles. También a este pueblo se trasladó uno de *Los Franquines* de Melgar de Abajo que vino desde Villaprovedo, Modesto Franco que construiría algunas dulzainas y se unió a Sanz y sus hijos.

de Campos y posteriormente en el año 1927 a Palencia, y serían los dulzaineros más demandados en la capital. Se dice que no tenían muy buena relación con los dulzaineros palentinos del momento porque les veían como unos intrusos e incluso la opinión que tiene Marazuela sobre ellos dice que eran buenos músicos, pero muy «estirados» y les gustaba alojarse en buenos hoteles, algo que no encajaba en el perfil que se tenía del músico popular. Luego les sucederían Julio y José Antonio Cuesta.

Julián Pardo Pérez era un afamado dulzainero de Castromocho y se acompañaba de sus hijos Paco y Julián. Había nacido en Tariego de Cerrato donde aprendió ya de joven a tocar la dulzaina junto a su hermano Rufino. Se traslada a Castromocho y se casa con María Pérez con la que tendría nueve hijos. Serían los dos pequeños, Paco y Julianín los que seguirán la trayectoria de su padre como dulzaineros. En el año 1922, Paco hijo se traslada a Tariego de Cerrato para tocar en compañía de su tío Rufino, Teodoro y Eusebio Soler *Los Rojos* y Cecilio Antolín, para volver tiempo después a Castromocho como un músico de primer nivel y mantenedor de muchas danzas de esta zona. Se perfeccionó en casa de *Los Adrián* y junto a su hermano Julianín fueron unos dulzaineros de los más admirados haciendo un dúo superior. Componente durante un tiempo de la famosa banda de Isabel II de Valladolid de la que tantos y tan buenos dulzaineros formaron parte de ella, sin duda inducidos por su director el maestro Tomás Mateo. Nos cuenta también *Polilo* que estando en Madrid, había un baile muy popular al que acudían las asistentas y chicas de servicio los fines de semana y lo tocaban algunos dulzaineros, destacando entre ellos Paco Pardo, al que le perdía a veces su afición a la bebida. Además de los danzantes de su pueblo se encargaron de las danzas de otros como Herrín o Baquerín donde tocan a los danzantes los lazos típicos en 1909 durante los actos de beatificación del Padre Capillas que congregó a miles de invitados que acudieron a la ceremonia.

Rufino Pardo también fue un rutilante dulzainero de Tariego. Tocaba en los pueblos del entorno a la capital como Villalobón y Baños de Cerrato, donde en 1908 se produjo una reyerta entre los mozos por haber bajado los quintos de Tariego, capitaneados por Rufino, a altas horas de la noche provocando escándalos sin la autorización del alcalde y empezaron a tocar la dulzaina por las calles entendiéndolo en Baños como una provocación.

Solía acompañarse también este dulzainero con un piano de manubrio.

Aunque ya en 1883 cuando en Grajal inaugura el Obispo de León el Convento de Carmelitas toman parte en los actos los danzantes de Villada y un dulzainero, el más conocido de este pueblo es Juan Cuevas Gago «Galindo» que ya tocaba de muy joven el baile de los domingos en su pueblo. A la edad de 22 años, estando aún soltero, tocando el baile, ocurrió un incidente entre los mozos de Villada y una cuadrilla de segadores gallegos y fueron apuñalados varios segadores, falleciendo posteriormente uno de ellos a manos de su propio redoblante Julián

Julián Pardo y sus hijos Paco (caja) y Julianín acompañando a los danzantes de Castromocho. Hacia 1920

Nieto *Lin*, teniendo que declarar el dulzainero como testigo del suceso y detallando minuciosamente lo sucedido. Como Galindo vacila y se contradice, el presidente del tribunal le espeta: «Que no se equivoque la dulzaina, aquí necesitamos la verdad pura y es preciso no confundir los toques, vengan aires del país o sea toques estrictamente verdaderos».

el ritmo de los jóvenes danzantes y los «volvía» con una zapateta. Sin duda estos últimos años fueron sus mejores como dulzainero.

El caso de Simón de la Rosa es otro ejemplo de los dulzaineros que ejercían la profesión de dulzainero municipal, y quizás por ello han sido tan poco conocidas sus dotes de excelente mú-

Galindo y los danzantes de Villafrades de Campos (Valladolid), hacia 1920

Galindo, estuvo muy vinculado a Valladolid y su provincia ya que además de ser el músico acompañante de los danzantes de Villafrades de Campos y Villacarralón, hizo el servicio militar en el cuartel de San Quintín formando parte de su banda. Gracias a sus conocimientos musicales hizo buen acopio de tonadas y danzas antiguas de las que luego formó su repertorio el grupo de Coros y Danzas de Villada con el que adquirió mucha fama. Se hacía acompañar por un buen grupo de voces femeninas y el panderetero Fructuoso Verano, además de su sobrina Catalina de la Cava, y como redoblante su hijo Benito. Estuvo preso durante unos años y cuando fue puesto en libertad presentaba una visible cojera que se acentuó cuando un día al tomar el tren en Palencia se cayó sobre las vías, por lo que a veces se le hacía imposible seguir

sico. Era hijo de un dulzainero de Villalón que ejercía de zapatero de viejo en Herrín y la panderetera de este mismo pueblo. Simón sacó la plaza muy apetecida de voz del pueblo o alguacil y pregonero en Villarramiel, donde además dirigía la banda. Recibía de salario 456,25 reales por tocar la dulzaina los días festivos, los toros y pregonar, corriendo de su cuenta el redoblante que solía ser Natalio Cuadrado o cuando este no podía por algún motivo se cogía de caja al alguacil de Herrín *Tío Cornetín* o a Curro *El Redoblante* de Villarramiel. Como ya entonces se habían perdido las danzas en Villarramiel, para la Fiesta de Nuestra Señora de las Angustias solía llevar a danzantes de Villafrades, Guaza o Gatón a los que tocaba para animar la romería.

Simón de la Rosa y su redoblante Natalio Cuadrado. Hacia 1920

Antonio Andrés, que falleció en el año 1955, fue un dulzainero de lo mejorcito que había en esta tierra entre Torozos y Campos a principios del siglo XX. Había nacido en Villerías de Campos el año 1870 y se dedicaba al cuidado de las viñas y faenas del campo en Montealegre donde se trasladó de joven. Ensayaba con una flauta dulce que se había fabricado él mismo y era buen tocador de pandereta. Toda la vida tocó con una dulzaina sin llaves muy antigua que luego cambió por otra de las que se habían puesto de moda que tenía dos llaves. También era bastante mañoso para fabricarse sus propias cañas y componer cualquier membrana que se había roto de los instrumentos. Los domingos tocaba en la plaza el baile, nunca los *encerraos*, porque en Montealegre no querían ese tipo de bailes y en su repertorio no faltaban las danzas punteadas o entradillas de Campos y las *Habas Verdes*. Acudía a todas las *funciones* de los pueblos limítrofes de los vecinos como Villalba, Villerías o La Mudarra y tocaba las danzas que aún existían en otros como Ampudia, Fuentes, Torremormojón, etc. Cuando se fue a vivir a Palencia tocó también en Grijota la fiesta de la Cruz. Pero donde nunca faltaba era a la Virgen de Serosa, patrona de Montealegre, donde hacían la danza y el paloteo con los lazos de la localidad. Le acompañaba siempre a la caja Celestino Bajo *El Redoblante*, su amigo íntimo y natural de Montealegre.

Otro dulzainero que pateaba la Tierra de Campos palentina era Raimundo Sánchez de Palacios que regentaba la cantina y salón de baile. Un entusiasta de las danzas de palos de la zona como Valdenebro, Valverde, Gatón, Villabaruz, Autillo o Guaza, y procuraba no faltar a ninguna, en cambio cuando solicitaban sus servicios para el baile si podía se lo pasaba a su primo Fausto del Río *Maltoca*. Cuando decide dejar la dulzaina hace que su hijo Emiliano aprenda el instrumento y será sin duda, junto a sus hermanos Eutiquiano y Miguel, uno de los mantenedores de muchas de las tradiciones que se pudieron conservar en Tierra de Campos en los años cincuenta e interpretó la danza, como lo había hecho también su padre en décadas anteriores. Fue un dulzainero con fama de gran resistencia en el toque. Raimundo dejó el instrumento en el año 1962.

Antonio Andrés y Celestino Bajo, junto a los cofrades del Campanil de Castromocho. Hacia 1910

Raimundo y Emiliano Sánchez con los danzantes de Palacios y cofrades de San Roque

Análisis final

Hemos querido con esta aportación de datos del músico popular palentino, poder contribuir a enriquecer el trabajo del mencionado José María Silva sobre la dulzaina en Tierra de Campos. También señalar que otro de los temas que le apasionaba era el de las danzas tan típicas de la zona, pues no solo había buenos dulzaineros, también existían excelentes cuadrillas de danzantes en cualquier festejo o solemnidad religiosa, pues si hoy día todo el mundo tiene como referente a los danzantes de Cisneros y en los años 30 y 40 lo fueron los de Villamediana, Ampudia y Becerril, en los años 20 unos de los más afamados de la zona eran los de Pedraza y Baquerín que atraían a gran número de forasteros de los pueblos colindantes a verles danzar. No reparaban en gastos y así vemos como los de Pedraza cuando fundan la Cofradía de San Roque se traen al dulzainero de Peñaflor de Hornija, Florentín Rodríguez, que tenía mucha fama entonces. De los danzantes de estos pueblos serían estas melodías que tocaran Baudelio de Blas y Eloy Herreras aprendidas del *Tío* Repica de Baquerín y que encontramos en la fonoteca de Urueña[6] de un tarareo de Eloísa *La Tamborilera*, hija de excelente redoblante de Cigales, el mencionado Eloy Herreras.

6 Fundación Joaquín Díaz. Fonoteca. Soporte 210. Recopilador: Antonio Sánchez del Barrio, 22 de agosto de 1987.

Orquesta Gutiérrez. Enrique (saxo), Ricardo (acordeón) y Fortunato Herranz (batería)

Tras la Guerra Civil, durante algunos años la dulzaina enmudeció hasta la llegada de la Sección Femenina, y es en este momento histórico donde debemos de situar a una serie de dulzaineros palentinos como *Los Barato*, *Los Melgos*, Agustín de Castro, Mariano Gutiérrez etc. que son los que frenan el deterioro tan brutal que se estaba produciendo en las tradiciones del mundo rural. Estos dulzaineros que por entonces existían en escaso número, estaban alejados de la participación festiva por la pujanza de las pequeñas bandas u orquestinas que habían arrinconado al instrumento, y gracias a ellos nos han llegado melodías del repertorio antiguo de esta provincia. Por ello, vamos a cerrar esta charla con una pieza de estos dulzaineros, concretamente de Mariano Gutiérrez que había nacido en Mazariegos en 1902, quien, para poder subsistir montó, junto con sus hijos, su propia orquesta.

«El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses» (1808): romance de cordel, epopeya satírica, alegoría política, fábula animal y poema de disparates

José Manuel Pedrosa

Reír y cantar en tiempos de guerra

Una de las muestras más singulares de la profusa producción de literatura popular y semi-popular antifrancesa que floreció en los años de la invasión napoleónica de España (1808-1814) fue *El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses. Poema serio en dos cantos* que, firmado «por D. B. Y. H. P.» (seudónimo de Don Benito Íñiguez de Heredia, Presbítero), fue impreso en Madrid («Por D. Luciano Vallín») y en Valencia («Por la Viuda de Agustín Laborda») en el primer año de la ocupación, en 1808. Si he encuadrado esta composición dentro del repertorio de la «literatura popular y semi-popular» es porque aquel corpus fue, en parte, invención y alimento de la creativa y anónima musa y masa popular de cultura esencialmente oral, aunque algunos de sus miembros comprasen y consumiesen también literatura de cordel. Y en parte (y este sería el caso que nos ocupa) aportación de intelectuales de refinada formación letrada pero que adoptaron usos, formatos y recursos estilísticos de la literatura más cercana a los gustos del pueblo (la de cordel, por ejemplo), con el fin de hacer más efectiva la función de propaganda política y de agitación social que desearon insuflar en sus discursos.

Es eso exactamente lo que sucede en *El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses*: una composición poética de factura cuidada y equilibrada, delineada por una mente conocedora o familiarizada evidentemente con tradiciones literarias diversas, empezando por la épica y la fábula grecolatinas, áureas y neoclásicas; pero que se acogió a un formato y a una poética, los del pliego y el romance de cordel, que eran propios y favoritos de las clases populares; y a una estrategia, la del anonimato o semi-anonimato (puesto que se vio atenuado por la consignación de las iniciales) que debió de ser impuesto por obvias razones de oportunidad política y de seguridad personal, en plena invasión del país por una potencia enemiga.

No creo que *El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses* llegase a ser nunca un poema oralizado, cantado y legítimamente inserto dentro del repertorio oral y tradicional de la gente del pueblo; pero sí me parece razonable pensar que pudo ser leído y celebrado, en privado y en voz alta, por el vulgo que en aquellos años tortuosos estuvo muy pendiente de la literatura impresa que contra los invasores franceses anduvo circulando más o menos bajo cuerda. Nuestro *Asalto terrible*, escrito y publicado para enardecer al pueblo, se ajusta pues, sin ninguna violencia, a la laxa etiqueta de la poesía popular o semi-popular, aunque no entrase de manera perdurable en la cadena de la transmisión oral ni haya dejado eco alguno en las tradiciones orales más tardías[1].

1 Acerca de los versos y relatos que sí llegaron a ingresar y a mantenerse durante decenios e incluso durante siglos en el coro de la memoria vulgar, véanse Federico Olmeda, «Guerra de la Independencia», *La Ilustración Española y Americana*, suplemento 32 (30 de agosto de 1908); Antonio Zavala, «Estrofas en vascuence al 2 de mayo de 1808», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 52 (1997) pp. 255-260; *Canciones de la guerra de la Independencia, recopiladas por Federico Olmeda*, arreglos y adaptación de Javier Coble y Joaquín

El pliego que lo contiene, de 16 páginas en 8°, se desarrolla en 376 versos octosílabos y está estructurado en dos partes: un *Canto primero* con rima de romance en é.o; y un *Canto segundo* con rima de romance en é.a. Aparece firmado «por D. B. Y. H. P.», quien fue, al parecer, un «Don Benito Íñiguez de Heredia, Presbítero» que debió de vivir o ejercer en Madrid y del que en aquel mismo año de 1808 andaba circulando *El martirio del glorioso S. Ginés: poemita en un canto*; acaso tuviera el tal presbítero algún vínculo con la muy castiza parroquia de San Ginés, de la céntrica calle madrileña del Arenal. El poema hace mención en dos ocasiones a la populosa Puerta del Sol, lo que refuerza el supuesto de que pudo ser compuesto en la capital del país. No se detalla el mes de la publicación, por lo que no sabemos si las ediciones de Madrid y Valencia fueron simultáneas, o si fue primero una y después la otra[2]. Debió de ser compuesto, en cualquier caso, en la segunda mitad del año 1808, por cuanto nombra ya a «Joseph Botellas» como jefe de los ocupantes franceses. José Bonaparte entró en Madrid el 20 de julio y fue proclamado rey el día 25 de julio de ese año.

La edición

Conviene, antes de profundizar en su análisis, hacer una lectura atenta del poema. Transcribo a partir de la edición valenciana, y regularizo la acentuación, la ortografía y la puntuación conforme a la norma académica actual:

Díaz, libro y DVD (Fundación Joaquín Díaz, Urueña, 2003); José Manuel Pedrosa, «La Guerra de la Independencia en el imaginario colectivo español: dos siglos de memoria oral», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 57 (2009) pp. 89-115; Pedrosa, «Canciones y leyendas en torno a la Guerra de la Independencia: historia y folclore», *1808-1812: Los emblemas de la libertad*, eds. Alberto Ramos Santana, Alberto y Alberto Romero Ferrer (Cádiz, Universidad, 2009) pp. 133- 162; María Jesús Ruiz, «La niña y el soldado: la Guerra de la Independencia y otras guerras en el cancionero tradicional hispánico», *Boletín de Literatura Oral* 2 (2012) pp. 91-119; *Crónica popular del doce*, ed. María Jesús Ruiz (Sevilla: Alfar, 2014); y Carolina Ibor Monesma, «*Que no quiere ser francesa*: estrofillas sobre la Guerra del Francés en los repertorios folklóricos de Aragón», *Boletín de Literatura Oral* 5 (2015) pp. 117-140. Véase además Pedrosa, «De los funerales grotescos de *Pepe Botellas* en Madrid y Cádiz (julio de 1812) y de otras efigies burladas», *Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)*, eds. Dolores Thion Soriano-Mollá, Luis Beltrán Almería, Solange Hibbs-Lissorgues y Marisa Sotelo Vázquez (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013) pp. 19-34.

2 *El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses. Poema serio en dos cantos* está catalogado en Ana María Freire López, *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia española (1808-1814): Índice de las composiciones publicadas en la prensa periódica y en folletos de la «Colección documental del Fraile»* (Londres: Grant & Cutler, London, 1993) núm. 118. De la imprenta madrileña de D. Luciano Vallín salieron otras obras contrarias a los franceses, como los folletos (ambos de 1808) *Correspondencia del General Francés Lechi, Comandante de sus tropas en Barcelona, interceptada sobre las aguas de la costa de Levante* y *Diálogo joco serio entre un caballero napolitano de la comitiva de Josef Napoleón, intruso rey de España, y el Alcalde de Tioja, cerca de Burgos*. Acerca de la actividad de la imprenta valenciana de la Viuda de Agustín Laborda, véase Juan Gomis Coloma, *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015); y Gomis Coloma, «Un emporio del género de cordel. Agustín Laborda y sus menudencias de imprenta (1743-1776)», en *Culturas del escrito en el mundo occidental. Del Renacimiento a la contemporaneidad*, ed. Antonio Castillo (Madrid: Casa de Velázquez, 2015) pp. 239-250. De la imprenta valenciana salió, en los primeros tiempos de la invasión francesa, en 1808, algún que otro pliego y folleto antifrancés, como el titulado *España libre: drama alegórico en un acto*, por A. J. [Agustín Juan].

El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses

Poema serio en dos cantos

Por D. B. Y. H. P.

Risum teneatis, amici?

Valencia

Por la Viuda de Agustín Laborda. 1808

Canto primero

Canto el asalto atrevido
que una noche obscura dieron
a un cuartel de los franceses
los ratones. Diré el miedo
y espanto que les causaron,
y cómo en breves momentos
les pillaron la galleta
que tenían de repuesto.

En vano, oyendo el ruido
del pillaje y del saqueo
los franceses a las armas
volaron desde sus lechos.
Nada les valió. Cargados
con todo el botín se fueron
los ratones, de laureles
coronados y trofeos.

Pero, ¿cómo es que triunfaron?
¿Cómo burlarse pudieron
unos míseros ratones
de los héroes de Marengo?
¿Tan valientes hace el hambre?
¿Tanto descuido en el fiero
francés pudo? Dime, Musa,
dime tú todo el suceso.

Hacía días rondaba
el cuartel del coliseo
de no cobardes ratones
un ejército soberbio.
Dos causas muy poderosas
a estos sitios los trajeron:
primeramente el olor
de la galleta, que dentro
en gran porción se encerraba.

Después, el no haber recelo
de gatos. Pues los franceses
glotones, de carne hambrientos,
cuantos atrapar podían
por los contornos aquellos
los mataban y comían
como si fuesen conejos.

Cercaban más el cuartel
los ratones: mas el miedo,
aunque entrar en él deseaban,
ponía a su audacia freno.
Si el hambre los excitaba,
perdían su atrevimiento
al ver que el cuartel estaba
de soldados siempre lleno.

Hasta que su mandarín,
el valiente Roe-queso,
situación tan miserable
tolerar más no pudiendo,
llamó a todos los ratones
y en universal congreso
habloles de esta manera
desde su elevado asiento:

«¿Hasta cuándo, mis leales
esforzados compañeros,
hasta cuándo el vil temor
nos tendrá en los agujeros
escondidos? ¿Qué esperamos?
¿En qué pensamos? ¿Qué hacemos?

La dura hambre nos aflige,
nos devora. ¡Ay! Pereciendo
estamos ya. Y sin embargo,
¿no resuelve el valor nuestro
entrar en ese cuartel
y proveernos de sustento?

¿Qué cobardía es la nuestra
tan extraña? Aliento, aliento,
salgamos de estas cavernas
do nos ha encerrado el miedo;
y si me creéis, esta noche
de las tinieblas cubiertos,
daremos terrible asalto
a ese cúmulo tremendo
de galleta. ¿Qué os parece?
¿Qué decís? Jamás el miedo
favoreció la fortuna,
sino a quien desprecia el riesgo.

Por tanto, mis camaradas,
si de estado tan funesto
libraros queréis, valor:
armad de valor los pechos;
ni la empresa es tan difícil
que no baste nuestro esfuerzo.

No, no se trata de echar
como antaño, al gato horrendo
la campanilla; antes bien,
os aseguro y prometo
que de esta vez provisión
de pan para un año haremos.
Ea, pues, manos a la obra,
y pues en profundo sueño
yacen ahora los franceses,
venid, y al cuartel entremos.

Así Roe-queso habló
y sus palabras de fuego
en todos los corazones
un valor noble encendieron.
Tal Aníbal en los Alpes
arengó al soldado fiero
para que audaz invadiese
de Italia el hermoso reino.

Todos los ratones pues
unánimes respondieron
que sí; que a la empresa ya
todos estaban resueltos.
Uno de ellos solamente
puso un reparo, diciendo:
«Señores, como es debido,
yo alabo vuestro proyecto,
y por mí vamos al punto
a esa expedición; mas veo
un inconveniente, que
puede sernos bien funesto.

Y es que, en medio del cuartel
toda la noche está ardiendo
una lámpara maldita
y podrá su luz perdernos».

Aquí el famoso Anda-listo
repuso: «Si no hay más que eso,
yo me propongo a apagarla,
y dejar en un momento
todo el cuartel sepultado
en las tinieblas». Roe-queso
prodigole mil elogios
por tamaño atrevimiento;
y díjole: «Parte pues,
joven gallardo, ahora mesmo,
y apaga esa luz molesta
para que el asalto demos».

Dícele; y parte Anda-listo
de valor y ánimo lleno,
entre los vivas y aplausos
que le dan sus compañeros.
Era ya noche avanzada,
reinaba un grande silencio,
en todo el cuartel yacían
los campeones de Marengo,
profundamente dormidos
sobre sus jergones viejos,
digeriendo el mucho vino
que aquella tarde bebieron.

Cuando el osado Anda-listo,
partiéndose del congreso,
llegó y entró en el cuartel
por un oculto agujero.
Acción memorable que
le granjeará nombre eterno
y le llenará de gloria
en los siglos venideros.

Canto segundo

¡Oh, venga, venga una taza
de café, para que pueda
mi numen ya fatigado
continuar su alta materia.
Y tú, Musa, si propicia
tu favor no me dispensas,
el asunto que he tomado
es superior a mis fuerzas.

Inspírame pues benigna
y haz que el verso mío sea
grandilocuente y sublime
cual corresponde a la idea.

Entró pues el valeroso
Anda-listo en la gran pieza
del cuartel, a tiempo que
dormían a pierna suelta
los soldados; mira lejos
la luz que apagar intenta.

Guía hacia ella sus pasos
intrépido y con cautela.
Así, mientras los troyanos
al dulce sueño se entregan
penetró atrevido Ulises
de Reso las reales tiendas.

Finalmente hasta el fanal
su valor heroico llega
sin ser oído ni visto
de la multitud francesa.
Mas, ¿cómo hizo? ¿Cómo fue
para apagar la linterna?
¿De qué maña se valió?
¿De qué raro estratagema?

Él subió (¡cosa admirable!)
con la mayor ligereza
por el tirante cordel
de que la lámpara cuelga.
Así llegó al vaso mismo
de la brillante lucerna,
y con un palo algo largo
que para el efecto lleva,
con astucia nunca vista
con indecible destreza,
del aceite en lo profundo
zambulle la ardiente mecha.

De esta manera la luz
en un instante fue muerta,
quedando el cuartel envuelto
en espantosas tinieblas.
Mas, ¡cuán cara le costó
esta inaudita proeza!
¡Qué mal las altas hazañas
a veces la suerte premia!

Pues al querer regresar
se resbaló de la cuerda
y dentro el vaso de aceite
cayó, ¡infeliz!, de cabeza.
En vano aprende a nadar
meneando manos y piernas;
allí quedó el desdichado
y feneció su carrera;
mas no feneció su nombre,
ni la gloria de su empresa,
antes bien de gente en gente
sonará en toda la tierra.
Sí, magnánimo Anda-listo,
joven de inmortales prendas,
si pueden algo mis versos,
tu memoria será eterna.

Cuando los demás ratones
vieron la lámpara muerta,
de sus ocultas guaridas
salieron a competencia.
¡Qué caterva, santos cielos,
qué prodigiosa caterva!
Gastaría un año entero
y no podría mi lengua
contarlos. No fue mayor
el ejército que a Grecia
llevó Jerjes, ni el que a Troya
Agamenón condujera.

Ni le excede en multitud
la gente que se congrega
junto a la Puerta del Sol
en los días de gaceta.
¡Tantos ratones son
que al asalto se presentan!

Esta turba pues pasmosa
de ardimiento y furor llena,
se arroja sobre el cuartel
y a favor de las tinieblas
embisten como leones
al repuesto de galleta.
¡Oh de Dios! ¡Y cuántas tortas
arrebatan y se llevan!

¡De qué botín tan hermoso
llenan sus hondas cavernas!
¡Qué estragos hacen, qué estragos,
primero que los sintieran
las dormidas y mal cautas
tropas de Joseph Botellas!

Príncipe infelice, ¿cómo
reinar en la España intentas,
viendo que hasta sus ratones
te hacen cruelmente la guerra?
Cede ya, cede prudente
a la irresistible fuerza
del hado. Errante Quijote,
torna ya en fin a tu aldea.

Créeme: tú no naciste
para cetros y diademas.
¡Qué mal hiciste en dejar
de tu pueblo la taberna!
Allí vendías tu vino
y gozabas vida quieta,
¡Y no que en duros afanes
ahora vas de ceca en meca…!

Mas, ¿qué miro? Los ratones
se han dado tal maña y priesa
que ya las tres cuartas partes
volaron de las galletas
y a buen seguro que ni una
torta quedara siquiera,
si no fuese de Pan-como
por una tonta imprudencia.

Este, jactándose necio
de denuedo y ligereza,
subió volando al montón
de tortas; tomó una de ellas
y, ¿qué sucede? Al bajar
el peso de la galleta
lo venció, y ambos rodando
cayeron una gran pieza.

El estruendo que movió
la torta dura, resuena
por el cuartel espacioso,
y los soldados despierta.
¡Quién pintara su terror
y la turbación extrema
de sus pechos, otro tiempo
animosos! Todos tiemblan,
se aturden. Tal una banda
de gorriones se consterna,
cuando oyeron de improviso
el trueno de la escopeta.

Veíanse acometidos
en las obscuras tinieblas
y sentían gente osada
que sus vituallas se llevan.
«¡Traición!», grita uno, «¡traición!»,
perdidos somos de esta hecha;
los Dólopes han entrado
aquí. ¿Quién va allá? ¿Quién reina?

Al instante, aunque el pavor
los turba y su sangre hiela,
cogen sus armas pendientes
cerca de la cabecera.
Las cogen: ¡y con qué saña
el terrible tiro asestan,
aunque no ven sus contrarios
hacia el montón de galleta…!

La horrisonante explosión
oyóse de legua y media,
y en Madrid se despertó
la gente más soñolienta.
Los ratones con buen orden
se tornan a sus cavernas
habiendo ya hecho de pan
una provisión inmensa.

No pudo ser más glorioso
el suceso de su empresa,
ni su laurel más brillante,
ni su gloria más completa.
Y lo que debe pasmar
es que la heroica proeza
solamente les costó
un herido en la cabeza,
tres extraviados, dos muertos,
uno de una bala horrenda.

Tú el otro fuiste, Anda-listo,
que en el licor de Minerva
sumergido feneciste,
y que con lágrimas tiernas
generalmente llorado
fuiste por tus altas prendas.

Entre tanto los franceses
continúan sus tremendas
descargas; y valerosos,
porque enemigos no encuentran,
dispararon aún tres veces:
tres veces la sala inmensa
del formidable estampido
se estremece toda y tiembla.

Por fin cobrado el aliento
encienden una linterna
y ven pasmados robada
casi toda la galleta.
Todo lo andan con la luz
y un ratón difunto encuentran,
e infieren que solos ellos
han cargado con la presa.

Aquí un francés exclamó
atónito en gran manera:
«hasta los ratones son
más fuertes en esta tierra».
Pero su jefe prudente
les dijo: «Soldados, cuenta
con que ningún español
esta aventura la sepa,
que seríamos su burla
y fábula; y nuestra afrenta
la cantaría en sus versos
algún maligno poeta».

Todos callarlo prometen,
y como de la refriega
estaban tan fatigados,
al sueño otra vez se entregan.
Mas la Fama al día siguiente
por sacristías, por tiendas,
por la gran Puerta del Sol,
por cafés, fondas, tabernas,
toda la aventura fue
divulgando con cien lenguas.
todo lo contó. Mortales:
¡fiaos de esta parlera!

Un crisol de influencias

El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses. Poema serio en dos cantos del presbítero don Benito Íñiguez de Heredia, es, tal y como su lectura nos ha permitido comprobar, obra bien urdida, ingeniosa y eficaz, que muestra un manejo experto de la ironía y de la hipérbole, del metro y los recursos de suspense. En ella son además discernibles modelos y mimbres que asignan a su autor una cultura literaria amplia y variada. Conforme a lo que anunciamos en el título de este trabajo, las tradiciones del romance de cordel, la epopeya satírica, la alegoría política, la fábula animal y el poema de disparates han dejado improntas evidentes en su estructura y en sus versos.

De los pliegos de cordel impresos que andaban vendiendo y voceando los ciegos por las calles toma *El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses* no solo el molde métrico (puesto que el romance en dos partes con asonancias diferentes era esquema predilecto) y el formato editorial, sino también los recursos de estilo (la hipérbole en especial), el subrayado de determinados tópicos (como el de la fama) y la arquitectura narrativa, desde las fórmulas de la introducción hasta los versos del cierre. Podría pasar, de hecho, por alguno de aquellos vulgares cantos de ciego si no fuera su composición especialmente cuidada y sus encabalgamientos más sofisticados que los que eran propios de la poesía impresa que corría por las acalles.

Se inscribe además, el poema de la guerra de los ratones contra los franceses, dentro de una tradición de fábulas políticas y bélicas con personajes animales que tuvo cierto recorrido en aquellos años de resistencia política y cultural contra los invasores franceses:

> *Entre las composiciones en verso abundan las fábulas, cuyas características propias, ya en el siglo XVIII las habían hecho vehículo especialmente apto para la sátira, porque su doble lectura servía para eludir la censura cuando llegaba el caso. Es sabido que el género fabulístico es poesía narrativa, no lírica, en la que los vicios, defectos, virtudes y peculiaridades de la condición humana son encarnados por animales, y de las que se saca una consecuencia moral. Desde el primer momento fue muy fácil identificar a invasores e invadidos con los animales de sus respectivos escudos, el águila francesa y el león español, aunque no fueron los únicos. Francia siempre está presentada por animales rapaces, ya sean aves (Fábula alusiva a los sucesos del día, el León y el Águila), ya zorros o raposos (El León y la Zorra; Fábula original y del día El Raposo usurpador, de Pisón y Vargas). Otras veces son ratones y gatos los que encarnan a las dos naciones: El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses. Poema serio en dos cantos, de Benito Iñiguez de Heredia, o Muchos ratones contra cuatro gatos. Fábula alegórica a los raros acontecimientos ocurridos entre España y Francia en el año de 1808, por Pancracio Pau de Fonsels, inserto en la Colección erudita antes mencionada*[3].

La composición que lleva el título de *Muchos ratones contra cuatro gatos. Fábula alegórica a los raros acontecimientos ocurridos entre España y Francia en el año de 1808* es obra densa y compleja, cuyo análisis no sería del todo inoportuno aquí, aunque habrá de quedar para alguna ocasión futura. Y no por falta de interés, sino de espacio.

Creo preferible traer a colación ahora, para ilustrar el modo en que los políticos y la política de aquellos tiempos azarosos hicieron uso de la

3 Ana María Freire López, «La literatura española en 1808», *Entre el Dos de Mayo y Napoleón en Chamartín: los avatares de la guerra peninsular y la intervención británica* (Madrid: Ministerio de Defensa, 2005) pp. 267-283, p. 270. Véase también Freire López, *Entre la Ilustración y el Romanticismo: la huella de la Guerra de la Indeplendencia en la literatura española* (San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008) pp. 100-101.

fabulística ratonil, un artículo anónimo que fue publicado en el número de 1811 del periódico gaditano *El censor general*, pp. 142-146, y que guarda ciertos vínculos con *Muchos ratones contra cuatro gatos* que ahora pasaremos por alto, porque lo que nos interesa en esta ocasión es resaltar su sesgo alegórico, que se halla relacionado también con el de *El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses.*

Los ratones no eran en la fábula de los *Muchos ratones contra cuatro gatos* trasunto en positivo (como lo eran en *El asalto terrible…*) de los patriotas españoles rebeldes contra los franceses, sino máscaras en negativo de los liberales tenidos por más o menos anticlericales que empezaban a constituirse en bandería pujante en el santuario gaditano que permaneció siempre fuera del alcance de los franceses. Pero el caso es que la metáfora de la casa-fortaleza-nación asediada por ratones, heroicos en el pliego de *El asalto* e indeseables en el de los *Muchos ratones*, tenía un papel central en los dos textos de 1808.

También en el aparatoso artículo que publicó *El censor general* de 1811:

> *Artículo comunicado. Se cogió el ratón y sin ratonera.*
>
> *Había muchos días, por no decir meses, que se estaba oyendo en la casa de un caballero noble un ruido sordo e incómodo: ya faltaba el aceite de las lámparas, ya se hallaba algo agujereado el armario del pan, ya se advertían roídos algunos de los mejores libros de su librería que eran los más grandes y viejos, y aunque los indicios todos eran de ratón, pero no se podía dar con él. Los gatos se contentaban con mirar a lo alto. Mas como el amo no hallaba agujero alguno en su sala, no sospechaba de su guarida.*
>
> *Hasta que un día pareciéndole a un ratoncillo que era ya hora de lograr su intento, se dejó ver por debajo de un cabrio, mas como advirtió en la sala luz y gente, deslumbrose, sentó mal el pie y cayó, comenzó a conmoverse toda la gente; los ratones mayores se levantaron de su madriguera para cuidar al que chillaba, pero al ver tanta gente dispuesta a perseguir al ratonsuelo, se volvieron a ocultar, mas no sin ser vistos; el amo dio entonces orden que registrasen el techo y hallaron, ¡pobre de mí!, que desde una casa vecina que era estercolero, habían venido rompiendo la pared maestra, habían roído varias viguetas, e iban socavando la viga principal, de modo que a no haberse anticipado aquel ratón, y llamado la atención, en breve el techo hubiera dado en tierra, y destruido el buen amo y sus gentes, quedarían los ratones dueños de la casa, como lo eran del vecino estercolero. ¡Feliz caída! que ha hecho se descubra el daño cuando aún hay lugar para el remedio.*
>
> *Pueblo español, Nación amada, contigo habla esta parábola. Las Cortes generales y extraordinarias han declarado que tú eres el Soberano, tu eres el amo noble, leal y valeroso de la gran casa de España; en ti se hallaba luciente la lámpara de la fe que recibiste del Apóstol Santiago, y has conservado por la especial protección de María Sma., según la promesa que hizo al Santo Apóstol en Zaragoza.*
>
> *Tenías una gran provisión de aceite que es la caridad de Dios, como dice S. Agustín, la cual te alumbraba, te mantenía, y te daba vigor para pelear según la expresión de S. Bernardo. Tu fe encendida por la caridad te hizo arrojar de España el arrianismo; tu fe renaciendo en D. Pelayo te dio fuerzas y constancia para guerrear con los Mahometanos hasta expelerlos; tu fe ahuyentó de España los Priscilianistas, no permitió la entrada a los Albigenses, cerró la puerta a los Luteranos y Calvinistas, tu fe al fin te ha movido a que te levantares contra el bárbaro tirano Napoleón, que intentaba introdu-*

cir con su imperio la irreligión en tu gran casa.

Pero cuando todos tus hijos y criados pensábamos que íbamos a gozar pacíficamente del fruto de la victoria, comenzó a oírse en tu casa un ruido sordo e incómodo. «¿Qué es esto?», decían los pueblos. Nuestros hijos van todos al ejército y no cesamos de pagar contribuciones, y ni hay ejércitos, ni se les da de comer ni de vestir.

Todas las plazas se entregan, y no se residencia a sus gobernadores; todas las batallas se pierden, y no se castiga a ningún jefe; se cometen horribles delitos, y no se impone la pena. Solo se oye en vez de remediar los daños un ruido sordo: «fuera el despotismo, fuera jerarquías, libertad, igualdad, soberanía del pueblo».

Comenzó a obscurecerse la fe corriendo en el público inumerables escritos, no reconociendo más ley ni regla que la razón y la filosofía, abandonando la caridad de Dios, denigrando con los más viles dicterios a sus ministros, y queriendo que a esta caridad de Dios suceda la caridad francmasónica que solo se extiende a los hermanos de su cofradía.

Se advirtió agujereado el armario del pan, desacreditando pública y privadamente a los sacerdotes del Señor que guardan y reparten el pan de la doctrina. Se roen y desprecian los Libros Santos, los de los Padres de la Iglesia, los autores más clásicos de la Antigüedad, tornándolos en ridículos, y dándoles los viles epítetos de fanáticos, supersticiosos y bárbaros.

Pero como todo esto lo ocultan con el velo de la libertad, del derecho del hombre, al fin con el lenguaje de las pasiones, el pobre pueblo que es sencillo no advierte su daño, y cree que no hay malicia. Y aunque le incomoda el ruido piensa que es fuera de su casa, y más cuando en su sala, en su principal habitación donde reside con su familia no ve agujero alguno, y así a pesar de que los gatos le indican bastante e, sus miradas, en sus maídos, y en su detención, que allí está el daño, no lo advierte.

¡Pobre pueblo!, que no acabas de conocer la verdad que te dice Jesucristo en su Evangelio, que «los hijos de este siglo son más astutos que los hijos de la luz». Y lo que el proloquio común afirma, que a veces la mentira tiene más capa y apariencia de verdad que la verdad misma. Pero gracias a la divina providencia que ha dispuesto se descubra, cuando aún hay tiempo para remediarlo.

Un ratón no de los más grandes pensando imprudentemente que ya era tiempo de triunfar se manifestó, y no pudiendo sostenerse, cayó. Un Vocal, un Diputado, un Representante de la Nación, que ha jurado mantener la Religión Católica, Apostólica Romana, se arrojó a proponer el día 9 en sesión pública de Cortes que a los Religiosos no se «les debía considerar ni admitir en el número de los ciudadanos españoles».

¡Qué caída tan ignominiosa! ¡Qué muchedumbre de errores en un solo error! ¿El practicar los consejos evangélicos es delito que le priva de ser ciudadano? ¿El renunciar sus riquezas para que otros las disfruten y sirvan al estado, el abstenerse de todos los placeres de la carne, finalmente el negarse a sí mismos por el voto de obediencia son estorvbs para ser ciudadano espa ñol? ¿No es esto contrariarse directamente al Evangelio y a San Pablo?

Pasemos más. Si los Religiosos no, ¿por qué los clérigos seculares sí? Ellos han hecho voto de castidad y de obediencia, y si no hacen el de pobreza, se sabe bien cuán coartado tienen el uso de

sus bienes. Pero, dirán , administran sus haciendas: también los religiosos. Cada Convento administra las suyas. Todo Convento está siempre reputado por un vecino, contribuye como vecino, ha pagado cuantos impuestos se han hecho, y más que todo vecino, porque es cierto que antes de esta guerra el estado eclesiástico pagaba 75 por 100 cuando ningún vecino el más pudiente de España llegó a pagar un 25.

Pues si se le exige al estado religioso, y paga más que todo ciudadano, ¿podrá privársele del derecho de ciudadano? Esto es injusticia que se opone a un principio fundamental de las leyes, a saber, que quien está al daño debe estar al provecho.

No es esto todo.
Se continuará.

Es obvio que, al lado del romancero de cordel, la literatura fabulística y la tradición alegórica (y la poesía de disparates, a la que llegaremos), también la epopeya satírica o burlesca se halla entre los modelos más fácilmente reconocibles de *El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses.* La venerable *Batracomiomaquia* o *Batalla de las ranas y los ratones*[4], que muchos antiguos atribuyeron disparatadamente a Homero y que los especialistas de hoy suelen fechar en torno a la época de Alejandro Magno, es, con sus heroicos ratones Roepan y Robapartes (entre otros), su referencia más evidente, aunque no la única. De hecho, cuando el romance del presbítero Íñiguez de Heredia encomia al héroe ratonil que

penetró atrevido Ulises
de Reso las reales tiendas

está aludiendo directamente al episodio del canto décimo de la *Ilíada* homérica en que Diómedes y Odiseo ingresan como espías en el campo de los troyanos y matan, entre otros, a Reso, príncipe de Tracia.

Por su parte, el episodio de la perdición del ratón Pan-como

por una tonta imprudencia.
Este, jactándose necio
de denuedo y ligereza,
subió volando al montón
de tortas; tomó una de ellas
y, ¿qué sucede? Al bajar
el peso de la galleta
lo venció, y ambos rodando
cayeron una gran pieza,

no deja de recordar la escena de la muerte de Euríalo en el canto IX de la *Eneida* de Virgilio, aquel en que el temerario joven, agotado por el peso de un collar, un tahalí y un casco arrancados a sus enemigos muertos, recibe un castigo fatal:

Desconciertan
a Euríalo, la sombra de los árboles,
el peso del botín, el extravío
causado por el susto[5].

Pero lo cierto es que el marco en que con encaje más claro y de manera más determinante se inscribe la estructura narrativa de *El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses* es, más allá del romancero de cordel, la fábula, la alegoría y la epopeya burlesca, una muy bien acotada parcela de la cultura del disparate o del mundo al revés que ha insistido, desde la Edad Media por lo menos, en representar (en versos y prosas hiperbólicos, y en imágenes pintadas en manuscritos o en muros, esculpidas en maderas de iglesia, cinceladas en bandejas de plata, impresas en grabados, publicadas en pliegos de cordel) a guerreros muy bien armados y a ejércitos regularmente nutridos enfrentándose ridículamente y muchas veces huyendo frente a animales ínfimos como el caracol, el ratón, la pulga, la araña, etc.

4 Véase Ana Vián Herrero, «La *Batracomiomaquia* y *El Crotalón*: de la épica burlesca a la parodia de la historiografía», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 4 (1981) pp. 145-162.

5 Virgilio, *Eneida*, ed. José Carlos Fernández Corte (Madrid: Cátedra, 1993) IX, vs. 524-527.

En una monografía que publiqué en 1995[6], yo mismo reuní un acervo muy sustancioso de versos orales y populares acerca de partidas de veinticinco sastres que se enfrentaban contra algún caracol terrible, o de doscientos esquiladores que luchaban contra una rana, o de veinticinco cordobeses amedrentados por una araña. Relatos medievales acerca de lombardos guerreros contra caracoles, anécdotas estrafalarias del ciclo narrativo de Cyrano de Bergerac, pliegos decimonónicos como el catalán *Curiós y verdader romanç ab lo qual se fa veurer los estragos que va causá un Cargol tres dias avans del Diluvi Universal, en aquet Principat de Catalunya*, o el castellano *Verdadera y exacta relación de los horrores que ha causado un enorme caracol, en España y en Turquía* formaban parte de aquella viejísima tradición de relatos en que el ratón belicoso (que no llegaba a ser tan representado como el recurrente caracol gigantesco) no dejaba de estar también presente. Tal y como atestigua, por ejemplo, esta canción gallega:

Aquel xastriño de vimbio,
aquel xastre esquirrichado,
anda fuxido no monte,
anda fuxindo dun rato[7].

A este profuso acervo verbal y visual (pues la mayoría de estos pliegos de cordel e impresos populares llevaban ilustraciones de lo más extravagante) se pueden sumar ahora una *Gran historia de los hechos y estragos del más grande Caracol que se ha visto en el mundo* (con un «grabado de una pieza que representa una escena de destrucción de un caracol gigante en medio del mar hundiendo un barco», como si fuera un nuevo Moby Dick[8]), o un pliego decimonónico de aleluyas ilustradas que lleva el título de *Vida y estragos de un caracol*[9], o un *Romance paródico de El Caracol* que fue registrado en 1995 en la tradición oral del pueblo de San Martín de Valvení, en la provincia de Valladolid[10].

Está por hacer, en fin, un catálogo y un estudio exhaustivo del repertorio verbal e iconográfico, español e internacional, que tiene por protagonista a un animal abyecto que se enfrenta épicamente y logra poner en fuga a todo un ejército humano. Cuando dispongamos de esa herramienta, *El asalto terrible que los ratones dieron a la galleta de los franceses. Poema serio en dos cantos* de «D. B. Y. H. P.» (Don Benito Íñiguez de Heredia, Presbítero) será, con su afortunada inventiva, su factura bien pulida y su desgraciado (aunque el poema lo enfrente con ironía) contexto sociohistórico, marcado por una guerra, una de sus piezas más logradas e interesantes.

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

6 Pedrosa, «Peleas de ciegos, batallas de sastres, códices iluminados y canciones», en *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional (de la Edad Media al siglo XX)* (Madrid: Siglo XXI, 1995) pp. 102-161. Véanse además Lilian M. C. Randall, «The snail in Gothic marginal warfare», *Speculum* XXXVII (1962) pp. 358-367; Roger Pinon, «From Illumination to Folksong: the Armed Snail, a Motif of Topsy-Turvy Land», *Folklore Studies in the Twentieth Century: Proceedings of the Centenary Conference of the Folklore Society*, ed. Venetia J. Newall (Woodbrigde-Totowa: Boydell & Brewer-Rowman & Littlefield, 1980) pp. 76-113; Fernando Gutiérrez Baños, «La figuración marginal en la baja Edad Media: temas del *mundo al revés* en la miniatura del siglo XV», *Archivo español de arte* 70 (1997) pp. 143-162; y Steffany Batista dos Santos, «O cavaleiro e o caracol: arte na margem de manuscritos medievais dos séculos XIII e XIX», *Revista Ars Historica* 15 (2017) pp. 77-96.

7 Armando Cotarelo Valledor, *Cancioneiro da Agulla* (Vigo: Galaxia, 1984) núm. 6.

8 Manuel García-Plaza [pseudónimo de Pedro M. Cátedra], Aldara Amaro, Víctor Infantes & Francisco Mendoza, Noticias de una pequeña biblioteca. VII. Literatura popular impresa, 3. *Pliegos sueltos poéticos españoles y portugueses de los siglos XVIII & XIX* (Salamanca: SEMYR, 2005) núm. LXXXI.

9 Tiene el número 899 en la *Colección de aleluyas* de la Fundación Joaquín Díaz de Urueña.

10 Arturo Martín Criado, «Romance paródico de *El caracol*», *Revista de Folklore* 297 (2005) pp. 98-100.

La compleja ejecución musical del baile de «Bastonets» de Algemesí (Valencia)

Andrés Felici Castell

Las Fiestas de la Virgen de la Salud de Algemesí

Según cuenta la tradición local, un día indeterminado de 1247, un vecino de la alquería de Algemesí, dependiente por aquel entonces de la ciudad de Alzira, encontró en el tronco vacío de una morera una imagen de la Virgen con el Niño. Tras comunicarlo a las autoridades correspondientes, la talla de madera fue trasladada al templo parroquial con gran solemnidad[1].

Con el tiempo la devoción hacia esta imagen fue aumentando y se le atribuyeron una gran cantidad de milagros y prodigios. De esta manera en 1583[2], nuevamente de manera sobrenatural, se decidió ponerle una advocación: La Virgen de la Salud.

Primitiva imagen de la Virgen de la Salud, destruida en 1936. Fotografía: Sanchis, 1925. Cedida por el *Museo Valenciano de la Fiesta*

1 La leyenda de la Virgen de la Salud fue escrita por el sacerdote de la parroquia de Algemesí Miguel Curzá (1564-1600), ampliándose el manuscrito posteriormente por otros prelados: Pedro Cerveró (1655-1700), Blay Querol (1711-1746) y su hermano José Querol (1713-1748). El texto, que permaneció en el archivo parroquial, fue publicado por primera vez en 1847, coincidiendo con el VI Centenario del Hallazgo de la imagen, bajo el título de *Verdadera Historia de la aparición y hallazgo de la antiquíssima imagen de Nuestra Sra. de la Salud, venerada en la Iglesia Parroquial de la Villa de Algemesí*, siendo reeditada de nuevo en 1955 y en 2006, añadiéndose en esta última un estudio preliminar y una traducción al valenciano, obra de Vicent Josep Escartí.

2 Tradicionalmente se ha considerado 1568 como el año de la elección del nombre, pero un reciente estudio he demostrado que en realidad se produciría entre julio y diciembre de 1583, época en la que coincidieron en Algemesí los tres sacerdotes electores del nombre: Miguel Curzá, Rafael Frasquet y Juan Dasí (Domingo 2015, 14).

En 1610 se tiene la primera noticia de una celebración festiva en su honor, limitándose posiblemente al barrio de Berca, donde fue encontrada la imagen, y a partir de 1680 la festividad ya tuvo carácter municipal. En 1720 o 1724, con motivo de la realización de una capilla dedicada en su honor dentro del propio templo parroquial, se hizo una solemne procesión acompañada de música y danzas, que sabemos con seguridad que tuvo cadencia anual a partir de 1727. En 1733 aparece documentada por primera vez la presencia de un dulzainero, noticia que puede justificar la existencia de algunos bailes, y en 1747 la fiesta se celebró con especial solemnidad por conmemorarse el V Centenario del Hallazgo de la imagen[3].

La organización de estas fiestas, que con el paso del tiempo fueron adquiriendo mayor relevancia, corría a cargo de los ocho barrios locales que existían en aquel entonces, que quedaron reducidos a cuatro en 1835: Montaña, Valencia, Santa Bárbara y Capilla. Éstos todavía hoy en día organizan la fiesta de forma rotativa. En la primera mitad del siglo XIX aparecen documentados la mayor parte de los bailes que hoy en día conforman el séquito procesional: *Muixeranga, Bastonets, Pastoretes, Carxofa-Arquets* y *Tornejants*, así como la contratación de diversos dulzaineros y tamborileros para dotar de música a estas danzas.

Los complicados años de la II República Española, el paréntesis de tres años durante la Guerra Civil, así como la destrucción de la primitiva imagen en 1936, no lograron frenar esta celebración, aunque estuvo próxima a desaparecer a principios de la década de los setenta del siglo pasado por la falta de participación en los bailes y la escasez de dulzaineros. No obstante, la ciudad de Algemesí supo sobreponerse a las adversidades y reactivar una fiesta que agonizaba, hasta el punto que en el año 2011 fue declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO.

Salida de la procesión de la mañana del día 8 de septiembre desde la capilla del Hallazgo. Años treinta del siglo xx**. Fotografía cedida por el *Museo Valenciano de la Fiesta***

3 Sobre la cronología de la fiesta resultan de obligada consulta los estudios del historiador y antiguo cronista local Josep Antoni Domingo: *Festa a la Ribera. Les festes d'Algemesí*. Algemesí: Ayuntamiento, 2002 (1ª ed. 1983) y *Bastint la Festa. Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí*. Algemesí: Ayuntamiento, 1999.

La Fiestas de la Virgen de la Salud de Algemesí se inician el 29 de agosto, con el primer día de la novena a la patrona, pero los días más importantes son el 7 y el 8 de septiembre, siendo este último el día que litúrgicamente se conmemora la Natividad de la Virgen María y que suele coincidir con la celebración de muchas imágenes marianas que según la tradición fueron encontradas en un día incierto. La festividad consiste básicamente en tres procesiones, una celebrada el día 7 por la noche –la llamada procesión de la víspera o de las promesas–, que supone el traslado de la Virgen de la Salud desde la parroquia de San Jaime hasta la capilla del Hallazgo, lugar donde según la tradición fue encontrada. El día 8 por la mañana se realiza un nuevo traslado –la conocida como procesión de la mañana– desde dicha capilla de nuevo al templo parroquial por un recorrido muy corto: la calle Berca. Y por la tarde-noche se inicia la procesión general, con punto de partida y finalización en la misma iglesia, que recorre las principales calles del núcleo antiguo de la ciudad.

El principal atractivo de estas procesiones son los bailes, puesto que aunque probablemente ninguno de ellos es originario de Algemesí, pues se sabe que existían danzas similares en múltiples pueblos cercanos, esta localidad ha sabido mantenerlos a lo largo de los siglos, siendo el único lugar donde han perdurado de manera ininterrumpida. Los bailes que actualmente componen el séquito procesional son la *Muixeranga* –una danza ritual caracterizada por sus figuras plásticas y torres humanas, el principal antecesor de los *Castellers* catalanes–, los *Bastonets* –una danza guerrera en que los participantes realizan coreografías golpeando palos y planchas–, las *Pastoretes* –una danza de niños y niñas ataviados de pastores–, la *Carxofa* –un baile de mujeres adolescentes que trenzan cintas atadas a un palo–, los *Arquets* –otra danza de mujeres adolescentes donde se realizan coreografías con un aro en las manos–, el *Bolero* –típico baile valenciano de parejas– y los *Tornejants* –una danza guerrera en que siete torneantes bailan y parecen competir a modo de justa por el amor de su dama: la Virgen de la Salud–.

En el presente estudio vamos a centrarnos en el baile de *Bastonets*, una de las danzas más representativas de las fiestas y que mayor impacto suele causar en los visitantes por su fuerza y velocidad de ejecución, aunque también por su variado repertorio musical, el más amplio de todo el séquito.

El baile de *Bastonets*

Se puede definir a los *Bastonets*[4] como una danza de tipo guerrero formada por ocho danzantes armados con un bastón y una plancha que van golpeando entre ellos, a la vez que se mueven y se cruzan, conformando así las coreografías. Los bailadores tienen cuatro posiciones: puntero de fuera, puntero al lado de fuera, puntero de dentro y puntero al lado de dentro. La primera de éstas es la más complicada, puesto que requiere más desplazamientos que las otras. Aunque hay *bastonets* que saben bailar en todas las posiciones, lo más frecuente es que cada uno tenga asignada una y sólo sepa bailar esa. Pese a que históricamente únicamente ha existido un grupo de hombres, que solían ser agricultores, y en concreto podadores, en la actualidad hay cuatro, dos de hombres y dos de mujeres, además de los respectivos reservas de cada grupo.

El repertorio de *Bastonets* es muy variado y consta en la actualidad de dieciocho coreografías –algunas muy parecidas o con pequeñas variaciones– y veintidós melodías diferentes. No obstante, éste se ha ido modificando a lo largo de los años, perdiéndose, recuperándose e incorporándose nuevos bailes. La mayor parte de los bailes son cortos, con una duración inferior a un minuto, y siempre presentan la misma estructura: en primer lugar un único dulzainero hace un aviso –los primeros compases de la melodía–, dando así a conocer a los danzantes y al resto de músicos qué baile va a realizarse

4 Sobre este baile se ha escrito un libro recientemente, del cual se ha extraído parte de la información: Bellón Climent, Toni. *Els Bastonets d'Algemesí*. Picanya: Edicions del Bullent, 2017.

y a qué velocidad se debe interpretar. A continuación se inicia la coreografía, incorporándose el resto de dulzaineros y tamborileros, que finaliza siempre con un golpe seco de plancha o de bastón, y una nota corta de tamboril y de dulzaina[5]. Inmediatamente después se puede realizar el aviso de una nueva canción.

Los *bastonets* visten con calzas blancas, alpargatas de esparto, cuerpo y faldellín de terciopelo –rojo en el caso de los hombres y azul en las mujeres– con tiras doradas de pasamanería. En el cuello portan un pañuelo con un bordado de la imagen de la Virgen de la Salud en la morera. El sombrero porta tiras doradas de pasamanería y va rematado por plumas largas y de colores. En la espalda llevan bordados motivos simbólicos de la Virgen de la Salud. Cada posición debería llevar un símbolo concreto, pero en realidad cada danzante elige el que quiere: el pozo, la palmera, la estrella, el anagrama del Ave María y la morera, que teóricamente debería llevar sólo el maestro de la danza. Los trajes de este baile fueron alquilados a la casa Insa[6] de Valencia hasta 1977 –excepto las calzas, las alpargatas y el pañuelo, que eran propios–. Los bastones con los que danzan tienen unos 60 centímetros de longitud, siendo los de las mujeres un poco más estrechos, y están hechos por torneros. Normalmente son de madera de naranjo, aunque también se han utilizado otros materiales como el olivo o la haya. La plancha es redonda, de hierro, tiene unos 12-15 centímetros de diámetro y cada uno suele grabar su nombre o las iniciales y/o el año en que empezó a participar en las fiestas como *bastonet*. Antiguamente, tal y como se desprende de algunas fotografías, el maestro de la danza portaba un cayado y no participaba en las coreografías. Al grupo de danzantes solían acompañarles un par de botargas, encargados de recoger la voluntad que el público obsequiaba durante las procesiones y de captar su atención para que donaran más dinero.

El baile de *Bastonets* el 8 de septiembre de 1935. *Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu.* Archivo Agustín Alamán Rodrigo (AAAR C-57)

5 Aunque en los recopilatorios de partituras más antiguos que conservamos, de finales del siglo XIX, casi siempre se indica una nota larga como finalización, algo que todavía se realizaba hasta los años ochenta-noventa del siglo pasado, evitando así que se pudieran hacer bailes muy seguidos.

6 Sobre la Casa Insa de Valencia destaca el estudio: Olivares Torres, Enric y Oreto Trescolí Bordes. «Les festes vestides. El paper de la Casa Insa en les tradicions valencianes». *Revista Valenciana d'Etnografia*, nº 5 (2010): 89-109.

Respecto a los orígenes de este baile, aunque algunos creen que pudo haber participado ya en las celebraciones de 1724, lo bien cierto es que no está documentado hasta 1839, cuando aparece recogido en los libros de cuentas de la fiesta bajo el nombre de «danza de los ocho». Posteriormente también aparece citada en dicha documentación como «danza de los hombres», «danza de los palos» o «baile de los indios».

El baile de *Bastonets*. Década de los años 40. A la derecha se ve al dulzainero del baile: Antonino *Tenca,* y a la izquierda al tamborilero Bautista *el Ceguet*. Fotografía cedida por el *Museo Valenciano de la Fiesta*

Sabemos que existen muchos bailes similares por toda la geografía española y que también se realizaban en localidades valencianas –algunas de ellas muy próximas a Algemesí– como: Albalat, Polinyà, Alzira, Benifaió, l'Alcúdia, Sueca, Gandia, Carcaixent, Soneja, Meliana, Alginet, Catarroja, Titaguas, Llíria, Cullera, Sollana... (Bellón 2017, 11-39).

Poco sabemos del baile a lo largo del siglo XIX, y por la documentación tan sólo conocemos el nombre de algunos maestros del baile, como Domingo Sabater (1880) o Salvador Esteve Carpi (1888). De principios del XX conocemos la figura del maestro Tomás Quiles Vendrell, documentado en 1906 aunque tal vez prosiguió al frente del baile hasta los años treinta, puesto que en 1932 se cita un maestro con el apodo de «Tomás Hueso», que podría ser el mismo. En 1929 se produjo uno de los hitos más importantes de la danza: la participación en la Exposición Internacional de Barcelona[7].

Después de la Guerra Civil, no sabemos exactamente por qué, el planteamiento de la danza cambió, y así como antes bailaban adultos que trabajaban como labradores, a partir de este momento lo harán niños de poco más de diez años. En 1939 los *Bastonets* no salieron en la procesión, pero en 1940 un antiguo danzante, Carmelo el *Paresant*, enseñó a un grupo de niños, que continuó bailando durante una década aproximadamente.

A partir de este momento se fueron sucediendo varios grupos de bailadores. Éstos solían ser amigos y permanecían unos cinco o seis años, hasta que partían a realizar el servicio militar. Así normalmente se retiraban todos a la vez, aunque a veces se quedaba algún *bastonet* del anterior grupo para enseñar el repertorio a los nuevos. En algunas épocas hubo un maestro, que no bailaba pero enseñaba a danzar a los *bastonets* y era el encargado de buscar a gente

7 Sobre este acontecimiento se puede consultar: Olivares Torres, Enric. «1929. El ball de Bastonets a Barcelona». *Berca. Informació d'Actualitat d'Algemesí,* nº 130 (2005): 25.

si no había suficiente. Así destacaron Carmelo el *Paresant* en la década de los años cuarenta, Pepe Alandete *Sardina* en los años cincuenta y Enrique el *Paresant* a finales de los setenta y los ochenta. Los diferentes grupos de *bastonets* que se recuerdan son: el de los años 1940-1950, el de 1951-1952, el de 1953-1963[8], el de 1964-1967 y el de 1968-1976[9].

A partir de 1977 se hizo cargo del baile Enrique el *Paresant*, iniciándose una época en la que se dejaron de alquilar los trajes a la casa Insa y se logró una mayor estabilidad del grupo, donde ya no entraban a una edad tan temprana, puesto que desapareció el fenómeno de relevarse un grupo entero y a partir de este momento se hizo danzante por danzante. Además, poco tiempo después empezaron a aparecer nuevos grupos: en 1978 se creó un segundo de hombres, más jóvenes, y en 1980 apareció uno de chicas, quedando los tres bajo la maestría del *Paresant*. Tras la retirada del maestro del baile, cada uno de los tres grupos se gestionó de manera independiente, diluyéndose la figura del maestro, que recayó, de manera más honorífica que práctica, sobre un danzante de cada grupo. Así uno de los problemas más importantes que hay en la actualidad es la gran cantidad de gente que demanda participar en el baile, debido a que los *bastonets* pueden retirarse cuando lo deseen y elegir a dedo quién va a ocupar su plaza. Esto ha generado una serie de tensiones que han desembocado en la creación de un cuarto grupo de baile, formado por mujeres que llevaban muchos años en lista de espera, que participó por primera vez en las procesiones del año 2017. De esta manera un baile que hace cincuenta años era danzado por ocho jóvenes, conseguidos a duras penas, hoy cuenta entre sus filas con casi un centenar de bailadores[10].

Tots a l'hora* (Todos a la vez). Fotografía de Elena Tornero Vidal donde se muestran tres grupos de *Bastonets* danzando a la vez. Cedida por el *Museo Valenciano de la Fiesta

8 Sobre este grupo se puede ver: Escartí, Lluís. «La transició dels Bastonets». *Berca. Informació d'Actualitat d'Algemesí*, nº 98 (2002): 14-15 y Escartí, Lluís. *Memòria viva d'Algemesí*. Algemesí: Ayuntamiento, 2018, vol. 1: 33-34.

9 Sobre este grupo se puede ver: Escartí, Lluís. *Memòria viva d'Algemesí*. Algemesí: Ayuntamiento, 2018, vol. 1: 34-37.

10 Hay que tener en cuenta que cada grupo no cuenta únicamente con ocho miembros, sino que poseen reservas, de manera que cada uno cuenta con unos veinte danzantes, excepto el más reciente, que debido a la abultada lista de espera que existía, cuenta con casi cuarenta mujeres, que hacen turnos para poder salir en las procesiones.

Las danzas y las músicas de *Bastonets*

En la actualidad, tal y como ya se ha indicado, se bailan un total de veintidós melodías diferentes. Éstas poseen diferentes nombres, algunos de los cuales apuntan la forma de bailarse, su procedencia, o directamente no poseen ninguna relación. Sus nombres son: *El Paco, Defensa de Planxa* –dos versiones–, *La Gavatxa, L'Ampla, La de Planxa, La Queta, Tres Colpets, Sis Colpets, Set i Dèneu, La Caceria, La Gallega, Dos Quinze* –dos versiones–, *El Bolero, L'U, La Figuera, Mambrú, El Negret, La Fuga, La Corredora,* y *L'Altar.* Pero esto no siempre ha sido así, y a partir de los recopilatorios de partituras y del testimonio de historiadores o antiguos danzantes podemos saber que los bailes no siempre han sido los mismos y que, además, no siempre se han bailado de la misma manera.

El testimonio más antiguo de músicas de *Bastonets* es el recopilatorio del padre jesuita Mariano Baixauli Viguer (1861-1923), el cual fue publicado por Salvador Seguí en el *Cancionero musical de la provincia de Valencia* en el año 1980. El padre Baixauli reunió una valiosa colección de tocatas de danza del Corpus de Valencia y de otras festividades de otras localidades. Según señala el propio Seguí estas melodías «le fueron comunicadas al padre Baixauli a finales del siglo pasado por los dulzaineros Pedro (a) 'Pauet', Vicente y Salvador Díaz, hermanos, quienes según constancia del mismo recopilador, las aprendieron de su abuelo, al que acompañaban como tamborileros» (Seguí 1976, 41).

Contrastando la documentación que conservamos de la fiesta de Algemesí, sabemos que en 1906 se contrató a Salvador Díaz para tocar la dulzaina en las fiestas, el cual además debía traer a dos dulzaineros más –posiblemente sus dos hermanos–, con sus correspondientes tamborileros, cobrando por todo ello 105 pesetas[11]. Pero consultando las contrataciones de años anteriores, sabemos que en 1864 estuvo tocando la dulzaina en las fiestas patronales de Algemesí un tal Antonio Díaz, y entre 1867 y 1888 un tal Pablo Díaz. Posiblemente este último, por cronología, fuera el abuelo de Salvador y sus hermanos, con el cual se formaron como tamborileros primero y después como dulzaineros y del cual aprenderían el repertorio. Así, las melodías que recoge Baixauli del baile de *Bastonets*, probablemente fueron las que estuvieron sonando en dicho baile desde el segundo tercio del siglo XIX. En el recopilatorio únicamente hay nueve canciones, que poseen los siguientes títulos: *La Fuga, Palos i Planxes, Set i vint-i-u, La Defensa, La Corredora, La dels colpets, El negrito, A l'alt* y *La Marxeta.*

Algunos de estos nombres no figuran en el repertorio actual, aunque la melodía que se recoge sí que corresponde con músicas que se tocan hoy en día. El cambio de título en algunas ocasiones determina la modificación que se ha producido en la forma de danzar. De esta manera, cuando Baixauli habla de *Palos i Planxes* está recogiendo la melodía que hoy se llama *L'U.* Esta canción en la actualidad se caracteriza por bailarse dando golpes únicamente con el bastón, por lo que en el siglo XIX, según el título referido, se bailaría de otra manera, golpeando tanto el bastón como la plancha. Algo parecido ocurre también con *La dels colpets*, que por el título parece referir que se bailaba sólo con golpes de bastón, pero esta melodía hoy en día se llama *La de Planxa*, haciendo referencia precisamente al instrumento opuesto, aunque en la coreografía actual se utilizan ambos elementos.

Respecto al *Set i vint-i-u* (7 y 21) su melodía es muy similar al *Set i Dèneu* (7 y 19). Este título se debe a la forma de danzarse: siete golpes con el bastón y diecinueve con la plancha. Así, en el siglo XIX, la melodía tenía un compás de más y por tanto se hacían dos golpes más de

11 Esta información, además de estar en los libros de cuentas de la fiesta conservados en la Biblioteca Municipal de Algemesí, también está transcrita en: Escartí, Lluís. *Memòria viva d'Algemesí.* Algemesí: Ayuntamiento, 2018, vol. 1: 189-193.

plancha. El título de *La Defensa* que recoge Baixauli se podría pensar que hace referencia a la actual *Defensa de Planxa*, pero en realidad es la misma melodía que *L'Ampla*. Esto no ocurre con *El Negrito*, donde coincide su música con la actual del *Negret*.

En cuanto *A l'alt*, ésta se corresponde con la actual melodía de *La Figuera*, y hace referencia a la forma de bailar, que todavía hoy se sigue manteniendo: golpeando sólo el bastón en alto. En último lugar aparece referida *La Marxeta*, que es una melodía que debió de perderse a finales del siglo XIX o principios del XX, puesto que ninguno de los bailadores más antiguos entrevistados –que empezaron a bailar en 1940– la recuerda, y en la actualidad no se ha recuperado[12].

Posteriormente a Baixauli, conocemos la obra de Eduardo M. Torner, titulada *Danzas Valencianas (dulzaina y tamboril). Contribución al estudio musical de la región*, publicada en Barcelona en el año 1938. El propio autor explica en la introducción cómo obtuvo dicho material: «Las danzas reunidas en este cuaderno han sido tomadas de varias colecciones anónimas, manuscritas e inéditas, que durante mi estancia en Valencia en 1937 he tenido ocasión de examinar». Entre ellas destacaba esencialmente la colección que poseía don Francisco Gil Gallego y el archivo del Museo de Etnografía y Folklore de Valencia, dirigido por don Maximiliano Thous (Torner 1938, 1).

En la página 37 de esta obra se recogen tres melodías bajo el título de «Danzas de Palos (*Balls de Bastonets*)», sin que ninguna de ellas tenga un nombre concreto. No sabemos si estas músicas se utilizaban en el baile de *Bastonets* de Algemesí o en el de otras poblaciones, pero dos de ellas se corresponden con melodías que todavía hoy se bailan, y que, casualmente, también recogió el padre Baixauli: *La Figuera* y *L'Ampla*. La tercera no se puede asociar con ningún baile actual, y tampoco podemos saber con seguridad si en alguna ocasión se danzó en Algemesí.

En el recopilatorio de Baixauli sólo hay músicas de dos bailes de Algemesí: la *Muixeranga* y *Bastonets*, por lo que resulta plausible pensar que los encargados de tocar en estos dos bailes desde el segundo tercio del siglo XIX hasta principios del XX fueron miembros de la familia Díaz, procedentes de Valencia capital. De la última generación tenemos algunas noticias y así, aunque de Pedro, conocido con el sobrenombre de *Pauet*, el hermano mayor, no sabemos nada, tenemos constancia de que Vicente nació en 1855 y en 1929, con 74 años, todavía participó en un acto en Valencia, mientras que Salvador, nacido en 1875, falleció en 1922 al ser atropellado por un coche (Llorca 2016).

De esta manera, en la década de los años veinte del siglo pasado, se tuvo que producir un relevo forzado en los músicos de *Bastonets*. En una de las fotografías más antiguas que se conoce del baile, fechada en torno a 1925, se puede apreciar al nuevo dulzainero que ocupó su plaza: Antonino Roig Camarasa (1885-1952). La figura de este músico es crucial para entender el estado actual de las melodías de *Bastonets*, puesto que fue su único dulzainero durante al menos veinticinco años, y además reunía dos características de las cuales carecían sus precursores: era natural de Algemesí y no era un dulzainero profesional, puesto que sólo tocaba en las fiestas de su localidad natal.

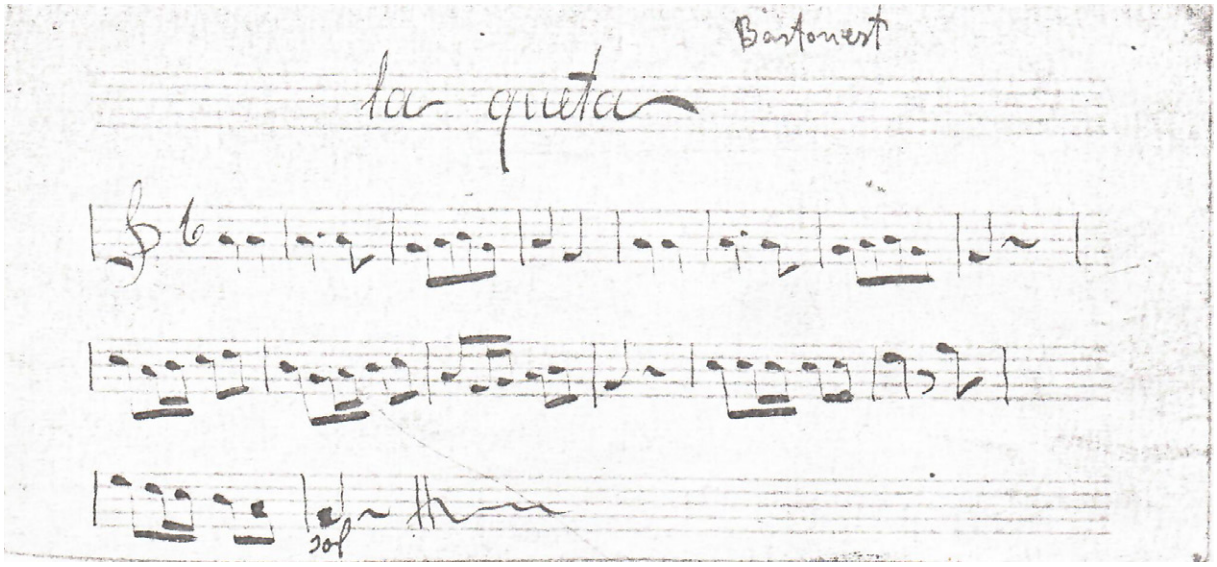
Antonino tenía un hermano mayor, Olegario, nacido en 1882, y un hermano gemelo, Alfredo. Los tres son conocidos con el sobrenombre de *Tenca* y compartían su afición por la música, puesto que todos ellos tocaban otros instrumentos en la banda municipal y en otras agrupaciones.

12 Como curiosidad se debe señalar que un grupo de danzas local, *Algadins*, ha creado recientemente un baile nuevo, *La Marxeta dels pastors*, estrenado en Algemesí para la cabalgata de Reyes del 2018, que utiliza esta música del baile de *Bastonets* caída en desuso (Algadins Grup de Danses 2018: 10-11).

El baile de *Bastonets*, ca. 1925. En el centro, en la última fila, está Antonino *Tenca* portando la dulzaina en la mano. Fotografía cedida por el *Museo Valenciano de la Fiesta*

Especialmente importante fue Olegario, que realizó diversas composiciones y destacó como acordeonista y trompetista, además de ser director de la banda local. Aunque Antonino trabajaba como barbero y pintor de brocha gorda, cuando venían las fiestas locales no dudaba en tañer la dulzaina como si de un profesional se tratara. Y de hecho algunos testimonios apuntan que también sus otros dos hermanos también tocaron la dulzaina en algunas ocasiones, aunque por lo que parece sin tanto virtuosismo ni tanta continuidad como Antonino.

Lo más interesante de los *Tenca* es que conocemos un recopilatorio manuscrito de partituras del baile de *Bastonets* realizado o bien por Antonino –que era el dulzainero que tocaba en este baile–, o bien por Olegario –que tenía más conocimientos musicales que su hermano y por tanto más facilidad para escribir partituras–. Las melodías que aparecen recogidas son un total de once: *El Negret, L'U, Defensa de Planxa (Els Porrots), Dos Quinze, La Caceria, La Corredora, L'Ampla, La Figuera, La de Planxa, La Queta* y *Set i Déneu*. Algunas de las partituras que había recogido el padre Baixauli, como *La Fuga* o *La Marxeta*, aquí ya no aparecen, y otras se registran con el nombre cambiado, tal y como se conocen en la actualidad. No obstante desconocemos la fecha exacta en que se realizó esta recopilación, así como si está completa.



La Queta*, partitura del recopilatorio de Olegario o Antonino *Tenca

Conocemos otros testimonios valiosísimos que nos permiten contrastar esta información. Por una parte Jaume Esteve, el único danzador que sobrevive del primer grupo formado después de la Guerra Civil. Éste apunta que algunas canciones que *Tenca* recoge, como *La Queta*, no la bailaban, y en cambio señala que danzaban otras que aquí no están recogidas, como por ejemplo *Tres Colpets* o *El Paco*. Además de eso, en 1951 se publicó el segundo volumen de los *Cuadernos de Música Folklórica Valenciana*, dedicado a danzas y canciones danzadas, escrito por María Teresa Oller, la cual visitó Algemesí durante sus fiestas patronales posiblemente en 1950 y tuvo como informante, tal y como ella misma indica (Oller 1951, 73), a Antonino *Tenca*, ya en su etapa final como dulzainero. Las melodías que aquí recoge son las siguientes: *L'U, Tres Colpets, La Queta, La de Planxa, Defensa de Planxa, L'Ampla, La Figuera, Mambrú, El Negret* y dos versiones del *Dos Quinze*.

Pero además de esto, también contamos con el testimonio de un importante personaje e historiador local, el canónigo don Vicente Castell Maiques, quien en 1949, en un artículo publicado en el número 25 del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, señalaba que en Bastonets se danzaban veinticinco músicas diferentes, aunque después no refiere tantos nombres: *La Marcha Real, El Boleo, Els Porrots, La Gallega, La Caceria, La Figuera, Tres Colpets, L'Ampla, El Negret, La Corredora, Ay Paco mío, Set i Dèneu, Dos Quinze, Defensa de planxa, La de Planxa, La Queta, L'U, L'Altar, El Saludo, Monbrú* y *Cosas de la calle* (Castell 1949, 774).

Algunos de los títulos referidos se pueden relacionar claramente con músicas actuales, como *Monbrú* con *Mambrú*, *Ay Paco mío* con *El Paco*, o *El Boleo* con *El Bolero*. Pero hay otros que siembran cierta confusión, por ejemplo el hecho de que cite como dos músicas diferentes *Els Porrots* y *Defensa de Planxa*, puesto que esta melodía *Tenca* ya indicaba que eran dos manera de llamar a la misma melodía[13]. Algo similar puede ocurrir con *La Marcha Real* y *L'Altar*, ya que la actual canción de *L'Altar* hasta la década de los ochenta del siglo pasado incorporaba en su parte central las notas de la *Marcha Real*, como referencia al régimen franquista. Aunque en este último caso, el mismo autor en publicaciones posteriores asoció estos dos nombres señalando que eran la misma canción (Castell 1975, 29). Pero también incorpora otros nombres que no se citan en otros recopilatorios y de los cuales los bailadores más antiguos que quedan nunca han oído hablar: *El Saludo* y *Cosas de la calle*.

13 Cabe la posibilidad de que con estos dos nombres se esté refiriendo a las dos versiones que hoy en día se conocen de *Defensa de Planxa*.

De esta manera resulta muy complicado poder determinar un repertorio exacto, y más todavía cuando algunas descripciones no coinciden con las opiniones de los danzantes. Así por ejemplo María Teresa Oller señala que *L'U* era una «música para hacer evoluciones sin golpear planchas ni palos» (Oller 1951, 25), cuando Jaume Esteve afirma que él la danzaba como en la actualidad, golpeando sólo los bastones. La misma autora apunta que *Tres Colpets* no se bailaba y que se utilizaba «para indicar a los espectadores que deben apartarse y dejar a los danzantes el espacio conveniente para poder realizar sus evoluciones» (Oller 1951, 26), mientras que el antiguo *bastonet* señala que esta melodía sí que se bailaba. Tal vez algunas opiniones de Oller hacen referencia a características de los *Bastonets* tal y como se danzaban antes de la Guerra Civil, que habrían sido modificadas por motivos desconocidos, y que Antonino *Tenca,* así como otros vecinos con los que Oller pudo hablar, conocerían. De hecho resulta curioso que muchas de esas características diferentes a la actualidad también las recogió años más tarde el músico algemesinense Agustín Alamán, tal y como comentaremos más adelante.

En 1951 fue el último año que Antonino *Tenca* participó en la procesión de la Virgen. El año siguiente tocó en agosto en la procesión de la Asunción en Xàtiva, donde actuaron los *Bastonets*, pero debido a una enfermedad no pudo participar en las fiestas patronales de su localidad, falleciendo el 22 de septiembre a los 67 años de edad. Su repentina indisposición hizo que los festeros no pudieran contratar a nadie, y los *Bastonets* no salieron a bailar hasta la última de las procesiones, el día 8 por la noche, tras lograr contactar con un dulzainero de Benifairó de la Valldigna: Baptiste Basset, que ya había participado algunos años en la procesión en otros bailes, al cual los danzantes le cantaron dos o tres canciones y con esas estuvieron bailando toda la procesión.

El año 1952 volvería a repetir el mismo dulzainero, ampliando ligeramente el repertorio, pero en 1953 se volvió a producir un cambio, y tocó en las procesiones el dulzainero de Torrent José Andreu Yago, conocido como Pepe *el Sanguano*. Este músico sólo conocía tres melodías: *L'U, Mambrú* y *Tres Colpets*[14], que se veían complementadas de tanto en tanto con alguna *Corredora* que interpretaba el dulzainero Juan Blasco, que tocaba en la *Muixeranga*, el baile que desfilaba delante.

14 Así lo afirma Pepe Machí, *bastonet* durante los años 1953-1963.

El baile de *Bastonets* en 1953 o 1954, con el dulzainero Pepe el *Sanguano*, a la derecha, y a la izquierda, junto al botarga, aparece el maestro del baile, Pepe *Sardina*. Fotografía cedida por el *Museo Valenciano de la Fiesta*

Tras volver a repetir el *Sanguano* en 1954, al año siguiente se produjo un cambio importante, y pasó a tocar como dulzainero Bernardo Soler Martínez (1911-2003). Nacido en Alzira, el conocido popularmente como *Tio Bernat* tenía alguno de sus hermanos residiendo en la vecina Algemesí, y tal vez por eso los festeros lo habían contratado en anteriores ocasiones para tocar en el baile de *Pastoretes*. Era músico, pues sabía escribir y leer partituras, y se dedicaba profesionalmente a la dulzaina, compaginándola con trabajos agrícolas. Su huella fue muy importante, pues estuvo dotando de música al baile durante veinte años, y además, se tomó la molestia de transcribir las partituras de las melodías que solía interpretar. De esta manera su familia todavía conserva una pequeña libreta –en la cual está anotado en una de sus páginas el año de 1961–, que según los testigos solía portar en el bolsillo y repasaba de vez en cuando para refrescar el repertorio de *Bastonets*, aunque también es cierto que en la misma hay transcripciones de todos los bailes de la procesión.

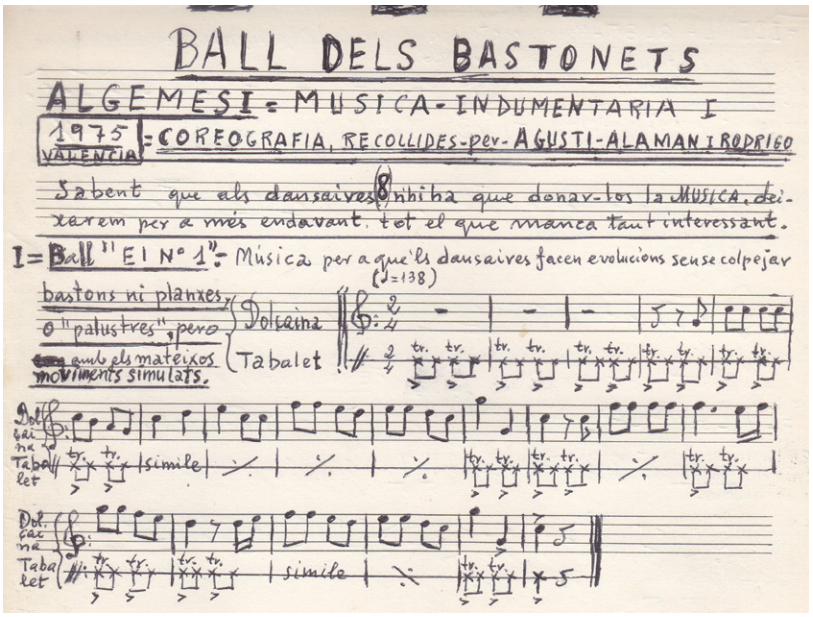
En este recopilatorio aparecen las siguientes partituras: *Mambrú, Set i Dèneu, Porrots (Defensa de Planxa), El Paco, La Queta, La Gallega, La Corredora, Dos Quinze, L'U, La Figuera, L'Ampla* y *Tres Colpets*. No obstante, como durante los años en los que tocó el *Tio Bernat* en *Bastonets* no existió una figura de maestro del baile, aunque él conocía todo el repertorio citado, no siempre lo podía tocar, puesto que los danzantes sabían muy pocos bailes, que habían sido enseñados de manera rápida por algunos *bastonets* de anteriores grupos.

El baile de *Bastonets* en la década de los sesenta. A la izquierda, portando la dulzaina, el *Tio Bernat*. Fotografía cedida por el *Museo Valenciano de la Fiesta*

Con el paso de los años la situación de la procesión no hizo más que empeorar: cada vez había menos gente que quisiera participar en los bailes y resultaba más complicado poder encontrar a dulzaineros para poder dotarlos de música. La situación empezó a colapsarse a principios de la década de los setenta, cuando los bailes se iban degradando más y los dulzaineros que tradicionalmente participaban cada vez estaban más viejos, sin que se pudieran encontrar recambios de garantías. Así lo manifestaba el programa de fiestas de 1970: «Hacen falta dulzaineros. Nuestra fiesta lo requiere, la Virgen nos lo exige, los dulzaineros que año tras año han venido a Algemesí, muchos de ellos han fallecido ya; los que no, están agotados y no pueden ejercer» (Festeros del barrio Capilla 1970, 8).

Esta situación impulsó a un grupo de entusiastas de la fiesta, entre los cuales estaban el canónigo Vicente Castell, el farmacéutico y concejal de cultura José Castell y Juan Fermín Teruel, quienes intentaron poner en marcha algunas medidas. Uno de los proyectos que iniciaron pretendía realizar una recopilación de las músicas de la fiesta, puesto que habían observado que cada dulzainero ejecutaba las melodías de una manera, y creían que debía existir una única versión para todos. Para esto intentaron recopilar todas las partituras que pudieron, entre ellas las de *Tenca*, hicieron grabar las melodías tal y como las interpretaban a todos los dulzaineros que participaban en las procesiones, y todo ese material querían que lo supervisaran tres músicos locales, para que entre ellos llegaran a un consenso. Éstos eran Miguel Esparza, director de la banda municipal entre 1947 y 1968, aunque ya de avanzada edad; José Moreno Gans (1897-1976), prestigioso compositor local que residía en Madrid y que había obtenido el Premio Nacional de Música en dos ocasiones (1928 y 1943); y Agustín Alamán Rodrigo (1912-1994), compositor y fundador de la Coral Polifónica Valentina en 1942.

Este proyecto nunca se llevó a cabo tal y como estaba pensado, pero dio lugar a interesantes investigaciones. Por una parte Agustín Alamán inició un exhaustivo estudio, empezado muchos años antes[15], centrado fundamentalmente en el trabajo de campo, que únicamente realizó de dos bailes, *Muixeranga* y *Bastonets*. En ellos, además de recoger las músicas, estuvo preguntando a diferentes testimonios y detalló en las partituras muchos elementos sobre la ejecución de los bailes[16]. Los bailes que recogió fueron: *L'U, Tres Colpets, La Queta, L'Ampla, La Figuera, Dos Quinze* –dos versiones–, *La de Planxa, Els Porrots (Defensa de planxa), Set i Dèneu, Mambrú, El Negret, La Gallega, La Corredora, El Paco* y *El Bolero* –de la cual sólo recoge los primeros compases–.



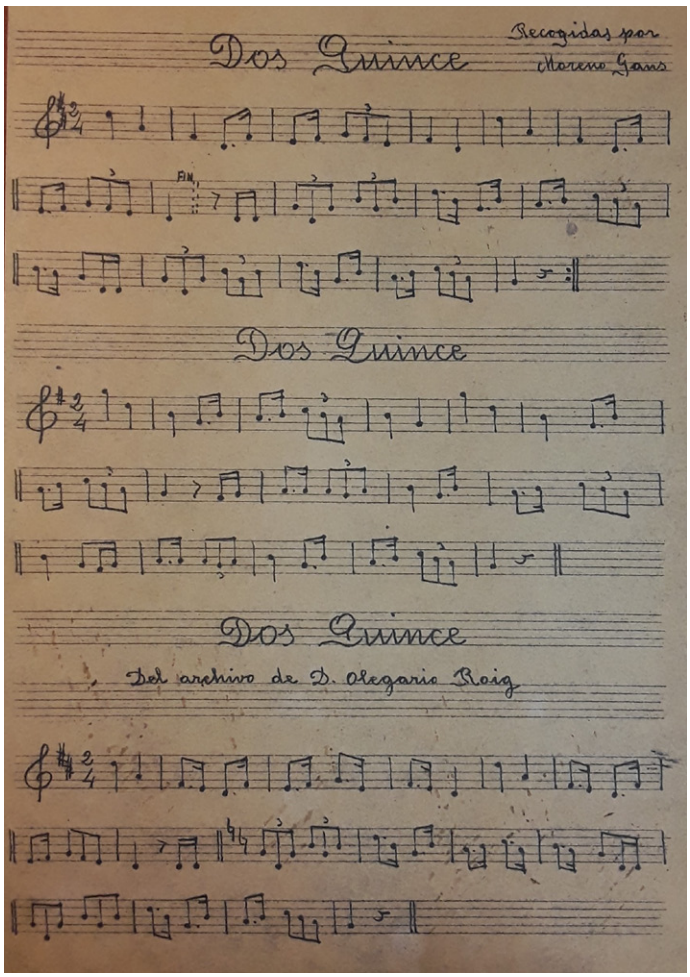
Inicio del recopilatorio de músicas de *Bastonets* de Agustín Alamán, donde se aprecia la partitura de *L'U*. *Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu*. Archivo Agustín Alamán Rodrigo (AAAR C-38)

15 Conocemos un recopilatorio de partituras de Bastonets de Agustín Alamán de 1955, no tan completo como el que hizo veinte años después.

16 Muchos de estos detalles coinciden con los que había señalado anteriormente María Teresa Oller, aunque Alamán incorpora también nuevas informaciones. Varias personas con las que hemos hablado recuerdan al músico algemesinense durante las procesiones preguntando a los bailadores y tomando apuntes, incluso haciendo correcciones a los dulzaineros y tamborileros que tocaban.

Por otra parte Moreno Gans se centró más en la recopilación y el cotejo de las partituras que encontró, muchas de las cuales hoy desconocemos, y así, además de todas las que recogió Alamán, él incorporó *La Caceria* y transcribió la partitura completa del *Bolero*.

En 1975 se le encargó a otro músico local, doña Pepita Barberá, transcribir los resultados de los anteriores estudios, para publicarlos en el programa especial con motivo del Cincuenta Aniversario de la Coronación de la Virgen de la Salud. Esta recopilación, en la que figuraban las mismas canciones que en el de Moreno Gans, se caracterizó por la proliferación de versiones puesto que había dos de *Mambrú*, dos del *Negret* y tres del *Dos Quinze*, algo que distaba bastante de la idea originaria de interpretar todos los bailes de la misma forma.



Tres versiones del *Dos Quinze*, del recopilatorio de doña Pepita Barberá

Pero mientras todo este proceso se empezaba a gestar, la situación dentro del baile de *Bastonets* cada vez se iba deteriorando más. En 1973 el *Tio Bernat*, debido a su edad y a los problemas de salud que arrastraba, decidió participar por última vez en la procesión. Los *bastonets* decidieron movilizarse para buscar a otro dulzainero que lo pudiera substituir, y encontraron a uno en la localidad de Massarrojos, al cual le remitieron las partituras de *Tenca* para que se las estudiara. Pero cuando llegó el 7 de septiembre de 1974 dicho dulzainero, carente de nociones musicales, no sabía tocar ninguna melodía del baile, y desfilaba delante interpretando *Mi carro*. Esto hizo que los *bastonets* se retiraran del séquito poco después de empezar. Los festeros, para que volvieran a salir al día siguiente, les facilitaron un magnetofón con las músicas grabadas para que pudieran bailar, pero las melodías no se oían cuando golpeaban los palos y las planchas, resultando así poco práctico. Para la última procesión de las fiestas se acabó contratando a un clarinetista de la vecina localidad de Carcaixent, que pudo solventar la compleja situación.

Ante este panorama dos de los *bastonets*, Juan Guitart y Juan Antonio Espinosa, decidieron aprender a tocar la dulzaina de manera autodidacta para poder dotar de música al baile formado por sus amigos, siendo acompañados por otro danzante al tamboril: Manolo Borrás. En un año aprendieron a tocar unas pocas canciones: *Set i Dèneu, Dos Quinze, Mambrú, L'U, La Corredora, Tres Colpets* y *La Figuera*, a partir de las partituras que había publicado Pepita Barberá. Así en 1975, por primera vez desde Antonino *Tenca*, unos dulzaineros locales interpretaron las músicas del baile de *Bastonets*.

La situación afortunadamente cambió, y en 1975 el ya citado concejal de cultura, don José Castell Frasquet, fundó en Algemesí la primera escuela de dulzaina de toda la Comunidad Valenciana, con carácter provincial, financiada por la Diputación de Valencia, que tuvo como primer profesor a Juan Blasco Ribera (1928-2016), dulzainero que solía intervenir en el baile de la

Muixeranga. El objetivo era claro: formar a dulzaineros para que pudieran salir en las fiestas de la Virgen de la Salud.

La llegada del *Paresant* como maestro del baile, unido a la aparición de diversos dulzaineros y tamborileros locales, que se formaban con un maestro dulzainero y que además contaban con unas partituras claras y definidas del baile, las publicadas por doña Pepita Barberá, hizo que el baile de *Bastonets* se fuera recuperando a lo largo de los años setenta y los ochenta.

Los noventa supusieron otro punto de inflexión dentro del baile. Los *Bastonets* se habían sabido sobreponer a las dificultades y habían conseguido sobrevivir pese a todos los problemas surgidos que les llevaron a no participar en algunas procesiones, o a hacerlo de manera muy precaria. A partir de este momento empezó a haber un interés por el pasado, por volver a relucir todo el repertorio del baile, puesto que muchas canciones habían sido olvidadas, no se tocaban por su complejidad musical o coreográfica, o sólo se interpretaban de manera fragmentaria. Incluso surgieron también nuevos bailes.

Muy importante fue el trabajo que realizó el dulzainero local Édgar Cano en esta época, no sólo en el baile de *Bastonets*, sino en los de toda la procesión. Él se dedicó a buscar las transcripciones más antiguas de las músicas y a entrevistarse con danzadores, dulzaineros y testimonios de épocas anteriores, recuperando así melodías olvidadas y haciendo una nueva propuesta de transcripción y tonalidades. En el año 2000 dio a conocer unas primeras conclusiones y un nuevo recopilatorio de partituras, que no llegó a salir más allá del ámbito de la Escuela de Dulzaina. Pocos años después, en el 2004, publicó un estudio más completo con la colaboración del dulzainero local Xavier Richart, profesor de dicho instrumento en el conservatorio municipal de Valencia.

El trabajo de Édgar no sólo se centró en la recuperación musical, sino que también dialogó con los diferentes bailes, especialmente *Bastonets* y *Pastoretes*, para que esta recuperación conllevara también la ampliación coreográfica. De esta manera en *Bastonets* se produjeron cambios interesantes. Por una parte había algunas melodías que se interpretaban con poca frecuencia o directamente ya no se bailaban, por su complejidad técnica o coreográfica, y se buscó recuperarlas, tal es el caso del *Bolero* o *La de Planxa*. También había dos canciones que se interpretaban de manera fragmentaria, y la consulta de recopilatorios de partituras anteriores sacó a la luz partes de la melodía que ni se bailaban ni se tocaban. Tal era el caso del *Negret* y de *La Caceria*[17].

Édgar también puso el punto de mira en el recopilatorio de Baixauli y sacó a la luz dos melodías que ya no se bailaban, *La Fuga* y *La Marxeta*. Respecto a la primera, los *bastonets* inventaron una coreografía, la cual se iba acelerando, de la misma manera que la música, siguiendo las anotaciones que dejó el padre jesuita. Como curiosidad, hoy en día se ha convertido en el «baile estrella», por ser el más largo y en el que más se pueden lucir tanto los danzantes como el único dulzainero que debe interpretarla. Respecto a *La Marxeta*, todavía hoy no se ha producido una recuperación.

Pero este nuevo estudio también supuso la incorporación de algunas creaciones nuevas. La primera de ellas es la conocida como *Sis Colpets*. Un dulzainero local, Ramón García, observó que en el baile de *Tres Colpets* el momento más vibrante de la danza se producía cuando los bailadores golpeaban tres fuertes golpes de bastón contra el *bastonet* de enfrente. Él tuvo la idea de repetir el compás en el que se produ-

17 Como testimonio del cambio que estaba experimentando el baile en estos años queda como curiosidad el hecho de que en el año 2000 Édgar recogió el baile de *La Caceria* entero, y en la publicación del 2004 aparece sin la parte final. Esto se debe a que en este último año los bailadores todavía no habían creado una coreografía para esta parte final y aún no se danzaba, algo que se subsanó pocos años después. Así, hoy en día, cuando los dulzaineros se estudian esta música, deben acudir a las fotocopias del material del año 2000 y no al libro publicado.

cían los golpes para que en lugar de tres, hicieran seis, y así pudiera ser más espectacular[18]. La idea gustó, y ha perdurado en el tiempo.

La más reciente creación es *La Gavatxa.* Debido a un proceso de recuperación del baile de palos y planchas en la localidad vecina de Carcaixent, para el cual llamaron a los *Bastonets* de Algemesí, éstos tomaron una melodía sin nombre de dicha ciudad, inventaron una nueva coreografía, y le pusieron el nombre del bar donde solían acudir, llamado así por ubicarse junto al barranco de la *Gavatxa*.

A continuación presento una tabla resumen de todo este apartado, donde se recogen las diferentes músicas, los autores y las fechas en que se realizaron las partituras[19]:

18 Dulzaineros posteriores, bajo esa misma premisa, en algunas ocasiones han decidido repetir el citado compás en vez de dos veces, tres, cuatro o más. De esta manera se han llegado a danzar *Nou Colpets, Dotze Colpes, Quinze Colpets…* Esto se ha vetado por parte de la propia Escuela de Dulzaina para evitar situaciones problemáticas dentro del baile, y sólo se permiten tres y seis.

19 En esta tabla se ha añadido el listado de músicas que refiere don Vicente Castell Mahiques, pese a que no recoge la partitura.

Recopilador	Baixauli	Torner	*Tenca*	Castell*	Oller	Soler	Alamán	Moreno	Barberá	Cano
Año	Finales s. XIX	1938	Primera mitad s. XX	1949	1951	1961	1975	Ca. 1975	1975	2003
Cosas de la calle				x						
Defensa de Planxa			x	x	x	x	x	x	x	x
Dos Quinze			x	x	x	x	x	x	x	x
El Bolero				x			½	x	x	x
El Negret	x		x	x	x		x	x	x	x
El Paco				x		x	x	x	x	x
El Saludo				x						
L'Altar				x						x
L'Ampla	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
L'U	x		x	x	x	x	x	x	x	x
La Caceria			x	x				x	x	x
La Corredora	x		x	x		x	x	x	x	x
La de planxa	x		x	x	x		x	x	x	x
La Figuera	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
La Fuga	x									x
La Gallega				x		x	x	x	x	x
La Gavatxa										x
La Marxeta	x									x
La Queta			x	x	x	x	x	x	x	x
Mambrú				x	x	x	x	x	x	x
Set i Dèneu	x		x	x		x	x	x	x	x
Sis Colpets										x
Tres Colpets				x	x	x	x	x	x	x
Total	9	2	11	19	10	12	15	16	16	21

La compleja ejecución musical

Tal y como ya se ha señalado, en la actualidad se interpretan un total de veintidós melodías diferentes en el baile de *Bastonets*. Los que verdaderamente mandan dentro del baile no son los propios danzantes, sino los dulzaineros, puesto que ellos son los encargados de elegir el lugar donde se danza, el repertorio y la velocidad de ejecución. Por eso mismo no es fácil ser dulzainero de este baile, ya que, además de conocer perfectamente todo el repertorio de memoria[20], hay que tener en cuenta una serie de premisas básicas, algunas de ellas relacionadas con cuestiones coreográficas, que son las que a continuación se irán explicando.

En primer lugar hay que tener en cuenta la ubicación de los músicos dentro del baile. Puesto que es una procesión, hay otros bailes delante y otros detrás, por lo tanto hay que colocarse en un lugar adecuado para que todos los bailadores puedan escuchar la música. Como hay cuatro grupos de *Bastonets* los dulzaineros y tamborileros deben partirse en dos, de manera que cada grupo de músicos está encargado de dos grupos de danzantes. Así el baile funciona partido en dos mitades independientes, y cada una de ellas sigue su marcha, sin que tengan que bailar las dos a la vez y sin la necesidad de que coincida el repertorio. La colocación de los músicos debe ser dentro de la propia procesión –nunca en un lateral, puesto que tapan la visión al público–, entre los dos grupos de bailadores correspondientes.

Como ya se ha apuntado, la parte más importante del baile es el aviso, y éste es importante que se oiga muy bien para que los danzantes puedan identificar el baile. Así el dulzainero deberá girar la campana de la dulzaina hacia ambos grupos para asegurarse que todos los *bastonets* están escuchándolo. Cuando sólo había tres grupos de *bastonets* y un único grupo de músicos resultaba más complicado que el aviso se oyera, puesto que en un lado siempre quedaban dos grupos y el más alejado solía quejarse por no escuchar las melodías iniciales. En la actualidad el problema está en que al haber dos grupos de músicos independientes, a veces los danzantes escuchan el aviso del grupo vecino y creen que es el suyo, generándose a veces cierta confusión. Debido a eso las dos agrupaciones deben desfilar y danzar adecuadamente separadas, y procurar que los danzantes reservas formen una especie de «muralla humana» para separar con claridad los grupos.

En segundo lugar, como los bailes de *Bastonets* son muy cortos, y más todavía si se equiparan con la danza precedente –*Muixeranga*– y la posterior –*Pastoretes*–, cada vez que se detiene la procesión se pueden realizar varios bailes. Lo más importante durante el recorrido es no crear huecos, para agilizar la marcha[21], para ello hay que estar pendiente del baile precedente, así mientras éste esté erigiendo sus torres, *Bastonets* puede estar bailando, pero cuando la *Muixeranga* avance, *Bastonets* debe parar de bailar y avanzar. Esto obliga a los dulzaineros a estar pendientes del baile anterior y, sobre todo, a estar coordinados entre ellos, para que ninguno dé un aviso cuando tocaría estar avanzando. De esta manera la Escuela de Dulzaina, que es la responsable de dotar de músicos a todos los bailes de la procesión –excepto el *Bolero* y los *Tornejants*– nombra a un responsable de grupo, que se caracteriza por portar una cinta negra en un lugar visible del traje. Éste debe estar coordinado con el responsable de los *Bastonets*, y a su vez todos los músicos deben acatar sus decisiones. Cuando ya no se deba realizar ningún aviso de baile más, el responsable de músicos debe alzar la dulzaina para que todos los músicos le puedan ver, y de la misma manera, cuando ya

20 Resulta complicado memorizar el repertorio porque hay canciones de muchas tipologías. Algunas son muy sencillas de interpretar –*L'U*–, otras más complicadas –*El Negret*–, algunas muy lentas –*El Bolero*– y otras muy rápidas –*La Corredora*–.

21 Hay que tener en cuenta que la procesión del día 8 por la noche muchos años ha sobrepasado las ocho horas de duración. Por ese motivo desde antiguo uno de los principales temas de debate ha sido cómo poder agilizar la marcha de la procesión para que dure menos.

se pueda volver a danzar, el propio responsable tocará algún aviso, o le dará la orden a otro para que lo haga.

En tercer lugar, es muy importante el tema de los avisos. Debido a que cualquier dulzainero puede hacer avisos hay que tener en cuenta una serie de normas. La primera es que el que empieza una canción, la debe acabar. Hay algunas melodías que son muy difíciles, y lo que no puede hacer un dulzainero es dar un aviso de una canción complicada parando de tocar a continuación para que los demás la acaben. La segunda es que hay que estar pendiente del repertorio, puesto que si hay veintidós melodías diferentes, no se puede estar repitiendo siempre las mismas cuatro, hay que intentar mostrar toda la riqueza musical del baile. La tercera es que hay que saber que hay avisos que son más largos –*Tres Colpets, Defensa de Planxa, La Gallega, L'U, La Corredora, La Gavatxa*…– y otros que son más cortos –*El Paco, Set i Dèneu, La Figuera, El negret, La Caceria*…–. Esto es importante tenerlo en cuenta porque cuando se va a iniciar una secuencia de bailes, es recomendable hacerlo con una música de aviso largo. De esa manera los danzantes tienen más tiempo para colocarse, prepararse y reconocer la música. Si se hace un aviso corto se corre el riesgo de que algún grupo no pueda danzar, por no estar preparado a tiempo.

En último lugar hay que tener en cuenta que no todas las canciones son válidas para todos los momentos. Por ejemplo, hay algunos bailes que necesitan de un mayor espacio, y a lo largo del recorrido se transita por algunas calles muy estrechas. Así, si se hace el aviso del *Negret, L'Ampla* o *El Bolero* en estos lugares, existe el riesgo de que los bailadores no puedan danzar correctamente o que golpeen a algún espectador. De la misma manera, para bailar esos mismos tres, los *bastonets* deben estar agachados para golpear el bastón, por lo que cuando se llega hacia el final de la última procesión, los danzantes suelen estar muy cansados y no quieren hacer este tipo de bailes.

A continuación referiré algunas indicaciones sobre algunos bailes en concreto, que es importante conocer para poder realizar una mejor ejecución de las músicas.

Dulzaineros tocando en el baile de *Bastonets*. Fotografía de Paco Celedonio

Defensa de Planxa, como ya se ha indicado, posee dos versiones, una está en sol mayor y la otra en sol menor, pero en las dos los *Bastonets* realizan la misma coreografía. De esta manera no es recomendable tocar las dos de manera seguida, pero en caso de hacerlo, se suele ejecutar primero la de sol menor y después la de sol mayor, incrementando ligeramente la velocidad en esta última. Hay que ir con cuidado porque la coreografía de las dos versiones de *Defensa de Planxa* también es exactamente la misma que la de las dos versiones del *Dos Quinze*, por lo que existen cuatro músicas diferentes para un mismo baile. De hecho, la segunda parte de la segunda versión del *Dos Quinze* es idéntica a la de *Defensa de Planxa*. Como los danzantes realizan la misma coreografía confunden incluso las músicas, debido a lo cual cuando se hace el aviso del *Dos Quinze*, justo antes de que se inicie la danza, dan dos golpes con el bastón en el suelo.

La Gallega, una canción que probablemente sea una antigua *muñeira*, tiene dos tipos de aviso, uno corto y uno largo. El largo es la primera parte de la *muñeria de Lugo* y ha sido una introducción posterior. Esto es importante tenerlo en cuenta, porque si *La Gallega* va a ser el primer baile de una serie, se debe tocar el aviso largo, mientras que si no es el primero, se puede hacer el largo o el corto indistintamente.

La Figuera es un baile lento, que se danza sólo golpeando el bastón en alto, debido a eso, en algunos momentos concretos de las procesiones, un *bastonet* puede coger a un niño pequeño con el brazo de la plancha y danzar con él. Cuando esto se va a hacer los danzantes avisan a los músicos, y éstos deben ejecutar *La Figuera* a una velocidad más lenta que de costumbre. Este baile, por sus características, es de los que mejor se puede realizar en las calles más estrechas.

De la misma manera, se puede dar el caso de que antiguos *bastonets*, cuando el baile pasa por delante de su casa o del lugar donde están viendo la procesión, pidan bailar una serie. En ese caso, dependiendo de la edad de los mismos, hay que pactar un repertorio previo, porque si se toca alguna canción de incorporación o recuperación más reciente –*El Bolero, La Fuga, La Gavatxa…*–, no la saben bailar. Muchas veces los antiguos bailadores hacen sus propias peticiones, y piden aquellas músicas cuyo baile recuerdan mejor.

La Fuga, al ser una pieza que se va acelerando progresivamente, debe ser ejecutada por un solo dulzainero acompañado de un tamborilero y la velocidad la debe de ir adaptando a los danzantes. Es importante que el dulzainero pare de tocar a una velocidad a la cual los *bastonets* puedan bailar, y no que «derrote» a los danzantes, puesto que los verdaderos protagonistas son ellos y no el músico. Para ello es importante que el dulzainero, mientras va tocando, se fije fundamentalmente en el grupo más débil, el que no pueda bailar a tanta velocidad, y cuando éste empiece a llegar justo a golpear en el momento correspondiente, buscar el final de la melodía. Como esta pieza es muy cansada para los danzantes, siempre suele ser el final de toda una ronda de bailes, y en caso de no serlo, hay que evitar tocar a continuación *La Corredora*, que es el otro baile más exigente por su velocidad de ejecución.

Por último hay que tener en cuenta algunas consideraciones sobre *L'Altar*. Esta pieza en la actualidad sólo se toca delante de los paneles cerámicos de la Virgen que hay dispuestos en las fachadas de algunas casas a lo largo del recorrido procesional. Pero tampoco ante todos los plafones, puesto que hay algunos que son muy recientes, únicamente se debe danzar en los más antiguos, y en la procesión general únicamente hay tres. Esta música se caracteriza por empezar y acabar con *L'U*, y en la parte central interpretar la melodía de la *Muixeranga* –que sustituyó a partir de los años ochenta a la Marcha Real–. Cuando se interpreta esta parte central, los bailadores detienen la coreografía y hacen un gesto de reverencia delante de la imagen mariana, prosiguiendo a continuación el baile. Para hacer este baile, que sólo se baila en tres lugares, hay que comunicarse con los dan-

zantes, y *L'Altar* debe ser la pieza que cierre una serie de bailes. Por eso, para evitar confusiones, cuando se hace un ciclo de bailes delante de un retablo, no hay que tocar *L'U* para evitar confusiones, pues tiene el mismo aviso.

Por otra parte *L'U* es el baile con el cual se suelen iniciar las procesiones y en el caso de la procesión del día 8 por la mañana, en la cual danzan todos los bailes del séquito a la vez en el momento de la entrada de la imagen de la Virgen de la Salud, es también la danza escogida, repitiéndose todas las veces que haga falta hasta que entre la patrona en el templo parroquial.

En las finalizaciones de todas las procesiones se hace necesario pactar con los danzantes las piezas a bailar, y esto es algo de lo que debe encargarse el responsable de grupo. Esto se hace para no retrasar más de lo debido el ritmo de la procesión, puesto que al final del recorrido, mientras los *Bastonets* están bailando, las *Pastoretes* y todos los bailes posteriores están parados. Normalmente los festeros autorizan a bailar cinco o seis, siempre y cuando uno de ellos no sea *La Fuga*, que es el más largo –por lo que se procura bailar ésta poco antes de llegar al punto de finalización–. Los *bastonets* suelen escoger entre sus favoritas y las que más lucen: *Dos Quinze, Sis Colpets, La Queta, La Gallega, Mambrú, El Negret, La Gavatxa...* concluyendo siempre con *La Corredora*, considerada la pieza de mayor lucimiento, y con la que en algunas épocas se solían finalizar casi todos los momentos de baile.

Al so de la dolçaina **(Al sonido de la dulzaina). Fotografía de Antonio Onofre Roig Aliaga. Cedida por el *Museo Valenciano de la Fiesta***

Debido al carácter marcadamente popular que posee la fiesta, como *Bastonets* es un baile para cuya ejecución no se necesita demasiado espacio –en comparación con otros como la *Muixeranga*–, existe la costumbre de entrar en el interior de algunas casas o locales a lo largo de la procesión para danzar. Siempre que se entra a algún sitio suele ser porque es el hogar de algún *bastonet* o antiguo *bastonet,* o porque los bailadores tienen especial amistad con el dueño. Son actuaciones que, por estar propiamente fuera de la procesión, no siempre siguen las normas estipuladas. Así en estos lugares algunos dulzaineros aprovechan para cambiar algunos avisos o melodías, tocar las músicas con otros instrumentos, o ampliar considerablemente el número de golpes fuertes en *Tres Colpets*. No obstante, siempre que se entra en una casa hay que asegurarse que fuera quede alguno de los grupos de *Bastontes* y suficientes músicos para poder atenderlo.

Un último detalle que hay que tener en cuenta es que, pese a que todas las melodías de *Bastonets* sólo están escritas a una voz, cuando hay varios dulzaineros tocando en el baile, algunos más virtuosos de vez en cuando realizan segundas voces de algunas canciones o de algunos fragmentos. Algunas de las melodías -como el *Dos Quinze* o *Defensa de Planxa*– han sido adaptadas para tocar en pasacalles, y por tanto han sido arregladas con segundas voces que son bastante conocidas entre los dulzaineros. Además de eso en algunas ocasiones se realizan acompañamientos utilizando una tercera por bajo o por arriba, así es posible poder escuchar algunos bailes como *L'Ampla, Tres* y *Sis Colpets, Set i Dèneu, El Bolero, La Figuera* o *El Mambrú* a dos voces.

Como conclusión se debe señalar que, aunque la fiesta de la Virgen de la Salud vive un buen momento, especialmente después de su reconocimiento como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el año 2011, los *Bastonets* todavía tienen muchas asignaturas pendientes. Aún hay bailes que no se han recuperado, el acceso a los respectivos grupos y la regulación en la permanencia de los mismos sigue siendo un gran problema a nivel local, que ha posicionado a muchos sectores de la fiesta en contra de esta danza. Pero a nivel musical todavía quedan muchas cosas por hacer, puesto que el nivel de los dulzaineros que tocan en el baile debería ser mayor, para poder ejecutar todas las melodías correctamente y poder realizar el aviso de todas ellas con seguridad. También los músicos deben conocer mejor el baile para poder adaptar mejor las melodías a sus características, no buscando el lucimiento propio en detrimento del propio baile. Y deben aprender también a controlar las velocidades y a mantener tempos más lentos, algo que critican mucho los bailadores más antiguos, porque un baile donde se marcaban más los pasos y se golpeaba menos fuerte y más lento, se ha convertido en un espectáculo lleno de potencia y espectacularidad de dudosa elegancia y vistosidad, habiéndose desfigurado así su esencia.

BIBLIOGRAFÍA

Algadins Grup de Danses. «La Marxeta dels pastors». *Berca. Informació d'Actualitat d'Algemesí,* nº 250 (2018): 10-11.

Barberá Mont, Pepita. «Algemesí y su folklore». En *Cinquantenari Coronació Verge de la Salut.* Algemesí: Juan Bta. Juan, 1975: 33-36.

Bellón Climent, Toni. *Els Bastonets d'Algemesí.* Picanya: Edicions del Bullent, 2017.

Cano, Édgar. *Processó de la Mare de Déu de la Salut. Tocates per a dolçaina.* Algemesí, 2000.

Cano, Édgar y Xavier Richart. *Músiques i Rituals de les Festes a la Mare de Déu de la Salut.* Algemesí: Ayuntamiento, Rivera Editores, 2004.

Castell Maiques, Vicente. «Las fiestas de la Santísima Virgen de la Salud, de Algemesí». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, nº 25 (1949): 769-779.

Castell Maiques, Vicente. «La processó de la Mare de Déu de la Salut». En *Cinquantenari Coronació Verge de la Salut.* Algemesí: Juan Bta. Juan, 1975: 28-32.

Curçà, Miquel, Pere Cerveró, Blai Querol y Josep Querol. *Història de l'aparició i troballa de la Mare de Déu de la Salut.* Escartí, Vicent Josep (trad. y ed.). Algemesí: Ayuntamiento, 2006.

Domingo Borrás, Josep Antoni. *Festa a la Ribera. Les festes d'Algemesí.* Algemesí: Ayuntamiento, 2002 (1ª ed. 1983).

Domingo Borrás, Josep Antoni y Francesc Jarque. *Bastint la Festa. Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí.* Algemesí: Ayuntamiento, 1999.

Domingo Borrás, Josep Antoni. «Mossén Miquel Curçà: aproximació a un perfil biogràfic». *Berca. Informació d'Actualitat d'Algemesí,* nº 226 (2015): 12-14.

Escartí, Lluís. «La transició dels Bastonets». *Berca. Informació d'Actualitat d'Algemesí*, nº 98 (2002): 14-15.

Escartí, Lluís. *Memòria viva d'Algemesí.* Algemesí: Ayuntamiento, 2018, vol. 1.

Festeros del barrio Capilla, «Problemas de la Fiesta». *Programa de Festes de la Mare de Déu de la Salut d'Algemesí,* 1970: 8.

Llorca, Pau. «Tabaleters (3)», *Memòries d'un tabaleter.* 29 de julio de 2016. Disponible en: http://memoriesduntabaleter.blogspot.com.es/2016/07/tabaleters-3.html <consultado el 09-12-2017>.

Olivares Torres, Enric y Oreto Trescolí Bordes. «Les festes vestides. El paper de la Casa Insa en les tradicions valencianes». *Revista Valenciana d'Etnografia,* nº 5 (2010): 89-109.

Olivares Torres, Enric. «1929. El ball de Bastonets a Barcelona». *Berca. Informació d'Actualitat d'Algemesí,* nº 130 (2005): 25.

Oller, María Teresa. *Cuadernos de Música Folklórica Valenciana. 2 Danzas y canciones danzadas.* Valencia: Instituto de Etnología Valenciana, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1951.

Seguí, Salvador. «Por las rutas de nuestro folklore musical. Un valioso legado del padre Baixauli». *Levante-EMV*, 9 de diciembre de 1976: 41.

Seguí, Salvador. *Cancionero musical de la provincia de Valencia.* Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1980.

Torner, Eduardo M. *Danzas Valencianas (dulzaina y tamboril). Contribución al estudio musical de la región.* Barcelona, 1938.

Demetrio Díaz Gilarranz, un desconocido para los vecinos de Bernuy de Porreros (Segovia)

Pascual Gonzalez Galindo

Resulta siempre agradable la factura de los hechos y proezas de nuestros antepasados, halagándonos tanto más si se aproximan al punto en donde hemos nacido o vivido. Debido a esta predilección que todos sentimos por nuestra patria o tierra en que vinimos al mundo, sentimos un cariño entrañable hacia su historia y los acontecimientos sucedidos en su transcurso, en el que aplaudimos los sucesos de buena ley y lamentamos aquellos que desdicen del buen obrar.

Conocí la historia de Demetrio Díaz Gilarranz, a través de diversos fondos documentales, cuando pretendía recopilar todo aquello que se había escrito en los últimos años sobre la festividad de san Antonino de Padua, en nuestra localidad.

Me llamó poderosamente la atención el artículo que se publicó en la prensa del año 1898, sobre la fiesta de San Antonio en Bernuy, donde se recogía literalmente «habiendo tenido el placer de escuchar el hermoso panegírico que, del referido Santo, nos hizo el hijo del sagrado Corazón de María, Padre Media-Villa, el cual, con una unción y elocuencia difíciles de poder explicar, nos demostró cómo San Antonio había sido, grande en sí mismo y más grande entre los elegidos de Dios». «Terminó con una ferviente súplica al Santo, que hizo asomar las lágrimas a los ojos del piadoso auditorio, cuando, con patéticas frases, le pedía su intercesión para esta desgraciada España, la libertad de nuestros desgraciados hermanos cautivos en Filipinas». Por lo que deduje que quizás había hijos del pueblo combatiendo en dicha guerra.

Cabe también hacer mención especial al artículo publicado por el que fuera secretario del ayuntamiento de dicha localidad, D. Pascual Cardiel.

Este no es un homenaje, ya que los homenajes se tienen que hacer en vida, es simplemente un agradecimiento a un héroe anónimo que vivió en la obscuridad de este humilde pueblo segoviano.

Seguramente, si preguntáramos a los vecinos de Bernuy de Porreros sobre quién era Demetrio Díaz, los de edad más avanzada nos dirían que era el estanquero. Que solía sentarse en una silla en la plaza, frente a la casa de Anunciación, cuando no tenía tarea en el estanco, porque él vivía en el estanco.

Era hermano de Lorenzo y de Felipe Díaz Gilarranz. Durante bastante tiempo fue concejal en el Ayuntamiento de Bernuy de Porreros, así como Juez de Paz.

El día 18 de octubre de 1949, fecha de su entierro, cuando la comitiva se dirigía a darle cristiana sepultura, se produjo un desprendimiento de arena de una de las cuevas de donde se extraía dicho material, situada por encima del juego de pelota viejo, y por desgracia había sepultado a D. Domingo Múñez Sanz, natural de Vellosillo, y residente en Valseca, estaba casado y tenía solamente 27 años.

Pero centrémonos en nuestro héroe. Demetrio nació el día 22 de diciembre de 1874, en la localidad de Bernuy de Porreros, era hijo de Julián y María. Su infancia y adolescencia transcurrió como la de cualquier otro niño o joven, hasta que se produjo el momento en que tuvo que ingresar en el ejército a la edad de 20 años.

Estanco donde vivía D. Demetrio

Tras varios destinos y alcanzar el empleo de cabo es destinado a Filipinas, como consecuencia de los acontecimientos que se estaban desarrollando en esa colonia española.

Los acontecimientos que voy a contar comenzaron a suceder el día 29 de mayo de 1898: habiéndose sublevado los habitantes del pueblo de Morong, perteneciente a la provincia de Bataan, isla de Luzón, y habiendo sido asesinados por los filipinos el capitán de su Compañía D. Vicente Estévez y el primer teniente D. Francisco Carbajo, el cabo Demetrio Díaz Gilarranz tuvo que hacerse cargo de la misma, con cuarenta hombres a su cargo y sosteniendo un asedio de los revolucionarios durante nueve días.

Ese día el cabo Demetrio se encontraba junto con su compañía en un convento en la localidad de Morong, siendo aproximadamente sobre las 18:00 horas, cuando un grupo de insurrectos se acercó al convento donde se encontraba su compañía. Dichos insurrectos portaban una cubierta de una vivienda formada con hojas de la palmera nipa. El emplazamiento de los cambios que a trozos se hacía de esas ligeras y débiles viviendas, no era nuevo para el destacamento. Tal debió ser, no obstante, la alarma, que el cen-

tinela hizo fuego sobre la mencionada cubierta, dejándola entonces en el suelo los portadores, hasta entonces ocultos bajo ella, corriendo y dirigiéndose hacia el convento, con la intención de penetrar en dicho recinto, así como la de incendiar el mismo por lo que el cabo Demetrio tuvo que tomar la decisión de cerrar las puertas para evitar la entrada de los insurrectos y al mismo tiempo ordenar retirar de los lugares que iban a invadir las llamas los armamentos, la harina y las municiones. Se entabló por ambas partes un nutridísimo fuego, retirándose sobre las once de la noche los insurrectos. Como consecuencia de dicho enfrentamiento falleció el soldado Juan Guerreiro y fueron heridos el otro cabo y dos soldados. Produciéndose bastantes bajas entre los insurrectos.

El día treinta, aprovechando la oscuridad de la noche, fueron nuevamente atacados. El día treinta y uno careciendo de agua y de víveres, el cabo Demetrio, junto con varios de sus hombres salieron del interior del convento con el fin de obtener el tan preciado líquido y conseguir algo de comida, consiguiendo matar un cerdo. Durante los restantes días tuvieron que repeler diversos intentos de los insurrectos de penetrar en el convento.

El día uno de junio, viendo que era de todo punto imposible permanecer por más tiempo en el convento, el cabo Demetrio decidió retirarse al fuerte que existía en la localidad, por ofrecer éste mejores condiciones de defensa, ordenando llevarse los fusiles, los cerrojos de los fusiles de los soldados muertos, así como las municiones, teniendo que practicar dicha operación bajo nutridísimo fuego del enemigo.

El día dos, a las cuatro de la tarde, mandaron los insurrectos al fuerte dos mujeres con bandera blanca, las cuales le hicieron entrega de un parte en el que se le decía que entregara las armas e instándole a vivir como hermanos, a las que contestó que su destacamento no entregaría las armas. En cuanto los insurrectos recibieron la contestación que había dado a las mujeres, atacaron con más ímpetu que nunca, teniendo que sostener el fuego por espacio de más de tres horas. Tanto el día tres como el cuatro sufrieron diversos ataques.

El día cinco, aproximadamente sobre las tres de la tarde, volvieron a recibir la visita de las mismas mujeres que ya habían estado el día dos, las cuales le entregaron dos partes, el uno tenía impreso el membrete del batallón y venía escrito y firmado por el Teniente Coronel Jefe del mismo D. Bernardo, en el que se le ordenaba entregara las armas. A ese parte contestó «que viniera él mismo en persona para ordenármelo». El segundo parte, firmado por un cabecilla de los insurrectos, le conminaba diciéndole que se rindiera, pues toda la resistencia que hiciera sería en balde, pues toda la provincia se encontraba en su poder, y en prueba de ello, era que no venía nadie en su auxilio, contestándole «que prefería morir de hambre o sed antes que entregar las armas».

Durante el día seis los insurrectos intentaron en varias ocasiones incendiar el fuerte, sin conseguirlo. El día siete a las nueve de mañana se divisó en el mar una lancha, y al reconocer que era española, mandó tocar llamada. Seguidamente, ordenó que salieran diez soldados a la playa para proteger la retirada de los demás. Así se hizo, sin que se produjera ninguna baja de los soldados que estaban a sus órdenes, trasladándolos dicha embarcación a localidad de Olompago.

Una vez en Olompago procedió a dar parte de todo lo ocurrido al Capitán de navío D. Julio del Río. Al mismo tiempo le hizo saber que durante esos nueve días las fuerzas a su órdenes se habían distinguido por su buen comportamiento, decisión y arrojo. Por este hecho de armas se instruyó juicio contradictorio para la concesión de la Laureada de San Fernando al cabo Demetrio Díaz, sin que le fuera concedida.

Pero no acaban ahí las peripecias de quien fue nuestro vecino y héroe Demetrio Díaz, pero las dejamos para un posterior artículo, en el que narraremos su cautiverio como prisionero de los Tagalos, junto con otro segoviano D. Gregorio García, natural de Matabuena.

El mote, el tradicional lenguaje rural

Àngels Hernando Prior

El poner motes,[1] apodos,[2] cognomentos[3] o sobrenombres[4] a las personas no es una novedad. Desde épocas remotas de la historia universal se conocen personajes importantes con un sobrenombre: Atila el azote de Dios, Vladimir Drácula el empalador, Luis II de Francia el tartamudo, Pedro I de Castilla, el cruel, Alfonso X el sabio, Juana I de Castilla la loca, Felipe I de Castilla el hermoso, Felipe IV el rey planeta, y así sucesivamente, un sinfín de personajes que sus apodos han pasado a formar parte de la idiosincrasia histórica. Esta singular forma de renombrar a un individuo debe su razón de ser a factores sociológicos.

Alrededor del siglo XI, la necesidad de distinguir a las personas con el mismo nombre de pila motivó la creación del primer apellido y, a partir del siglo XIX, el aumento demográfico de la población propició la creación de un segundo apellido, como en el caso de España o el *middle name*,[5] en el caso de otros países.

En el ámbito rural castellano la denominación común más conocida es el mote, que, además de diferenciar a personas o familias, en la mayoría de los casos tiene un carácter socializador y fuertemente institucionalizado en la localidad, hasta el punto de que para algunas personas el mote ha pasado a ser su nombre de pila.

En las poblaciones que forman la mancomunidad Alfoz de Lara (Burgos)[6] destacamos algunos de los motes más significativos:

Familiares, se hereda de generación en generación como signo identificativo familiar:

Barriles, brunos, candilejas, castilla, chavalines, chinches, caguines, cagaliebres, cotolos, foros, guindillas, manguanes, pelusos, porrones, ranos, rojos, rompepiedras, rostrizos, ru, tomasones, etc.

Todos ellos se usan indistintamente para nombrar a algún hombre o mujer de una misma familia, por ejemplo: el cañamon y la cañamona, el huevo y la hueva, etc.

1 Mote, sobrenombre que se da a una persona por una cualidad o condición suya. Diccionario de la Real Academia Española [En línea] http://dle.rae.es/?w=apodo#/?id=Pvbc6XelPvcQkdTlPvdCHkh (consulta 20/09/2016).

2 Apodo, nombre que suele darse a una persona, tomado de sus defectos corporales o de alguna otra circunstancia. Diccionario de la Real Academia Española [En línea] http://dle.rae.es/?w=apodo#/?id=3DuTrZ7 (consulta 20/09/2016).

3 Cognomento, renombre que adquiere una persona por causa de sus virtudes o defectos, o un pueblo por notables circunstancias o acaecimientos Diccionario de la Real Academia Española [En línea] http://dle.rae.es/?id=9fmZSrB (consulta 17/11/2016).

4 Sobrenombre, nombre que se añade a veces al apellido para distinguir a dos personas que tienen el mismo. Diccionario de la Real Academia Española [En línea] http://dle.rae.es/?w=apodo#/?id=Y8Z0Niy (consulta 20/09/2016).

5 *Middle name* (en idioma inglés: nombre medio o, mejor, nombre intermedio); en algunas culturas, como en la inglesa, se insertan nombres entre el *first name* o *given name* (primer nombre) y los apellidos. Wikipedia [En línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Middle_name (consulta 11/10/2016).

6 Diputación de Burgos [En línea] http://mancomunidades.burgos.es/node/13 (consulta septiembre 2018).

Personales, sirven para designar a una persona debido a su cualidad, condición, virtud o defecto:

Algarrobo, algo, aspirino, cordera, chache, chato, chicharra, cochinillo, gaseosa, garzo, jai, marujo, mellizo, millonetis, more, multiusos, ne, pacha, pegahostias, peluso, petron, ponderosa, ratita, ru, soplamocos, titi, ventosilla, zarracacha, etc.

Toponímicos, propios de un lugar:

La andaluza, el catalán, el francés, el moro, etc.

Oficios y profesiones:

Panadero, cacharrero, chispa, músico, churrero, sastre, etc

En general y en todas las poblaciones, los motes femeninos son más escasos que los masculinos. A las mujeres se les llamaba por el nombre propio, pero con el artículo delante: la Juana, la Puri, la Jacin, etc, según los testimonios era por respeto y porque las mujeres tenían «mucha mala hostia», según un vecino de Carazo, por eso, solo se dejaban identificaban con el mote familiar «porque no les quedaba otra».

Como demostración del arraigo que tienen los motes en estas poblaciones, transcribo textualmente una conversación que tuve con *el lacas*, de Huerta de Rey[7], y esposo de *la pisapiedras* de Arauzo, cuando buscaba la casa del Sr. A. C. identificada con un grabado en la fachada y, finalmente me dediqué a dar vueltas hasta que encontré la casa.

- ¿Por favor la casa de A. C.?

-¿A.C.? ¿Quién es ese?

- Si, ese señor que en la fachada de su casa tiene grabada una cruz.

- Ahhh si el de la cruceta!!! Es el hermano de la Chinchina.

- Perdón ¿quién es la Chinchina?

- La mujer del Tachuelas.

- Disculpe, pero no soy de aquí, ¿quién es el Tachuelas?

- Es el hermano de Arturito El pulgoso.

Unos son evidentes, otros, debido a su antigüedad, se desconoce el origen o el significado y otros se prestan a equivocaciones. Sin embargo, pueden parecen ofensivas, satíricas o peyorativas para las personas de las ciudades, ya que en el ámbito urbano es prácticamente inexistente este tipo de costumbre. Pero la mayoría de los habitantes de los pueblos de la comarca tienen perfectamente asumido con cariño y orgullo el mote, dejando de lado su significado real.

7 Población donde se encuentran los nombres más raros de España. Huerta de Rey [En línea] http://huertaderey.org/nombres-raros.aspx.

San Miguel de Ugidos. El rastreo toponímico de un despoblado del páramo leonés

Guillermo Carrizo Valcarce

El rastreo documental

El célebre Catastro del Marqués de la Ensenada, elaborado en el año 1753, constata la existencia de una población abandonada en la provincia de León: San Miguel de Ugidos. Las localidades que delimitaban con su término (Bercianos del Páramo, Santa María del Páramo, Urdiales del Páramo y Villarín del Páramo) siguen existiendo actualmente y nos sirven de referencia para poder situar su localización exacta[1].

Los orígenes de San Miguel de Ugidos hunden sus raíces en el siglo XI, cuando la villa era conocida por el nombre de Gogidos[2]. Las referencias documentales se suceden a lo largo de los siglos XII y XIII, consignándose la existencia de una parroquia en el Becerro de las Presentaciones de la Catedral, elaborado en 1468.

> *En Gogidos, Sanct Miguell. Del obispo. Da en procuración un maravedí*[3].

En la segunda mitad del siglo XVI aparece documentada la población como Ugidos del Páramo. En adelante, se celebrarían una serie de pleitos por el aprovechamiento de sus pastos, pudiendo certificarse ya su despoblación en esta época. Los ansiados terrenos del despoblado acabaron mayoritariamente en manos de los labradores de Santa María del Páramo. La tradición oral conservada en Bercianos del Páramo conservó el siguiente y revelador dicho en referencia al polémico reparto: «Villarín se llevó el santo, San Pedro Bercianos las Campanas y los de Santa María se quedaron con el campo»[4].

El Diccionario Geográfico de Madoz (mediados del siglo XIX) nombra a San Miguel de Ejidos como un despoblado existente en el término de Santa María del Páramo[5].

Las causas del despoblamiento

Todo parece indicar que la despoblación de esta localidad guarda relación la gran depresión ocurrida en el siglo XIV, caracterizada por la irrupción de la Peste Negra. No es fácil conocer la incidencia de la enfermedad en las tierras leonesas, pero pudo ser la responsable de la desaparición de muchos núcleos de población pequeños[6].

1 Burón Castro, T. (1985). *El Catastro del Marqués de la Ensenada en León: inventario de los fondos del Archivo Histórico Provincial*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, p.339.

2 Fernández Catón, J. (1987). *Colección documental del Archivo de la Catedral de León: volumen 4*. León: Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, p.198.

3 Fernández Flórez, J. (1984). «El Becerro de Presentaciones. Códice 13 del Archivo de la Catedral de León». *León y su Historia, Miscelánea histórica V, Colección Fuentes y Estudios de Historia leonesa, 32*. León: Centro de Investigación y Estudios San Isidoro, p.360.

4 Rodríguez Juan, F. (2012). *El Páramo Leonés: síntesis geográfico - histórico - costumbrista de sus pueblos*. León: MIC, pp.438 - 439.

5 Madoz Ibáñez, P. (1848). *Diccionario Geográfico - Estadístico - Histórico de España y sus posesiones de Ultramar: tomo XI*. Madrid, p.407.

6 Pastrana, L. (1992). *Despoblados leoneses*. León: Ediciones Leonesas S.A., p.12.

El origen de un apellido leonés

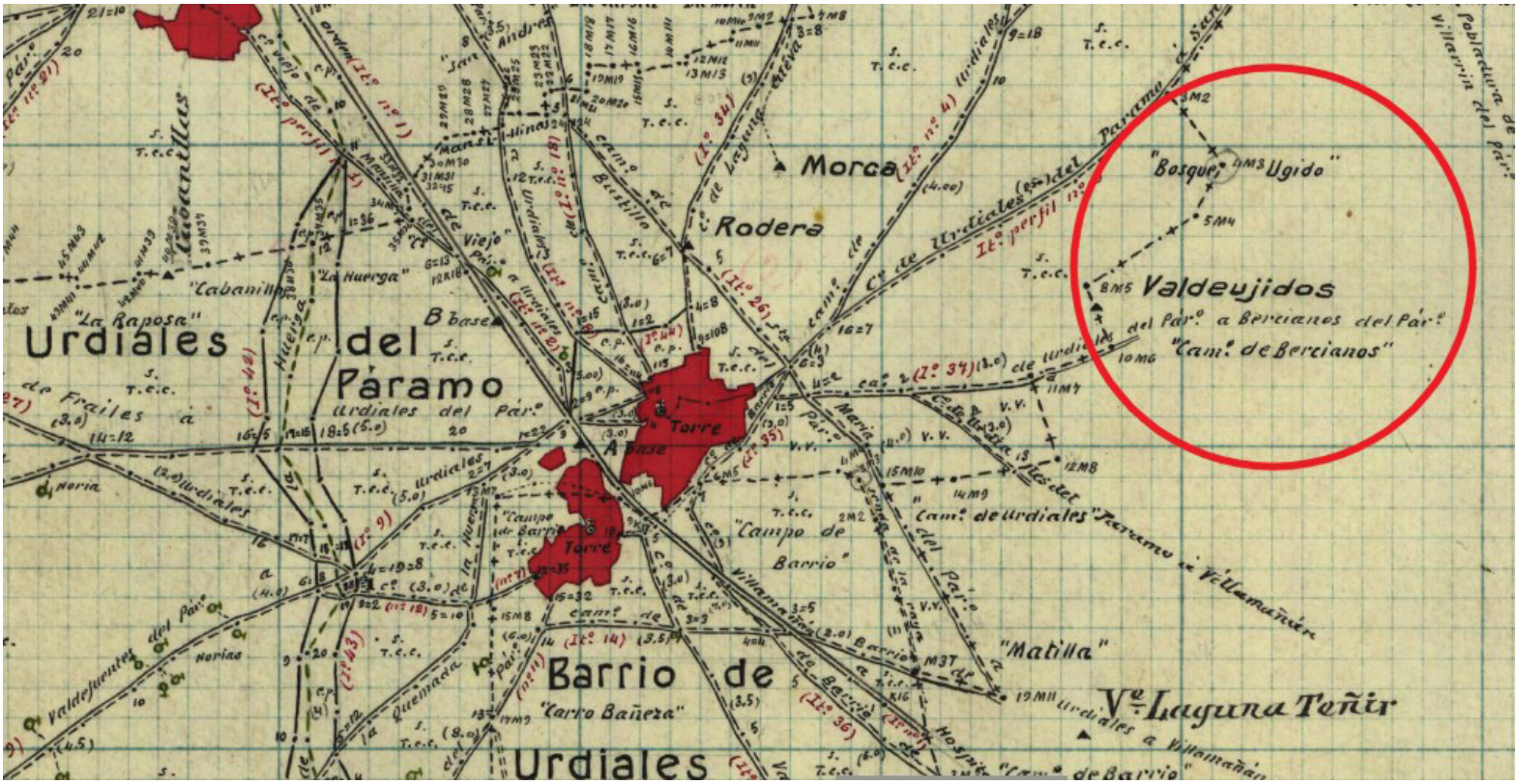
San Miguel de Ugidos desapareció dejando su huella en la onomástica española. Algunos de los antiguos moradores del pueblo tomaron Ugidos por apellido, extendiéndose con profusión por toda la comarca del Páramo. En la actualidad, el INE constata la existencia de un total de 1.301 personas con ese apellido en España, la inmensa mayoría de ellas en la provincia de León.[7].

El rastreo toponímico

La investigación de la toponimia de la zona arroja interesantes datos. En la zona divisoria de los términos municipales de Santa María del Páramo y Urdiales del Páramo encontramos los siguientes topónimos: «Bosque Ugido» y «Valdeujidos».

En la actualidad no se conserva ningún vestigio del despoblado, puesto que el terreno ha sufrido muchas transformaciones vinculadas a la concentración parcelaria. No obstante, los topónimos referidos nos indican cuál era la ubicación exacta de San Miguel de Ugidos.

7 INE. (2018). [en línea] disponible en: https://www.ine.es/widgets/nombApell/index.shtml [Acceso 7 Oct. 2018].



Las huellas en la toponimia

Rojo y Azul. Fiesta popular tradicional en Majagua

Meyci de la Cruz Pérez

Introducción

América Latina, desde el punto de vista de cultura popular, es una región bien diferenciada. Tanto si se comparan entre sí los países que la integran, como si se analizan internamente cada una de las naciones latinoamericanas. Amplia es la lista de autores latinoamericanos que han analizado extensamente el marco referencial de la cultura popular, por lo que sólo hacemos mención sintéticamente en este artículo, a partir de la compilación realizada por Colombres (1982).

Para Eduardo Galeano (1982) la cultura es un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea; Margulis (1982), plantea que la cultura es de los de abajo, fabricada por ellos mismos en respuestas a sus propias necesidades, que es una cultura solidaria pues sus propios productores y consumidores son los mismos individuos que la crean y ejercen, puede ser apenas un conjunto de símbolos y gestos, costumbres, rituales de comunicación o elementos de tipo narrativo o musical: un poema, una canción, un mito. Para Estavenhagen (1982), es en gran medida, la cultura de las clases subalternas; es decir, una cultura de clases, es la expresión cultural de grupos étnicos minoritarios. Para García (1982), las culturas populares son el resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos; y para Bonfil (1982) en una relación de dominación/subordinación, será posible distinguir en la cultura del grupo subalterno, la presencia de elementos culturales que corresponden a cada una de las cuatros categorías de cultura: autónoma, apropiada, enajenada e impuesta y estas cuatros categorías pueden ser propias y/o ajenas.

Stavenhagen (1982), afirma muy acertadamente, que las culturas pueden diluirse y desaparecer irremediablemente o bien pueden rescatarse, recuperarse y transformarse en una herramienta de las clases y etnias populares para defender su identidad y fortalecer su conciencia. En este último caso las culturas populares no pueden ser consideradas solamente en términos amplios y abstractos, sino que deben considerarse en sus contextos específicos a nivel de comunidad y localidad concreta.

Lo esencial de la cultura popular es su autogestión, el ser libre expresión de la creatividad popular; sin paternalismo, ni dirección por parte de los sectores dirigen el conocimiento, la técnica y la difusión, ella no puede ser planificada, dirigida, encuadrada o guiada desde ningún sector; lo que si puede hacerse es contribuir a remover obstáculos para que la libre creación popular pueda manifestarse. La cultura popular es también un mecanismo muy legítimo y natural de defensa de una comunidad y sus valores, una cultura de resistencia.

La cultura popular tradicional se reconoce como el conjunto de expresiones y manifestaciones generadas, creadas y preservadas en una sociedad o grupo humano específico, con un condicionamiento histórico dado. Se transmite y difunde de una generación a otra, fundamentalmente por vía oral y re-creación. Constituye un proceso dinámico y la caracterizan: historicidad, continuidad, transmisión, empirismo, anonimato, habilidad, destreza, espontaneidad y vigencia por extensos períodos de tiempo.

Afirma Bonfil (1991) que en el mundo contemporáneo las sociedades tienden a ser cada vez más complejas y diversificadas culturalmente. Esta diversidad obedece a factores de distinta naturaleza: contrastes geográficos regionales, desniveles económicos, educativos, y variables como la edad, el sexo, la ocupación, el sitio de residencia y pertenencia. En conjunto estos factores propician la formación y reproducción de redes de relaciones sociales, más o menos estables o delimitadas, que desarrollan elementos culturales distintivos a partir de los cuales refuerzan los vínculos sociales internos y construyen su propia identidad colectiva, contrastante y excluyente respecto a otras identidades del mismo género. Así se diversifican modos de hablar, patrones de conducta, valores y símbolos propios, habilidades, creencias y conocimientos que conforman contornos identitarios en el seno de las sociedades nacionales. Esta tendencia a la diversificación cultural tiene su contraparte en el conjunto de factores que actúan a favor de la unificación o la uniformidad cultural. El sistema escolar y los medios masivos de comunicación, los mecanismos de movilidad social, tanto en sentido horizontal como vertical, así como muchas acciones de política gubernamental, empresarial, religiosa o partidaria, tienden en la mayoría de los estados nacionales a eliminar la diversidad cultural con algún propósito declarado o implícito: crear un mercado, reforzar la unidad nacional, realizar la justicia social o divina, alcanzar la democracia, etc.

Ahora bien, desde este marco analítico centraremos nuestra atención en el evento más representativo de las culturas populares. Nos referimos a la fiesta.

La fiesta es el crisol de distintas tradiciones, creencias y ritos religiosos, la música, las danzas, los juegos o competencias, las comidas y bebidas relacionadas con ellas, la ornamentación, expresiones de literatura oral, vestuario, medios de transporte y otros aspectos de la cultura espiritual y material del pueblo. Estas pueden estar vigentes o no y poseer un contenido religioso o laico. Su realización puede ocurrir en el medio urbano o rural. Es, por tanto, una manifestación de la cultura tradicional que resulta básica para el estudio integral de un núcleo social, toda vez que muestra las principales costumbres, hábitos y comportamientos sociales (Feliú, 2003).

La fiesta popular tradicional es parte de la memoria histórica de la comunidad, constituye un símbolo de su identidad. Trasmite formas de organización, estructuras sociales y comunitarias. Ejerce, además, una función cohesionadora, al viabilizar iniciativas colectivas. También estimula la creación y activa la participación de los más jóvenes, su apropiación de símbolos y valores aceptados por la comunidad. Eso resulta indispensable. La tradición que no pasa a la nueva generación, muere (Feliú, 2003).

Para el desarrollo del presente estudio han sido considerados varios trabajos publicados en libros, artículos, monografías y ponencias en Cuba, los cuales tratan sobre actividades festivas, sus orígenes, motivaciones, así como los elementos que las integran. El Atlas Etnográfico de Cuba constituye la investigación más amplia y abarcadora hasta ahora realizada sobre la cultura popular tradicional expresada en sus diferentes formas y manifestaciones (materiales y espirituales). Partiendo del estudio y recopilación del acervo de expresiones y manifestaciones de la creación popular, mantenidas, recreadas y trasmitidas en un proceso secular que las hace tradicionales y en el que se emplean como vías de transmisión la palabra y el ejemplo, el trabajo abarcó en el campo de la cultura las fiestas populares tradicionales, la música popular tradicional, danzas y bailes populares tradicionales y las tradiciones orales.

El caso particular que nos ocupa es la fiesta popular de los bandos Rojo y Azul que tiene lugar en el municipio de Majagua, provincia de Ciego de Ávila en Cuba. Esta festividad ha sido abordada desde un planteamiento puramente descriptivo, y se ha centrado en los orígenes de la tradición y su desarrollo histórico, lo cual

no le resta valor, sin embargo existen etapas de la misma que aún no han sido tratadas o valoradas, desde una perspectiva antropológica.

Es por ello que nos hemos planteado el siguiente problema científico:

¿Qué significados poseen los bandos Rojo y Azul en la actualidad para los majagüenses?

El trabajo persigue dar respuesta a este problema mediante los siguientes objetivos generales:

1. Caracterizar el estado actual y las perspectivas de desarrollo de los bandos Rojo y Azul de Majagua.

2. Conocer el sentido y significado que poseen los bandos Rojo y Azul en la actualidad para los majagüenses.

Se utilizaron las técnicas de la entrevista en profundidad y la observación participante para la recolección de la información, una muestra pequeña no probabilística que se seleccionaron intencionalmente por sus conocimientos, función en las instituciones culturales y su participación en las fiestas. La perspectiva general de la investigación fue cualitativa.

Desarrollo

Debemos comenzar por un análisis diacrónico, trasladándonos a un punto remoto que se tenga noticia, para seguir desde ahí objetivamente, el hilo de la historia, de los hechos y circunstancias que fueron definiendo la tradición.

Majagua se fundó a partir de la construcción del ferrocarril central en 1902, luego se urbanizó oficialmente en 1907. Fue un pequeño pueblo que tuvo su florecimiento en la etapa de la danza de los millones[1]; su desarrollo socioeconómico y cultural fue incipiente en las primeras décadas. Su economía se redujo a la explotación forestal, la ganadería en pequeña escala y la industria azucarera a partir de la construcción del central azucarero Algodones en 1914 por compañías privadas y extranjeras.

En el terreno cultural no hubo mayor preocupación por parte del gobierno, sólo la burguesía criolla (pequeños y medios burgueses), con fines comerciales fundaron un teatro, sociedades de instrucción y recreo, centros de enseñanza públicas y privadas.

En el caso de las sociedades de instrucción y recreo se crearon dos destinadas a españoles, criollos y mestizos y una para los negros.

A finales de la década del veinte, debido a la crisis capitalista o período de las vacas flacas[2], se deja sentir en el pueblo las consecuencias funestas de la misma. La pequeña burguesía en ascenso, los comerciantes y otros sectores minoritarios tratan de aunar esfuerzos para enfrentarla; debido a ello se fusionaron las sociedades de blancos Unión Club de criollos y la Colonia Española y se forma así la Unión Latina, en cuyo locales sus socios podían disfrutar de pasatiempos y distracciones como; juegos lícitos, veladas, tertulias, bailes y otras clases de fiestas.

Es en el año 1927, cuando Escarnita Martínez y su esposo Leovigildo Díaz, habitantes del poblado, organizan un baile en su casa con el propósito de recaudar fondos por la difícil situación económica que afrontaban, este baile

1 En 1903 Cuba y Estados Unidos firmaron el «Tratado de Reciprocidad», donde los productores cubanos de azúcar comprometían el 20 por ciento del mercado de los EE.UU, sin pagar impuestos de importación estadounidenses. A cambio, Cuba reducía los impuestos diseñados para proteger a sus industrias de las importaciones de Estados Unidos. El azúcar siempre fue una las principales exportaciones de Cuba, pero entre los años de 1909 y 1920 tuvieron un crecimiento exagerado. Este período en Cuba entre 1909 y 1920, es el que conocemos como la Danza de la Millones.

2 El período de las vacas flacas se inició en 1921 con el brusco descenso del precio del azúcar a nivel internacional. Numerosos bancos quebraron, capitales que parecían consolidados cayeron de un modo estrepitoso, el dinero volvió a escasear y no pocos inmigrantes retornaron a su país de origen.

contó con un elemento diferente: se organizó un guateque[3] al estilo de los que se desarrollaban en las zonas rurales; en él se bailó, se cantó música campesina y contó además con otros elementos característicos como las comidas, bebidas típicas y ambientación campesina.

Este baile tuvo mucho éxito; resultó ser el marco apropiado para el recuerdo de los más viejos y aun jóvenes que, procedentes del campo, habían fundado el pequeño poblado casi veinte años antes y a la vez algo novedoso e interesante para los que habían conocido los guateques. Este tipo de fiesta o baile en casas particulares era cosa acostumbrada, pero Escarnita y Leovigildo tuvieron la idea del que suyo fuera diferente, lo que determinó que al año siguiente organizaran el guateque en forma de comparsa y para entonces los bailadores debieron asistir vestidos con trajes guajiros; es decir, las mujeres con vestidos adornados con vuelos, lazos, flores en el cabello, collares, abanicos, y los hombres usando guayaberas, sombrero de guano, pañuelo anudado al cuello y con machete. En el año siguiente, es decir, en 1929, cuando se conformaron dos comparsas guajiras: surgen los bandos Rojo y Azul, que toman sus nombres y colores del equipo de pelota que los fines de semana celebraban sus encuentros deportivos y que constituían uno de los escasos momentos de esparcimiento con que contaba la población.

En el hecho de organizarse en comparsas intervienen figuras como las de Pedro García Menéndez, que procedente de Sancti Spíritus se había radicado en el poblado de Majagua años atrás, quien conjuntamente con Escarnita, Leovigildo, Pablo Sarmiento y Paula Acosta, las dirigen para su primer encuentro competitivo, teniendo lugar así el nacimiento de la tradición cultural de Majagua.

Esta situación fue aprovechada por la directiva de la sociedad Unión Latina, la que comienza a patrocinar cada año, a partir de 1930, el denominado Baile Guajiro en sus salones, introduciendo la presentación y competencia de los bandos como elemento característico de la misma. Por su éxito financiero motivó su celebración los días posteriores a la terminación de la zafra azucarera (segunda quincena de abril), por lo que se puede entender que no sólo tenía una finalidad cultural o religiosa por el coincidir con el sábado de gloria de la semana santa, sino también económica porque permitía solventar los gastos que ocasionaban los bailes de reglamento, es decir, los bailes que debían celebrarse de manera obligatoria en determinadas fechas por la sociedad; además, realizar inversiones en el mejoramiento y ampliación de sus locales, adquisición de mobiliario y otros gastos para proporcionar instrucción y recreo a sus asociados.

Fue el amor del pueblo, mayoritariamente de origen campesino, el gusto de crear y recrear cantos y bailes, el apego a sus costumbres y situaciones suyas o de sus antecesores, el móvil que echó a rodar esta tradición.

Si bien es cierto que lo anteriormente expuesto completa la cadena de hechos que propiciaron el nacimiento de una tradición, la conservación y mantenimiento de la tradición campesina en la zona, no menos verdad es que surgieron limitaciones de tiempo en la presentación de los Bandos dentro de la sociedad que ocasionaron la eliminación paulatina de diferentes cantos y bailes, conservándose solamente los de mayor participación colectiva y de hecho más populares.

Así se celebraron cada año hasta 1956 el Baile Guajiro con las competencias de los bandos. En los mismos se conformaba un jurado, generalmente integrado por músicos de la orquesta,

3 Una de las tradiciones campesinas, de ascendencia española, y de mayor arraigo en los campos de Cuba son los llamados guateques. El guateque es sinónimo de celebración pero de monte, su típico ambiente es a la sombra de las palmas, en el patio de cualquier casa a la cual todos están invitados. Los motivos para su celebración son diversos, desde una boda, el fin de la cosecha, el nacimiento de un niño, o aún sin que exista algún evento importante en la vida de quienes lo organizan. Basta escuchar las claves, el tres, el laúd, el güiro, o los coros a veces inmersos en una pícara controversia.

miembros de ambos bandos y personalidades invitadas, que dictaban su veredicto. Cada bando llevaba una pareja de Viejos y la pareja de Cuba y Liborio, personajes protagonistas y que han quedado como elementos imprescindibles de la fiesta hasta nuestros días, el resto de la comparsa se componía de 25 a 30 parejas. La representación se realizaba dentro del local de la sociedad y sólo eran admitidos en el salón los asociados a la institución e invitados de otras sociedades (personas de moral, buenas maneras y posición económica, nunca personas de reputación dudosa y negros). Se adornaban las calles principales del poblado con el apoyo de los comerciantes, toda la comida, dulces y bebidas que se vendían eran criollas. Se cerraba la calle donde estaba enclavada la sociedad con pencas de palma muy tupidas, que casi no permitía la visibilidad de los que no podían acceder a la sociedad.

El bando Azul lo integraban las personas más pudientes del pueblo, así mismo sus vestuarios y accesorios eran muy lujosos y costosos, el bando Rojo contaba más con el favor popular. Luego de la presentación de las comparsas, la orquesta invitada (Barbarito Diez, Benny Moré, entre otras orquestas afamadas del país) amenizaba la fiesta y se peleaban los gallos en el parque de la localidad.

El Baile Guajiro se desarrollaba un solo día, se realizaban juegos de pelota, torneo y encuentro de grupos de parranda de la zona central, la dirección de cada bando era propuesta por sus miembros, efectuaban rifas, concursos, ventas para su autofinanciamiento y días posteriores de finalizada la fiesta realizaban una gira por diferentes localidades del territorio para celebrar su triunfo.

Con el triunfo de la Revolución Cubana, se disuelve la Sociedad Unión Latina y con ella la tradición que por más de 20 años habían acariciado los majagüenses, en la década del sesenta (1966 y 1967) hubo un intento de reorganizar las fiestas pero con un carácter más popular, con la participación de todo el pueblo. Se organizan dos bandos apadrinados y solventados por los sindicatos de la Alimentación y el Petróleo (Rojo y Azul, respectivamente), este movimiento no alcanzó suficiente apoyo popular para la continuidad de la fiesta y tubo una duración muy efímera.

Con el asesoramiento metodológico del Centro Nacional de la Cultura Cubana Juan Marinello y como parte de la política cultural del país se llevó a cabo una labor de revitalización de las tradiciones populares. En el municipio de Majagua en 1980 por decisión del gobierno local se designan dos directores para cada comparsa, ambos integrantes del Conjunto Artístico XX Aniversario: del bando Rojo sería Rafael de la Cruz Hernández y por el bando Azul José Luis Ballón Rouco, la presentación de los bandos se realizó en el mes de junio teniendo en cuenta los mismos elementos de El Baile Guajiro que se realizaba en la sociedad, sin embargo, tuvo sus peculiaridades: 1) El paseo de la comparsa con mucho colorido y entusiasmo hasta el lugar del desarrollo del espectáculo (Paseo Martí), escoltada por una caballería que enarbolaba la enseña nacional. 2) La ejecución de seis bailes básicos (caringa, papalote, zapateo, anda Pepe o doña Joaquina, sumbantorio y gavilán). 3) Las iniciativas del bando Rojo de presentar un baile que se le denominó Rescate que para ese año fue La Culebra y un guión del espectáculo muy sencillo, estos tres elementos son muy fuertes y de carácter imprescindible en la actualidad. Ese año el bando Rojo fue el ganador.

En 1981 el bando Azul añade a los personajes protagónicos diálogos y una participación en el baile más activa, de esta forma aparecen nuevos personajes en cada espectáculo siempre a tono con la motivación y época que serían tratados en la fiesta, el bando ganador fue el Rojo. Este nuevo elemento fue cobrando mucha importancia hasta nuestros días.

En 1982 el bando Azul no se presentó y en 1983 vuelven a competir los bandos ininterrumpidamente hasta 1989.

Igualmente que en la etapa de su surgimiento, se realizaron los juegos tradicionales, pelota y torneo, se decide formar una comparsa infantil en cada bando que ejecutaría sus bailes ese día sábado por la mañana, con el tiempo se decide que estas comparsitas desarrollen sus danzas una semana antes del día de la fiesta grande, es decir al inicio de la semana de la Jornada de la Cultura.

La fecha de celebración de las fiestas varió en los primeros años (junio, octubre, noviembre), siempre fuera del marco de los carnavales, en la segunda mitad de la década del ochenta se decidió que los bandos se insertaran en la Semana de la Cultura del municipio, que posteriormente se fusionó con la celebración de los carnavales.

En los cinco primeros años de la década de los ochenta la tradición se fue consolidando, rebasado este lustro la tradición ocupa un lugar privilegiado, vive sus mejores años, es el momento clímax de la misma, surge entonces el más amplio y variado espectáculo de promoción y animación cultural nunca antes visto, donde el pueblo es el sujeto promotor y participante activo de su cultura; ensayos en secreto, retos, congas en las calles, salidas de ambos bandos, adornos, colocación de propaganda y cuanto medio disponible para hacerse sentir; todo ello culmina con el encuentro competitivo de los bandos, en noche llena de colorido, alegría y emociones. Allí se mostraban los resultados de tanto esfuerzo pues las sorpresas eran innumerables: modelo de vestuario, escenografía, coreografías, personas que interpretarían los personajes protagónicos, trabajos de rescate y argumento de las comparsas.

El pueblo participaba de manera más activa y entusiasta en estas fiestas: unos organizaban, otros fungían como músicos, dirigentes, bailadores; se confeccionaban vestuarios, complementos, adornos, propagandas y escenografías, se aseguraban los más mínimos detalles, todo ello mediante la movilización festiva y cultural sin precedentes en la historia local, primando la rivalidad y la competencia.

Todos los majagüenses tenían su bando, Rojo o Azul; niños, ancianos o jóvenes, mujeres u hombres, negros o blancos, todos colaboran en la medida de sus posibilidades para que su bando fuera el ganador.

En 1989 el bando Azul, nuevamente, no se presentó a la competencia. A partir de 1990 hasta 1997 comienza una nueva etapa en la tradición popular de Majagua, el bando Azul cambia su dirección con la intervención de los directivos de Cultura y el gobierno, la condición es que no se compita más.

Otro elemento importante lo constituyó el inicio del período especial[4] en Cuba, la curva comienza a descender rápidamente, elementos imprescindibles del espectáculo se desvirtúan (competencia, rivalidad, calidad del baile, la música, el rescate), la participación popular en la fiesta era muy escasa, los simpatizantes de cada bando sentían vergüenza por la baja calidad del espectáculo; en 1998 la lluvia impidió que el bando Azul se presentara. Desde 1999 hasta el 2002 se restablece la competencia y en ese mismos año (2002) el bando Rojo elige una nueva dirección con la participación exclusiva de los rojos, en el 2003 el bando Rojo se presenta el domingo porque se enferma el personaje de la vieja, en el 2004 y 2005 gana consecutivamente el bando Azul; en el 2006 no se celebran las fiestas populares por decisión del gobierno local.

Estamos en presencia de una tradición que tuvo sus orígenes bien definidos a finales de la década de los años veinte, que se arraigó y consolidó, a pesar de su carácter elitista; se suspendió al triunfo de la Revolución Cubana con

4 Período especial es un concepto político-económico que expresa la disposición para combatir la crisis económica con el esfuerzo y energía propios del país, para afrontar las difíciles circunstancias y hallar alternativas eficaces de solución.

el cambio que provocó la misma en la estructura social; hubo un intento de rescatarla en la década de los sesenta que no resultó; hubo un renacer de la tradición a inicios de los ochenta con un marcado carácter popular, y comienza a ascender para alcanzar la cúspide y permanecer en un período de meseta hasta 1990, en que desciende vertiginosamente hasta 1998 como resultado del período especial que vivió el país y la falta de competencia entre los bandos. Desde este año hasta la actualidad, la fiesta está marcada de muchas irregularidades que la situarían en un período de estancamiento.

Majagua, para los majagüenses, es un pueblo muy arraigado a sus tradiciones, sus pobladores son entusiastas, solidarios, humanos, bailadores, pertenecen y defienden al bando Rojo o al bando Azul. Sus símbolos son: arquitectónico: El Palacio, construido en 1913 y que hoy cae en pedazos; geográfico: el río que rodea al poblado y lleva su mismo nombre; el lugar de mayor movilidad social es el Paseo Martí donde se concentran el comercio, el parque, el ferrocarril, el centro del pueblo, donde además tiene lugar la fiesta.

La identidad cultural más importante de la localidad es la fiesta de los bandos Rojo y Azul, el sentimiento de amor, pertenencia y deseo de preservar la tradición de un grupo de majagüenses, a decir de los entrevistados, son los únicos elementos que en la actualidad viabilizan la tradición y constituyen barreras la falta de apoyo institucional y la celebración de las mismas con los carnavales.

Existe consenso en las respuestas de los sujetos que las cuestiones que eran importantes e imprescindibles en la primera etapa de la tradición han ido variando, lo cual no quiere decir que se haya desvirtuado la misma, sino que han aparecido nuevos significados, para nuevos elementos que se modelaron y consolidaron en las dos últimas décadas del siglo pasado como son: el paseo de la comparsa hasta la plataforma central, el rescate, las escenificaciones y dramatizaciones, la escenografía y el guión del espectáculo. Por otra parte, existen características comunes que mantienen unidas todas las etapas como son: el baile, la música y los personajes protagónicos; a nuestro entender la capacidad del pueblo de reconstruir su tradición, renovándola y adaptándola a las situaciones que enfrentaba en cada uno de los momentos por los que transitó, es una cuestión medular en el mantenimiento de esta tradición, que al ser un hecho eminentemente social, como la sociedad evoluciona, cobrando nuevos sentidos para el pueblo, sino hubiese desaparecido.

¿Cuáles son las características de las fiestas de los bandos Rojo y Azul en estos momentos y su significado para los majagüenses? No tiene un orden jerárquico.

Alto sentido de pertenencia de los que participan en la fiesta

«Tradición auténtica y autóctona del pueblo», «Es parte importante de Majagua, de nuestra idiosincrasia», «De trascendencia nacional porque preserva la cultura popular tradicional», «Tradición de las más importantes del país», «Capital de la cultura campesina, no se importa la música como en la fiesta del Cucalambé»[5]. Hay un sentimiento de amor, de felicidad al hablar de los bandos, la conversación sobre el tema siempre es emotiva (lágrimas en los ojos en muchos de los entrevistados) y existe sobre todo un compromiso y una obligación de defender su bando y darlo todo por él. En la fecha de celebración de la fiesta acuden a Majagua muchas de las personas que se fueron del pueblo y a su regreso ayudan y siguen siendo de un bando o de otro.

5 En 1964, Jesús Orta Ruiz, José Ramírez Cruz, Ramón Veloz y Manuel Fernández, pensaron en una fiesta representativa de la cultura campesina que tomara a Juan Cristóbal Nápoles Fajardo «El Cucalambé» como figura principal. Durante varios años esta fiesta se celebró con carácter nacional en El Cornito, Las Tunas. En cada una se fueron agregando nuevos elementos hasta convertirla en un evento que reúne lo más representativo de la cultura popular, espiritual y material del cubano.

Presencia de la música típica campesina. Se interpreta el punto de parranda[6] y sones con motivaciones de la vida rural. Ejecución de bailes tradicionales campesinos

«Donde mejor se baila es en Majagua», «La mejor caringa la baila Tico», «Ese no sabe bailar zapateo sino arrastra los pies», «Los grupos danzarios de otras partes creen que están bailando bien». Los majagüenses sienten que su punto de parranda es único, que la forma de bailar el zapateo es peculiar en esta zona por su ejecución rápida y difícil, se considera un gran bailador el que domine la técnica del zapateo y realice improvisaciones durante el baile. Existe la creencia entre los pobladores de que son muy buenos bailadores, que tienen mucho ritmo y desde un niño a un anciano no existe resistencia al movimiento cuando se escuchan los sones que interpretan los bandos. Algo singular es la crítica severa, por parte de los majagüenses, a grupos de aficionados a la danza que cuentan en su repertorio con estos bailes, para ellos nunca lo hacen bien y desvirtúan las letras de las canciones y los pasos de los bailes. Entre los bailes campesinos cubanos más conocidos nacional e internacionalmente se encuentran: Gavilán, Sumbantorio, Caringa, Zapateo, Papalote, Doña Juaquina y Anda Pepé.

Realización de juegos tradicionales: pelota y torneo. Identificación y alteridad

La tradición de los bandos es básicamente local, pero estos juegos son la oportunidad de medir fuerza y enfrentamiento entre ambos bandos, con la participación de competidores de otras zonas en los mismos. Aunque los resultados de los juegos no determinan en el triunfo final, crea en los simpatizantes de cada bando una condición desde el punto de vista subjetivo de estimulo, impulso y confianza en la victoria. «Este año barrimos en tres cosas», «No da punto para la competencia grande pero se gana también».

Pérdida de tradiciones culturales hacia el interior de la fiesta

Comidas, dulces, bebidas, iniciativas y adornos en las calles eran frecuentes muchos años atrás, la participación activa de todo el pueblo caracterizó estos años. La memoria colectiva nos dice que a todo el mundo le importaba y sentía lo que pasaba, el carnaval impide que se realicen estas actividades con la presencia de merolicos en las calles, de música grabada y foránea y la afluencia de personas de otras localidades que no llegan a Majagua interesadas en la fiesta campesina. «En mi casa siempre se puso un cartel del bando, ahora ni tela hay para poner uno», «La dirección de los bandos se preocupaba porque todo simpatizante de su bando pusiera un adorno en su casa», «Yo recuerdo los muñecones, el cañón, los papelitos volando, los animales que se construían, eran muchas las iniciativas».

Política cultural. Bajo nivel de convocatoria social

«Existe desinterés y desmotivación», «Ya nadie quiere ir a romper zapatos en los ensayos», «Como antes ya no es el bando, es complicado». A pesar del arraigo de la tradición en Ma-

6 Género cantable del ámbito campesino, de marcada raíz hispánica. Fueron los canarios asentados en Cuba quienes crearon este género una vez que asimilaron elementos de la música andaluza. Una pizca de sustancias africanas le dieron su carácter criollo, teniendo vida propia desde el siglo XVII. Esta forma del cantar campesino, andando el tiempo, se constituyó en una parte integrante de nuestra música nacional. Son conocidos el punto vueltabajero, pinareño, espirituano, camagüeyano y otros. En las provincias de Pinar del Río, La Habana, Matanzas y Cienfuegos (aquí también se utiliza el punto fijo) y las provincias orientales, el punto libre; mientras que en Villa Clara, Sancti Spíritus, Ciego de Ávila y Camagüey, es característico el punto fijo, que entre sus modalidades estilísticas se encuentra el punto en clave o cruzado. En el punto de parranda lo más característico son las figuraciones estables y solo en ocasiones se ejecutan ritmos independientes en el bongó que es, además, la guía métrica del conjunto. La parranda tienen diferencias: en la de Sancti Spíritus, es fiesta de carnaval, en la de Ciego de Ávila, es diversión en las que participan varias agrupaciones y solo se canta punto.

jagua, la participación popular ha disminuido, a nuestro entender, en el mes previo a la celebración de las fiestas la participación popular se reduce a los que están involucrados directamente con su bando (bailadores, músicos, utileros, vestuaristas, entre otras funciones), hecho este que tenía una convocatoria masiva; sólo en el día de la presentación se suman simpatizantes para apoyar al bando «desde la barrera». La tradición ha pasado por etapas que han hecho mella en su mantenimiento como por ejemplo cuando se dejó de competir lo cual «No tiene sentido, se pierde el interés», «Sin competencia no hay bandos».

Rescate. Presentación de un baile nuevo e inédito todos los años, por cada bando

El rescate para los bandos es como el hijo pródigo, la obra mayor, es la creación cada año de un número musical y danzario que se realiza de forma secreta y que los integrantes de las comparsas tratan de robar a su adversario para tocarlo y bailarlo; generalmente su momento de ejecución es clímax dentro del espectáculo, los espectadores gritan, aplauden eufóricamente y la canción que se baila y tararea al terminar la presentación de cada bando es el rescate, lo que significa que: «Se pegó, gustó y se quedó», «Es como un parto», «Yo estoy seguro que no hay en Cuba repertorio de música y baile campesino como el de Majagua».

Guion, escenificaciones y escenografía

Estos elementos requieren de un trabajo de muchos meses, son elaborados nuevos todos los años. Fueron cobrando importancia a partir de la década de los ochenta, del pasado siglo, e incluso ganando mayor cantidad de puntos en la metodología de la competencia, son como retos que se imponen ambos bandos para rivalizar, para demostrar quién es mejor, nuevas ideas aparecen en cada presentación para sorpresa del público y de la propia comparsa porque tiene carácter secreto. «Años tras año yo hago lo que sea para mi bando, lo me pidan». «Yo pienso que se pasan con la creatividad, hay que cuidar los anacronismos», «Hay que apegarse más a la historia, no se puede estar inventando, el pueblo sabe evaluar», «Hay personas que trabajan como verdaderos artistas».

Decisión del resultado final por un jurado foráneo integrado por cinco miembros del Consejo Nacional de Casas de Cultura de Ciudad de la Habana. «Afinidad por el color azul de los industriales»[7], «No conocen como nosotros la tradición», «Han sugerido el teatro callejero, que los personajes no sean una caricatura, esa es otra tradición». «¿Quién represente mejor la tradición o quién aprecie mejor el jurado». Que el jurado sea de otra provincia, representa para los majagüenses una derrota, reclaman la necesidad de un jurado local; es el sentimiento colectivo hacia el «ajeno, el intruso, el que no le corre por las venas», que viene a decidir en algo que pertenece sólo a ellos, que no conocen y que costó meses de trabajo y esfuerzo. Además existe una metodología de evaluación rígida, llena de penalizaciones, que se ha convertido en una camisa de fuerza, que regula una expresión cultural tan dinámica y espontánea como si fuera un juego de pelota; se ha arraigado de alguna manera la idea en las personas del lugar de que quien gana es el pueblo y la cultura, en el afán de educar a las personas y no se cometan excesos, lo que ha hecho que se pierda de vista la rivalidad de los bandos que son los que realmente compiten.

Lugares simbólicos de la fiesta

La presentación comienza en un punto que se marca en la calle principal (a- calle Independencia), haciendo un recorrido que se denomina paseo hasta la plataforma ubicada en la Pista Joven (b- calle Paseo Martí) donde se desarrolla el espectáculo. El paseo constituye para la comparsa la oportunidad de contacto físico con su público, con sus simpatizantes y con los que

7 Equipo de béisbol de la provincia La Habana. Es el elenco más antiguo de los que participan en las series nacionales de béisbol y el que más admiradores y detractores tiene en el país. También se les dice Los Azules, por su tradicional color a la hora de vestir.

lamentan el no haber hecho nada por su bando y ahora «lo ven tan lindo», estos la van custodiando, cuidando de las personas que por desconocimiento o a propósito atentan contra ella (gritos, ofensas, derrumbar la escenografía) van cantando, gritando, bailando, dando ánimo y victoreando a su bando. Este recorrido tiene un peso importante en la metodología evaluadora, es por ello que tiene que ser con mucha fuerza, iniciativas, entusiasmo, limpieza, para llevarse la puntuación. Existe un momento crucial en este paseo y es cuando las comparsas doblan una esquina (c- entre calles República y Paseo Martí) para luego seguir recto hacia la plataforma central (d- Pista Joven), ese es el primer momento en que el público aprecia si su bando va a ganar o no «Viene como un tren», «Qué fuerza coge cuando dobla por la esquina».

La fecha de celebración de la fiesta está enmarcada en la semana de la cultura y de los carnavales

«Falta promoción», «Se han mercantilizado las fiestas», «Las calles se llenan de merolicos, termos de cerveza, personas de otros lugares que lo menos que vienen a ver son los bandos y la música que se escucha es grabada». Estas cuestiones externas han atentado contra la calidad del espectáculo (no permite el paso de las comparsas por las calles, la música grabada impide que se escuche el acompañamiento musical de los bandos), han restado importancia a la fiesta popular (ahora son más importantes los carnavales porque económicamente recaudan más) y ha hecho que desaparezcan manifestaciones tradicionales de la fiesta (comidas, bebidas, adornos y juegos tradicionales).

Existe desinterés y falta de apoyo por parte del gobierno local

Cuestión importante teniendo en cuenta que los bandos no se autofinancian y al ser solventados por el presupuesto municipal, cultura y el gobierno local intervienen en las decisiones de los bandos, existe control cultural, el recurso económico decide el destino de las fiestas. «En el 2006 los bandos no salieron y a nadie le importó». «No se puede permitir que los bandos no salgan, es la única fiesta del pueblo».

Los personajes protagónicos de la fiesta son: Cuba, Liborio, Doña Joaquina y Anda Pepe

Estos cuatro personajes se han mantenido desde el origen mismo de la tradición. Cuba y Liborio respondieron en sus inicios a un significado patriótico y de crítica a la situación política y social. En la actualidad son símbolos de los bandos y no tienen una participación activa en la comparsa, ni su puntuación en la metodología es notable, sin embargo, hay un efecto en los bandos y en el público cuando se hace un silencio total, se escuchan las notas de nuestro Himno Nacional, Cuba y Liborio declaman sus versos emotivos alegóricos a la fiesta y a su bando, si son bien recitados y sin equivocación, este es el segundo momento donde el bando percibe que ha ganado y el público, junto con los integrantes de la comparsa, vuelven a romper el silencio eufóricamente gritando y aplaudiendo.

Doña Joaquina es el símbolo del bando Rojo ¿Cómo es vista por su bando?, como una anciana bajita, que fuma tabaco, que usa falda negra, blusa blanca, manta, espejuelo y un abanico; es alegre, pícara, enamorada de su esposo, bailadora, se enfrenta al bando azul y guía a su bando. En cambio Don Pepe es el símbolo del bando azul, un viejo zalamero, que fuma tabaco, usa bastón, enérgico, alegre, bailador, defiende y guía su bando. Ambos son el hilo conductor del espectáculo, donde recae el mayor peso de los diálogos.

Otras expresiones de la tradición

La personas del lugar cuando se aproxima la fecha de celebración de la fiesta se visten con los colores alegóricos de su bando, se puede apreciar mucho color rojo o azul en diferentes maneras de vestir (pañuelos, pulóver, cintas en sombreros, gorras, camisas, entre otras), en la fachada de sus casas colocan banderas o carte-

les, son formas de demostrar a que bando pertenecen; todo esto ocurre principalmente en el centro del poblado. Luego que las fiestas pasan queda todavía en Majagua por varias semanas, las polémicas, discusiones sobre el ganador, el perdedor, el jurado y el juramento de salir el próximo año y ganar.

El director de cada bando para esa fecha, cobra liderazgo, es un personaje importante, luego de celebrada la fiesta queda en el recuerdo hasta el próximo año, en nuestra opinión se debe a su cambio frecuente; aunque existen algunos personajes símbolos en cada bando como antiguos directores, las personas de más edad, los mejores bailadores, familias que han participado año tras año en las fiestas, que al calor de la competencia constituyen un estímulo para la comparsa.

Los majagüenses perciben que su tradición está en un período de estancamiento y las perspectiva de desarrollo son de retroceso

Las respuestas que exponen se pueden agrupar en factores externos e internos: su amor, su sentimiento de identidad, pertenencia, el reconocimiento de su símbolo cultural con trascendencia nacional, fortalece la tradición, el elemento económico, la intervención foránea, el desinterés del gobierno local, la obstaculizan.

Captar el espíritu de las cosas es tarea difícil, lo que entraña cada acción, su intencionalidad, el significado que tiene para unos y otros, sin prejuicios requiere de oficio, esta es una tradición de resistencia ante cada uno de los obstáculos que se ha tenido que vencer. Para los majagüenses, la tradición no ha tomado un nuevo sentido, sólo el desinterés y la desmotivación se han apoderado de ella, algunos elementos han cobrado más importancia que otros, han desaparecido algunos, creados otros, pero la esencia de la misma que es gozar su bando, disfrutar del baile haciendo gala de buen bailador, amanecer parrandeando, polemizar y rivalizar en la calle del tema que sea en representación de su bando, eso no ha muerto.

Conclusiones

- La principal tradición cultural para los majagüenses, sigue siendo sin dudas, la fiesta de los bandos Rojo y Azul.
- La misma ha transitado por varias etapas en su desarrollo socio histórico: origen (finales de la década del 20, del pasado siglo), consolidación (década del 30 hasta finales de la década del 50, del pasado siglo), desaparición (1959), revitalización (1980), ascenso - clímax - meseta (década del 80, del pasado siglo), descenso (década del 90, del pasado siglo) y estancamiento (2000 a la actualidad).
- La preservación de la tradición a lo largo del tiempo, a pesar de las barreras que ha tenido que vencer, se debe a la capacidad popular de reconstruir, renovar y crear nuevos sentidos y significados para mantener viva la fiesta.
- En estos momentos son imprescindibles en el espectáculo para mantener la continuidad de la fiesta: el paseo de la comparsa, el rescate, el guión, las dramatizaciones y la escenografía.
- Elementos del espectáculo que han resistido el paso del tiempo: los personajes de Cuba y Liborio, Doña Joaquina y Anda Pepe, el baile y la música campesina.
- Las fiestas de los bandos Rojo y Azul en Majagua, como tradición cultural ha traspasado su connotación festiva para formar parte de los rasgos de la identidad majagüense matizando juicios, valores éticos, estéticos, ideológicos y culturales en general.
- Existe un conjunto de factores externos a la comunidad de Majagua que desde posiciones hegemónicas han contribuido a la posición actual de estancamiento; por ejemplo, la metodología que

norma la competencia, el jurado procedente de organismos nacionales y la celebración de la fiesta es en la misma fecha que los carnavales.

- Los majagüenses sienten que su tradición tiene una tendencia al retroceso; para ellos la tradición no tiene un nuevo sentido.

Recomendaciones

Las recomendaciones se realizaron con base en los resultados obtenidos en las entrevistas y encuestas aplicadas y en consideración de la visión emic de la autora, aunque consideramos que la fortalezas de la comunidad en relación con esta tradición identitaria majagüense es la base del futuro de la misma.

- Fortalecer la tradición a través del empoderamiento comunitario, que los bandos sean exclusivos del pueblo, en el sentido de sus decisiones y creaciones.
- Lograr mecanismos a través de los recursos comunitarios para prestigiar y promocionar las fiestas a través de estrategias de internacionalización (talleres, eventos, etc).
- Desarrollar un movimiento de estudios y seguimiento consciente de las fiestas para sistematizar el trabajo realizado cada año y asesore la trasmisión a nuevas generaciones.
- Profundizar en el estudio de este hecho histórico y cultural en Majagua desde la Antropología simbólica e interpretativa.
- Crear una institución (casa) que aglutine todas estas actividades y las rectore para convertir a Majagua en punto de referencia importante de las tradiciones campesinas.

BIBLIOGRAFÍA

Bonfil Batalla, Guillermo. *Pensar nuestra cultura*. México: Alianza, 1991.

Bonfil Batalla, Guillermo. «Lo propio y lo ajeno: Una aproximación al problema del control cultural». En *La cultura popular*, editado por Adolfo Colombres, 79-86. México, Premiá, 1982.

Colombres, Adolfo. *La cultura popular*. México, Puebla: Premiá, 1982.

Feliú Herrera, Virtudes. *Fiestas y tradiciones cubanas*. La Habana: Instituto cubano de insvestigaciones culturales Juan Marinello, 2003.

García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1982.

Margulis, Mario. «La cultura popular». En *La cultura popular*, editado por Adolfo Colombres, 41-66. México, Premiá, 1982.

Stavenhagen, Rodolfo. «La cultura popular y la creación intelectual». En *La cultura popular,* editado por Adolfo Colombres, 21-40. México, Premiá, 1982.

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net