

**Tiempo para la burla obsceno-escatológica.
Las sandingas: fiesta, sexualidad e inversión del orden
en un pueblo de Andalucía**

**Time for Obscene-Scatological Jeer.
Sandingas: Festival, Sex and Inversion of Order
in an Andalusian Village (Spain)**

Alberto DEL CAMPO TEJEDOR
(Universidad Pablo de Olavide)
acamtej@upo.es
ORCID ID: 0000-0001-7374-6215

ABSTRACT. During the Candlemas feast (february 2^o), the inhabitants of La Puebla de los Infantes (Seville, Andalusia, Spain) celebrate around olive bonfires (*candelas*), in which they burn dummies (*muñecos*) and singular satiric sceneries, while men and women sing *sandingas*, a type of eminently burlesque song, where obscene and scatological remark is considered the salt and pepper of the festive meeting. Linking these carnival-like customs to the liminal time of festive turbulence that precedes the spring beginning, this paper pretends to understand the logic of symbolic degradation and cosmic renovation that sublies to the piquant songs, with which the inhabitants of La Puebla —and very particularly the women— amuse themselves satirizing the mother-in-law, the neighbor, but especially the opposite sex, in a *symbolic* battle that emphasizes the archaic apotropaic sense of laugh and obscenity, as well as the belief in the fertilizing power that should be born from the struggle of opposite but complementary forces.

KEYWORDS: candlemas, carnival, popular song, genre, obscenity, Andalusia, anthropology of time

RESUMEN. Durante la fiesta de la Candelaria (2 de febrero), los habitantes de La Puebla de los Infantes (Sevilla) celebran en torno a hogueras de olivo —*candelas*—, en las que queman *muñecos* y singulares escenografías satíricas, mientras hombres y mujeres cantan *sandingas*, un tipo de copla eminentemente burlesca, donde cabe la pulla obscena y escatológica, considerada la sal y pimienta de la reunión festiva. Vinculando estas costumbres carnavalescas al tiempo liminar de turbulencia festiva que antecede al inicio de la primavera, este artículo se afana por comprender la lógica de degradación simbólica y renovación cósmica que subyace a las picantes canciones a través de las que los vecinos de La Puebla —y muy particularmente las mujeres— se divierten fustigando a la suegra, a la vecina, pero sobre todo al sexo opuesto, con el que se entabla una lucha ritual que pone de relieve el arcaico sentido apotropaico de la risa y la obscenidad, así como la creencia en la potencia fertilizadora que habría de nacer de la pugna de fuerzas contrarias pero complementarias.

PALABRAS-CLAVE: candelaria, carnaval, canción popular, género, obscenidad, Andalucía, antropología del tiempo

INTRODUCCIÓN

En el transcurso de un estudio antropológico sobre las fiestas y los rituales carnavalescos invernales en Andalucía¹, y otro sobre el cancionero burlesco navideño en la misma región², se puso de manifiesto la importancia de las canciones no solo cómicas y satíricas, sino en muchos casos obscenas y escatológicas. Con posterioridad, y con vistas a comprender específicamente el sentido del cancionero obsceno-escatológico, acometimos entre los años 2011 y 2014 un trabajo de campo en cinco localidades de Sevilla, Granada y Huelva (Andalucía)³, centrado en describir en el contexto de rituales festivos invernales unas creaciones transgresoras con el decoro, que rara vez han recibido atención de la academia⁴.

Este artículo se centra en comprender los códigos, tópicos y sentidos de unas singulares coplas —las sandingas—, que entonan burlescamente las mujeres, y en menor medida los hombres, de La Puebla de los Infantes (Sevilla), durante la fiesta de las candelas, la víspera del 2 de febrero (la Candelaria), fecha que en los últimos años se ha pasado al primer sábado de ese mes. La interpretación de los ambivalentes significados de estas composiciones orales se nutre no solo del trabajo de campo *in situ*, sino también de su contextualización histórica, la indagación etimológica de la voz *sandinga*, amén del análisis comparativo de semejantes expresiones en cancioneros, obras literarias, fiestas y rituales de índole carnavalesco, en otros lugares de la Península ibérica.

El texto aspira a una triple contribución; en primer lugar a la antropología del ritual festivo y las expresiones carnavalescas y transgresoras, teorizadas por autores como Van Gennep (1969), Eliade (1972), Bajtin (1987), Caro Baroja (1965), Cattabiani (1990), Turner (1988) o Bataille (2007); en segundo lugar a la antropología del tiempo, con algunos de cuyos autores imbricamos nuestra reflexión, desde Durkheim (1982), Hubert (1990) y Mauss (1979), pasando por Leach (1971) o Munn (1992), hasta las más recientes aportaciones en lengua hispana como las de Carbonell (2004) o Iparraguirre (2011). Finalmente, el texto propone una revisión de la interpretación dada por ciertos antropólogos, como Gilmore (1983) o Brandes (1991), en relación a los roles de género, la sexualidad y lo obsceno-escatológico, tal y como se manifiestan, singularmente, en Andalucía.

En este sentido, el estudio permite matizar la común asunción que interpreta la burla obsceno-escatológica, y en general las muestras de insultos rituales en el cancionero carnavalesco, como expresión del pensamiento androcéntrico y la subordinación de la mujer, los cuales se pondrían de manifiesto especialmente en los roles asumidos por hombres y mujeres en las fiestas invernales (Fernández de Larrinoa, 1997; Montesino,

¹ El proyecto *Saturnalias Andaluzas* (2005-2008) contó con el apoyo financiero de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

² El proyecto *Cancionero Saturnalicio Andaluz* (2006-2007) fue parcialmente financiado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

³ El proyecto *Cancionero obsceno-escatológico de Andalucía* (2011-2014) se desarrolló siguiendo las perspectivas antropológicas de índole simbólica, tanto la propuesta semiótica de C. Geertz que prioriza el análisis de lo que el ritual festivo y las expresiones poético-musicales *dicen, comunican*, como el énfasis de Victor Turner en la *performatividad*, lo que las diversas expresiones *hacen, provocan*. La metodología llevada a cabo incluye observación directa con estancias continuadas antes y después de los contextos ritual-festivos observados, entrevistas semiestructuradas, grabación sonora, cuestionarios y tareas de documentación archivística e historiográfica.

⁴ Recientemente las sandingas y las candelas de la Puebla han sido incorporadas al *Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía* (IAPH, Junta de Andalucía) y dichas expresiones se han difundido a través de un documental televisivo.

2004: 129-206; Pinelo, 2004: 255). Si la antropología ha considerado las canciones satíricas de contenido sexual en Andalucía como pullas machistas y misóginas (Gilmore, 1983; Brandes, 1991), el estudio de las sandingas abre el debate sobre el sentido que tiene para las mujeres el uso de las expresiones obscenas y escatológicas para invertir el orden a través de una lógica grotesca, jugar con los roles tradicionales de género, así como satirizar a todo el que interviene en la relaciones hombre-mujer, considerada una suerte de lid simbólica entre opuestos y complementarios, de la que habría de nacer un mundo renovado y fecundo. Según nuestra interpretación, las sandingas de La Puebla de los Infantes se vinculan con la efímera asunción de poder femenino y la inversión del orden profesada en muchos lugares de España durante la fiesta de Santa Águeda, el 5 de febrero, dos días después de la Candelaria (De Hoyos, 1951: 446-456; Caro Baroja, 1965: 372-382), lo que sugiere que esas fechas (más allá de la celebración cristiana) son propicias para las expresiones de purificación y fecundidad, simbolizadas en las pugnanzas rituales entre hombres y mujeres, y muy especialmente en el papel fustigador que protagoniza la mujer con cómicas canciones obsceno-escatológicas.

LO OBSCENO-ESCATOLÓGICO EN EL TIEMPO LIMINAR

Debemos sobre todo a Caro Baroja (1965) haber comprendido que, en España, lo carnavalesco es un *leitmotiv* esencial en muchas fiestas del ciclo invernal comprendidas entre los meses de noviembre a febrero, y que las turbulentas y jocosas costumbres lúdico-festivas —tales como las mascaradas de personajes monstruosos y grotescos, las bromas como tizar a los viandantes de carbón o empaparles de agua, o las sátiras sobre lo acontecido en la localidad durante el año— forman parte de una *vis comica* caracterizada por la efímera representación de un *mundo al revés*. El invierno es así, en muchos lugares, un tiempo festivo de inversión del orden, de locura y violencia permitida, concretada en cada lugar en diferentes acciones simbólicas, especialmente entre Navidad y el Carnaval, cuando —según escribía Gonzalo Correas en su *Vocabulario de Refranes y Frases Proverbiales* (1627)— eran comunes las mascaradas, so pretexto de las cuales se daban «muchas libertades» (Correas, 2000: 563).

Sebastián de Covarrubias se hacía eco en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611) de algunas de las costumbres carnavalescas que se celebraban en los meses de enero y febrero, considerándolas descendientes de las Saturnales romanas (Covarrubias, 1995: 98). En todo caso, el sentido de estas manifestaciones risibles estaría vinculado a un tiempo de confusión y turbulencia, bien como conjura simbólica frente a los miedos que traían consigo los meses más fríos, oscuros y peligrosos del año, bien como manifestación liminar, en el prelude del tiempo primaveral que habría de renovar el cosmos entero. Esta última interpretación parte de Van Gennep (1969), que llama *liminaridad* a ese tiempo intermedio en los ritos de paso a través de los que se transita de un estadio a otro, y que se caracteriza precisamente por la abolición de las normas y convenciones ordinarias, y la instauración de un tiempo de confusión y caos. Teniendo en cuenta que en la Antigüedad el año empezaba el 1 de marzo —como muestra aún la etimología de los meses entre septiembre (el séptimo) y diciembre (el décimo)—, las alocadas fiestas entre diciembre y febrero expresarían el tránsito del tiempo de la oscuridad y la muerte hacia una nueva y periódicamente renovada era de luminosidad, fertilidad y vida, con el año nuevo (Cattabiani, 1990: 17-28; 124-153). Eso explicaría que en muchas de las arcaicas fiestas en esas fechas, la celebración girara en torno a polémicas costumbres de purificación de las mujeres (además de animales y campos), y propiciación de su fertilidad, tal y como ocurría con las Lupercales romanas. Durante una procesión

que se organizaba cada 15 de febrero, unos cofrades varones denominados lupercos se reunían al pie del Palatino. La ceremonia incluía costumbres risibles; el *magister*, que dirigía a los lupercos, sacrificaba algunas cabras y después untaba la frente de dos jóvenes nobles con el cuchillo ensangrentado. Tras limpiársela con un trozo de lana empapada en leche, los jóvenes debían irrumpir en carcajadas. Después —tal y como cuenta Plutarco (*Rómulo*, 21)— los *luperci* cortaban a tiras las pieles caprinas, y corrían, desnudos, tras las mujeres, a las que azotaban con correas de piel para asegurar su fertilidad. Para Alfredo Cattabiani (1990: 134), «la ceremonia de los dos jovencitos nobles era un típico rito de tránsito de la infancia a la juventud, mientras la carrera desenfrenada de los jóvenes desnudos y ceñidos con pieles de cabra simbolizaba en el final del año y en su refundación, el período en que todo se renueva».

En el siglo IV, cuando la Iglesia oriental celebraba el Nacimiento de Jesús el 6 de enero, la Presentación de Jesús en el templo y la Purificación de la Virgen habrían de celebrarse el 14 de febrero, exactamente 40 días después de la Natividad. La Iglesia romana acogió esta fiesta en el siglo VII, pero dado que la Navidad se había fijado para entonces en el 25 de diciembre, la fiesta de la Purificación fue trasladada al 2 de febrero. El propio Santiago de la Vorágine daba crédito en su *Leyenda Áurea*, escrita en el siglo XIII, a la creencia según la cual la Iglesia habría implantado la fiesta de las candelas o Candelaria para suplantar unas fiestas paganas, en las que las mujeres romanas salían con antorchas (Vorágine 2004, I: 157, 161-164). Y Caro Baroja (1965: 357-358), tan poco proclive a hallar en las celebraciones romanas el antecedente inmediato de las fiestas populares españolas, consideraba verosímil la relación entre la Candelaria y las *Lupercalia*.

En todo caso, frecuentemente los paralelismos no derivan tanto de préstamos entre diferentes culturas o continuidades entre diferentes épocas, sino de similares respuestas simbólicas a situaciones y contextos no menos semejantes. Hay que tener en cuenta que el campesinado ha experimentado, en muchos lugares, una misma *temposensitividad agrofestiva* (Del Campo, 2006), es decir, unos sentimientos, unas emociones y un estado de ánimo específico vinculado a un *tiempo cultural*⁵ ordinario (laboral) y extra-ordinario (festivo), adaptación en las culturas agroganaderas al tiempo *natural* astronómico-meteorológico. Si como demuestra Hall (1983: 3), «el tiempo es un sistema central de la vida cultural, social y personal», las sociedades campesinas han dado singular significado a momentos relevantes en términos astronómico-meteorológicos y agrarios. Los refranes de la Candelaria atestiguan que el hombre ha experimentado ese día como una «fecha crítica» (Hubert, 1990: 183), en la que era posible interpretar ciertos signos que anunciaban el fin del mal tiempo o, por el contrario, la continuación de los rigores invernales, posponiendo la entrada del tiempo de la fecundidad: «el día de la Candelaria, está el invierno fuera; pero si no ha nevado y quiere nevar, invierno por comenzar» (Gargallo, 2004: 115). Ese carácter de *bisagra temporal* explica la tradición en muchos lugares de Europa de observar tal día a animales hibernantes, cuyo comportamiento (por ejemplo la salida del oso de su madriguera), delataría el fin o no del invierno. Como también resultan lógicas las candelas que simbólicamente queman y dejan atrás lo viejo y estéril, permitiendo con sus cenizas una nueva era de renacimiento (Hubert, 1990: 184).

⁵ Por «tiempo cultural» entendemos, frente al «tiempo natural» (físico), el tiempo experimentado, interpretado y conceptualizado según unos ciertos criterios en una cultura determinada. Prefiero la noción de «tiempo cultural» a la de «temporalidad» que se ha generalizado en la antropología del tiempo (Munn, 1992; Carbonell, 2004; Iparraguirre, 2011).

Es en ese contexto en el que hay que interpretar que el hombre haya ritualizado tal día liminar con fiestas turbulentas, así como con expresiones simbólicas de purificación y fecundación, incluyendo variantes obscenas. Bien como manifestación de la carnavalesca inversión del orden en un período liminar de caos, bien en su sentido taumátúrgico de propiciación de la fecundidad, lo obsceno constituye una lógica festiva en la que se juega ambigüamente con lo carnal. En otro texto (Del Campo, 2013) hemos analizado, con ayuda de Bajtin (1987), el sentido del cancionero obsceno-escatológico que encontramos en muchos contextos festivos liminares. Cree el intérprete de la obra de Rabelais, que el rasgo principal de la *cultura cómica popular* es la efímera construcción de un *mundo al revés* que se escenifica esencialmente a través de la hipertrofia de lo corporal y lo material. Bajtin llamó a esa lógica *realismo grotesco*, caracterizado por su ambivalencia, pues a la vez que exalta lo placentero (la comida, el sexo, incluso las necesidades más mundanas como el defecar y ventosear), lo degrada enfatizando cuanto hay de sucio, bajo y vil. En conexión con el simbolismo tierra-cielo (como representación de lo bajo y lo alto, lo carnal y lo espiritual, lo pecaminoso y lo virtuoso), el cuerpo se presenta dicotómica y topográficamente: la cabeza y el tronco simbolizan lo superior (lo racional y noble), frente a lo que ocupa de la cintura a los pies: la parte inmunda y sucia, especialmente los genitales y el trasero. El *realismo grotesco* juega a invertir ese orden, mezclándolo confusamente, de tal manera que la obscenidad y la escatología delatan la ambivalencia de lo carnal, y muy especialmente de los orificios a través de los cuales el cuerpo se abre al mundo. El falo y la vagina son los órganos del placer y la fecundidad, pero también de la orina, el semen, la sangre menstrual, todo ello impuro y sucio, aunque con la suficiente ambigüedad como para que en ciertos contextos festivos se reivindicquen como elementos de excitación y juego erótico.

CONTEXTUALIZACIÓN ETNOLÓGICA-ETIMOLÓGICA DE LAS SANDINGAS

La Puebla de los Infantes es una pequeña localidad de algo más de 3.000 habitantes, equidistante de Sevilla y Córdoba. Sus vecinos se reúnen cada año el fin de semana más próximo al 2 de febrero en torno a grandes hogueras de olivo y otras maderas, sobre las que queman *muñecos* y diversas escenografías satíricas, en las que destruyen simbólicamente aquello que les enoja o perturba. Durante nuestro trabajo de campo en este pueblo de las primeras estribaciones de la Sierra Norte sevillana, pudimos comprobar que por *candela* no entienden los habitantes de La Puebla solo la festividad de la Candelaria, ni su elemento prototípico —las hogueras—, sino por extensión el espacio festivo en el que se reúne cada familia, grupo de amigos o vecinos, en ciertas calles o plazas del pueblo. Muchos son los habitantes de La Puebla que explotan pequeñas fincas de olivar, cuyo fruto se recoge hasta mediados de enero, después de lo cual se podan los árboles, y se arrancan algunos ejemplares, que sirven precisamente de combustible para las candelas. A las ocho de la tarde del sábado, cada cual prende su hoguera, y es entonces cuando la fiesta alcanza su punto de mayor efervescencia, si bien la comensalidad, las bebidas, la charla, el cante y el baile han ido calentando toda la jornada, desde la mañana. Si los hombres se han encargado principalmente de traer la leña y montar el *boliche* —la pila de troncos que se recubre de ramones de olivo—, las mujeres tienen un claro protagonismo a la hora de confeccionar los monigotes burlescos que habrán de arder en lo alto de cada candela, y con los cuales se satiriza a políticos corruptos, banqueros y a otros personajes poderosos a quienes se culpa de los males que aquejan a la comunidad, y aun al país entero. Aunque la particular escenografía que arderá en la candela se discute conjuntamente en reuniones semanas antes de la fiesta, predomina una clara división de

papeles: en la fiesta, los varones se ocupan de sacar mesas y sillas a la calle, además de mantener el lugar provisto de bebidas, mientras las féminas se encargan de la elaboración de ciertas comidas, incluyendo la *sopaipa*, una especie de buñuelo que se toma con chocolate. Ellas son también las que llevan la voz cantante en las sandingas, que entonan con más frecuencia y desparpajo que los hombres, mientras se acompañan algunas veces de bailes, entre risas y bromas.

Las sandingas son cuartetos asonantes en los pares y libres en los impares, con dos características definitorias: en primer lugar, casi todas tratan asuntos amorosos, en especial referidos al cortejo y el noviazgo; en segundo lugar, salvo contadas excepciones, no hay sandinga sin burla y cierta picardía. Estas coplas que se entonan en torno a las candelas con un ritmo pegadizo, acompañándose de palmas, y no pocas veces de bailes, no solo son alegres, sino eminentemente picantes, jocosas y satíricas. El mismo estribillo con que son invariablemente rematadas denota su carácter guasón:

Sandinga landín,
sandinga landero,
sandinga landín,
adiós, resalero.

Con toda seguridad *sandinga* procede de la voz gitano-andaluza *zandunga*, pronunciada también *sandunga*. El *Diccionario de la Real Academia* da dos acepciones de la voz *sandunga*: por un lado es voz coloquial equivalente a ‘gracia, donaire, salero’; por otro es palabra utilizada en Chile, Colombia y Puerto Rico como sinónimo de ‘parranda, juerga bulliciosa’. El que se use una misma voz para designar a la vez un tipo de canto o baile, un rasgo asociado a la gracia y el salero, y de manera genérica el encuentro festivo donde se come, bebe, baila y canta, es común en Andalucía y otros lugares de España y Latinoamérica, y ocurre igualmente con los términos *fandango* o *jaleo*.

La primera vez que el *DRAE* recoge el término *sandunga* es en su versión de 1884. En el siglo XIX, efectivamente, encontramos la voz frecuentemente vinculada al mundo del flamenquismo y la jarana andaluza, y más específicamente del baile, la sensualidad y el cortejo. En el cuadro de costumbres *La Gaviota*, de Fernán Caballero, el torero se burla de María exclamando: «Pobre mujer! ¿Qué sería de ti, con un marido que te enamora con recetas, y un cortejo que te obsequia con coplas, si no tuvieras quien supiera camelarte con sandunga?» (Fernán Caballero, 1987: 283). En la *Asamblea General*, incluida en *Escenas Andaluzas*, Serafín Estébanez Calderón habla de «sandunga y salero» en relación a la gracia y el primor de una bailadora trianera de pura cepa (Estébanez Calderón 1985: 299). Y el *Diccionario Nacional* de R. J. Domínguez, de 1846, afirma en la voz *chunguero* (‘jocoso, chistoso, gracioso, divertido, festivo, amigo de chungu, de jácara’) que «los andaluces dicen *zandunguero, ra*, voz no autorizada por la Acad., aunque sí por el uso, que también pronuncia sandunguero, sandunga, etc.» (Domínguez, 1846, I: 530). No extraña que Corominas (2000, V: 150) considere *sandunga* «palabra agitanada o *flamenca*», ya que a su asociación al baile y la fiesta, se le une figurar en algunos de los diccionarios de caló. De la misma opinión son Dávila y Pérez quienes en *Apuntes del dialecto caló o gitano puro* (1943: 94-95) consideran que *sandunga* equivale a ‘donaire, gracia, garbo, gracejo’, tal y como es empleado en el contexto de los gitanos andaluces, y muy particularmente del cante flamenco.

En algunas partes de América Latina —como es el caso del Istmo de Tehuantepec en México— la sandunga sigue siendo uno de los principales sones y bailes, y en muchos

lugares se asocia explícitamente a los negros. En su *Glosario de Afronegrismos*, Fernando Ortiz (1924: 399) hace derivar *sandunga* del castellano *sal* y la voz del Congo *ndunga* ('pimienta'). Por otra parte, el término congoleño *ndunga* se referiría también a una clase de tambor u otro instrumento musical. Aunque Corominas no da demasiado crédito a la etimología africana de Ortiz, parece claro que *sandunga* remite a formas musicales asociadas en Andalucía a las diversiones de negros, mulatos, gitanos y otros *morenos*. Así, en el siglo XVIII, cuando en las tonadillas y otras obras teatrales con música salen a escena mulatos y negros se alude a géneros como el «punto y zunga mandunga» que habría de cantar «con salero» una mulata de una tonadilla de Blas de Laserna de 1795 (Núñez, 2008: 101). Siglos antes, en el XVI y XVII, los negros esclavos habían traído sus propias tonadas y bailes, como el *dengue*, la *manduca* o el *manguindoy*.

Hay aún otra característica de la voz *sandunga* que me parece pertinente citar aquí, cara a comprender el sentido que tienen las sandingas de La Puebla; y es su carácter satírico y punzante. En la comedia de Bretón de los Herreros, *Me voy de Madrid*, representada en 1835, un personaje amante de las pullas es alabado por su salero y sandunga. El individuo en cuestión levanta chascarrillos satíricos por la ciudad y es capaz de componer versos de repente, que inventa cual epigramas ingeniosos para fustigar a quien se le pone a tiro (Bretón de los Herreros, 1950: 52).

Así, pues, el salero y la gracia *sandunguera* (como la *sandunguería*, el *sandungueo* o el *sandungar*) implica muchas veces tanto la mordacidad y la burla hecha copla, baile o cualquier otra expresión artística, como el desparpajo y cierta chulería, en el contexto de una estética herencia del encumbramiento dieciochesco de lo majo, lo guapo, incluso lo moreno, una vez que se afianzó el gusto por lo gitano-andaluz (Del Campo y Cáceres 2013). «¡Vive Dios, que jamás la encantadora y celebrada Andalucía produjo una mujer más sandunguera!», se exclama en una novela de costumbres de mediados del siglo XIX (García Ruiz, 1855: 107). Basta mirar la *Colección de Canciones Sandungueras*, editada en 1857; composiciones como *La flor de la canela, dedicada a una morena sandunguera* (1849); o los innumerables cuadros de costumbres escritos en el siglo XIX, para comprobar cómo se pinta de sandunguera a la moza chusca, rumbosa y de armas tomar, tipo que habría de ser particularmente frecuente al sur de Despeñaperros entre macarenos, trianeros y otros jaques de barrio.

El gracejo apicarado de la mujer sandunguera encuentra en la sensualidad y en el cortejo un contexto privilegiado. La morena con sandunga seduce a la vez que aguijonea con su desparpajo. Especialmente muestra su sandunga en el contoneo del baile, como muestran algunas de las coplas que recogiera en su día Rodríguez Marín⁶. Esta es la acepción que de 'sandunga' prevalece en muchos lugares de América. Así, en el *Glosario de afronegrismos uruguayos*, además de gracia, salero y donaire, se especifican las situaciones donde la mujer exhibe su sandunga: «movilidad o sabrosura en el bailar», «cadencia sensual al caminar» (Britos, 1999: 116), ademanes expresivos asociados tradicionalmente a lo negro, lo gitano y, en Andalucía, a lo majo y flamenco en general (Del Campo y Cáceres, 2013).

COMICIDAD EN EL COMBATE RITUAL

Esta indagación histórico-etimológica nos permite enmarcar mejor las sandingas que se cantan en La Puebla, y muy particularmente comprender el protagonismo de las mujeres. En pequeños corros de cinco, seis o más féminas, casadas y solteras, viejas y

⁶ «Cuando te veo bailar / con tanta gracia y salero, / digo: —¡Quién se llevará / ese cuerpo sandungero!» (Rodríguez Marín, 1981, IV: 263, n.º 6935).

jóvenes cantan al unísono las coplas que a cada cual se le ocurre dentro de un vasto repertorio que se repite año tras año. No solo las sandingas tienen por objeto tratar burlescamente asuntos amorosos y sexuales; también otras tonadas con otros ritmos atañen invariablemente a lo sexual. Así, un grupo de mujeres en torno a los cincuenta años, con algunas jovencitas, hijas de aquellas, entonarán:

¿Qué tiene mi Julián,
qué tiene mi Julián,
debajo de la tripa?
Dos melocotones,
dos melocotones,
y una longaniza.

Claro que los varones podrán desinhibirse igualmente con composiciones semejantes, bien cantadas en grupo, bien en soliloquio, adornando las coplas con ademanes obscenos, mientras se remeda la voz y compostura femeninas:

¿Qué es lo que me metes,
qué es lo que me metes,
que tanto me agrada?
Un carabinero,
un carabinero,
con bigote y barba.

Sácalo un poquito,
sácalo un poquito,
que lo quiero ver.
Ay qué rebonito,
ay qué rebonito,
vuélvelo a meter.⁷

En la concepción cíclica del tiempo, típica del campesinado, la risa y la obscenidad tienen un poder evocador de la vida y la fecundidad. Según el *mito del eterno retorno*, tan lúcidamente descrito por Mircea Eliade (1972), el misterio del nacimiento, muerte y resurrección afecta por igual a plantas, animales, astros y hombres; todos están sujetos a la misma rueda cósmica, de ahí que sean tan habituales las mezcolanzas, así como los actos rituales en que pareciera que el hombre quisiera participar de la fecundidad y fertilidad de lo terrenal. Lo obsceno, como hipertrofia de lo carnal-sexual, es indisociable de la risa, pues ambos son la máxima expresión de la vida. Propp (1983: 85-138) ha estudiado en numerosos mitos de culturas agrarias el hondo sentido apotropaico de la risa, prohibida en el reino de los muertos, pero indispensable en contextos donde hay que propiciar el nacimiento o la regeneración. Este sería también el *fundamento teológico del placer sexual*, según Jacobelli (1991), lo que explicaría las controvertidas manifestaciones obscenas en la celebración pascual (el *risus paschalis*).

En este sentido cabe interpretar también el papel principal que juegan las mujeres en las sandingas más deslenguadas. Cree Mircea Eliade (2004, I: 68) que el paso de una

⁷ En su *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, Margit Frenk (2003, I: 977) recoge una composición de similar temática: “Sácamelo, y tosseré / ya he tossido, señor, metelé”, así como una versión actual de Cantabria: «Sácalo, marido / que lo quiero ver. / Ay, Dios te lo bendiga, / vuélvelo a meter».

sociedad de cazadores-recolectores a una de agricultores afectó esencialmente la mitología y la religión en dos aspectos: en primer lugar se suplantaron las relaciones sagradas con los animales por lo que él llama la «solidaridad mística entre el hombre y la vegetación»; en segundo lugar la mujer y la sacralidad femenina se vincularon a la fecundidad de la tierra y la abundancia de las cosechas: el suelo se asemeja a la matriz y el arado al pene, de tal manera que la labranza de la tierra se asimila simbólicamente al acto sexual, de lo que da cuenta un enorme corpus de canciones populares picantes, como las que identifican el propio cuerpo de la mujer como una huerta, que el hombre trabaja⁸. Algunas de las canciones que se entonan en las candelas de La Puebla se refieren a esa fusión simbólica entre la mujer y las cosechas, como «A la flor del romero», muy extendida por toda Andalucía:

La aceituna en el olivo,
si no se coge se pasa,
lo mismo te pasa a ti,
chiquilla si no te casas.

A la flor del romero,
romero verde,
si el romero se seca,
ya no florece.

A la flor del romero
ya florecido,
y la flor del romero
ya se ha perdido.

El simbolismo erótico del olivo y el romero procede, entre otras cuestiones, de que son siempre verdes, como sugieren muchas coplas arraigadas en Andalucía⁹. Pero la mayoría de coplas entonadas en torno a las candelas no son tan líricas.

Porque me pegué dos *peos*
al revolver una esquina,
me metieron en la cárcel,
me pusieron de cochina.

Semejantes coplas estercoleras son típicas del período de turbulencia en el umbral de la renovación cósmica primaveral, pues recuerdan la faz regeneradora y fertilizante de todo lo bajo e inmundado, y muy especialmente de lo que sale de los orificios femeninos. Las coplas obscenas y escatológicas exaltan lo corporal-terrenal precisamente en esos momentos de tránsito y parón invernal en que está en juego simbólicamente la *renovación periódica del mundo*. No es baladí que, en La Puebla, este tiempo sea también el de la cosecha de su principal cultivo: el olivo, que inmediatamente *se limpia* (se poda) después de tomar su fruto. Poniendo a dialogar a Mircea Eliade con Mijail Bajtin, las sandingas obsceno-escatológicas adquieren un profundo sentido unido al misterio de nacimiento,

⁸ «El cuerpo de una mujer / es lo mismo que una huerta: / tiene la noria en el medio / y el perejil en la puerta» (Urbano, 1999: 192).

⁹ «Por ti estoy como el olivo, / que en todo tiempo verdece. / Por tu amor estoy cautivo. / Por ti mi ternura crece. / Por ti muero, por ti vivo» (Baltanás y Pérez Castellano, 2001: 154).

muerte y resurrección; el *realismo grotesco* no solo exalta lo corpóreo y lo terrenal, sino que su hipertrofia sirve también para la degradación satírica. El universo, como las plantas y el cuerpo, ha de ser degradado, destruido, matado, para que surja renovado. En términos bajtinianos, las sandingas más burlescas no solo *tiran por tierra*, sino *entierran* al sujeto, es decir, lo envían al lugar más bajo y material. Pero la tierra, aunque connotada con lo ínfimo y la muerte, es el lugar también de la fertilidad y la renovación. Si las candelas convierten el árbol en ceniza, las sandingas entierran especialmente al sexo opuesto, de ahí que una buena parte de estas coplas sean satíricas y jueguen con la degradación obsceno-escatológica.

Frazer (1981), Mircea Eliade (2004), o en nuestro contexto Caro Baroja (1965), han observado la frecuencia con que aparecen en los ritos de paso cosmológicos, y típicamente en el período invernal, combates rituales entre dos grupos antagónicos; por ejemplo, personajes disfrazados de monstruosas bestias arremeten con palos y porras contra mujeres, viejos y desvalidos. Y es que la *temposensitividad agrofestiva* campesina no solamente es con frecuencia cíclica¹⁰, sino también bipolar; al igual que ocurre en otras sociedades¹¹, los habitantes de la Puebla aún experimentan el tiempo con dos estaciones (invierno y verano) que conforman, a su vez, dos polos irreconciliables pero interdependientes y sucesivos, de la misma manera que se vinculan de forma paradójica otros principios cosmogónicos: el día y la noche, la vida y la muerte, el hombre y la mujer, de ahí la concepción de un tiempo rítmico con contrastes que se suceden dicotómicamente (Leach, 1971). La sucesión binaria de períodos de luz y de oscuridad genera dramatizaciones rituales en los que el enfrentamiento entre estos principios contrarios, pero complementarios, habría de estimular las fuerzas creadoras de la vida, sea o no en rememoración de algún combate mítico del que nació el mundo (Eliade, 2004, I: 73). En este contexto se entiende que una gran parte de las sandingas, y otras canciones típicas de las candelas de La Puebla, tengan un trasfondo de pugnas y piques entre hombres y mujeres. Frecuentemente, y como si se tratara de uno de esos contextos tradicionales de comadreo femenino que tenía su máxima expresión en los lavaderos, las sandingas despedazan a los varones. Algunas satirizan el poder del hombre en el trabajo, y salen a relucir precisamente en el contexto de las cuadrillas para la cosecha de la aceituna, un momento en el que tradicionalmente han abundado los chistosos intercambios poético-musicales:

Este manijero nuestro
es un puro agonía,
está comiendo y diciendo:
¡Niña, que se *esgrana* el día!¹²

La mayoría de sandingas, sin embargo, atacan al varón en tanto que pareja amorosa-sexual-matrimonial, aludiendo especialmente a la inestable época en que se suceden los cortejos y noviazgos, con todas sus variopintas y turbulentas circunstancias: pretensiones, desengaños, rechazos, rupturas y requiebros de todo tipo.

¹⁰ Los antropólogos lo hemos observado en muchas culturas. Por poner un ejemplo clásico, Evans-Pritchard (1977: 112) define el “tiempo ecológico” de los nuer como «cíclico».

¹¹ No solo de nuestro entorno. Véase Mauss (1979).

¹² Satíricas con el manijero hay muchas otras: «Este manijero nuestro / de qué familia será, / que se mete en los arroyos, / a darle al reloj *pa trá*».

Cara pepino, cara melón,
 ¡si te murieras, era mejor!
 si te cantaran el gori-gori,
 Santa María, *ora pro nobis*.

Eres de los feos, feos,
 de los feos *remataos*,
 y en la caja de los *mistos*¹³
 tienes que salir *pintao*.

El primer novio que tuve¹⁴
 lo colgué en la chimenea,
 mi hermana que es la más chica,
 con un palo lo menea.

Anda vete, corre y vete,
 que en tu cara te lo digo,
 que no me parió mi madre,
pa que me case contigo.¹⁵

Anda, vete, *esaborío*,
 que tú no sabes querer,
 que por tan pocos motivos
 no se olvida a una mujer.

En la misma línea fustigadora contra el varón, se suceden otras composiciones con diferente música, aunque igualmente jaleadas por palmas y bailes. Alguna de ellas alude a los cuernos que coronarían a los maridos:

Tu marido y el mío
 se han *peleao*,
 se han dicho varias cosas
 y han *acertao*.

Dale con el e,
 dale con el aya,
 dale con el e,
 con el e, que no se vaya (estribillo)¹⁶.

Aunque algunas de las sandingas aludan al matrimonio, la mayoría trata la turbulenta relación de noviazgo. En típica inversión carnavalesca del orden, las coplas

¹³ Al menos desde el siglo XIX, las cajas de cerillos estaban frecuentemente decoradas con personajes y retratos de todo tipo.

¹⁴ Es copla divulgada en otros pueblos. Se canta, por ejemplo, también durante el carnaval de Hinojosa del Duque (Córdoba). De hecho, hay toda una serie de coplas carnavalescas que hacen sátira del «primer novio»: «El primer novio que tuve / lo puse en un plato fino / y el gato se lo comió / creyendo que era tocino» (Hinojosa del Duque); «El primer novio que tuve / se me murió en la cocina / y de pena que me dio / me puse a bailar encima» (Sevilla).

¹⁵ Una versión de esta copla se canta también en Priego de Córdoba: «No te quiero, no te quiero, / en tu cara te lo digo: / que no me parió mi madre / para casarme contigo».

¹⁶ Estribillo de canción de corro muy extendida por Andalucía.

defienden valores que atentan contra la moral sexual convencional, como la promiscuidad o el engaño:

La mujer que quiere a dos
no es tonta, que es *advertía*;
si una vela se le apaga,
otra se queda *encendía*.¹⁷

Es la clásica transgresión en tiempo de fiesta, no solo permitida, sino exigida, y que paradójicamente otorga al ritual festivo un carácter sagrado (Bataille, 2007: 90). Y así, frente al *desideratum* de la virginidad, y el rol pasivo al que tradicionalmente se ha confinado a la mujer en el cortejo andaluz (según han observado diferentes antropólogos, como Pitt-Rivers, David Gilmore o Stanley Brandes), se hace alarde precisamente de las posibilidades de elegir pareja o, incluso, de la sucesión de novios:

Pensaba el tonto, pensaba,
que yo por él me moría,
y no me he muerto por otro,
que más cuenta me traía.¹⁸

Pareciera que la mujer se recreara burlándose de los intentos conquistadores de los varones:

No me mandes papeles¹⁹,
que yo papeles no quiero,
que al novio que yo tenía
lo dejé por papelero.

Dicen que me quieres mucho
y que te mueres por mí:
¡Muérete que yo te vea
y luego diré que sí!

Los varones, por su parte, disponen igualmente de un arsenal de coplas degradantes con aquellas cuya resistencia pretenden someter:

No me tires más pimientos,
ni tampoco más tomates;
mira que me voy a cagar
en la leche que *mamate*.

Eres alta y buena moza²⁰,

¹⁷ Copla difundida en otros lugares, incluso fuera de España. Una versión se canta, por ejemplo, en Corrientes, Argentina (Pérez Bugallo, 1999: 116).

¹⁸ Ha sido recogida también en otros lugares, como Priego de Córdoba (Alcalá Ortiz, 1990, III: 444).

¹⁹ Cartas amorosas.

²⁰ Hay un sinfín de coplas satíricas, difundidas por toda España, que dan comienzo con este verso: “Eres alta y buena moza / y te falta lo mejor: / los colores en la cara, / la vergüenza y la razón” (Guerrero y López, 1996: 83); «Eres alta y buena moza / y no te quieres casar / y también las buenas mozas / solteras se quedarán» (Aguirre, Gómez y Pedrosa, 2007: 73).

pero no presumas tanto,
que también las buenas mozas,
se quedan *pa* vestir santos.

Una niña *mu* bonita,
por *mu* bonita que sea,
los pelillos del conejo
se los moja cuando mea.

Esta última sandinga es típica de la comicidad obscena popular, que pone de relieve la ambivalencia y aun la doble faz de todo lo carnal, pues los órganos genitales son tanto los vehículos del placer y la vida, como el lugar de expulsión de los desechos. La lógica grotesca, tan del gusto de este tipo de fiestas, juega a exaltar y degradar a la vez el cuerpo humano, y muy especialmente sus protuberancias, como la barriga:

Tienes una cinturita
que anoche te la medí,
con vara y media de cinta,
catorce vueltas le di.²¹

Yo tengo una novia gorda
y con ella me conformo,
le toco la barriguita
y suena como un zambombo.

La zambomba tiene en Andalucía, y en otros lugares de España, unas hondas connotaciones eróticas. Es instrumento que tocan solo los hombres en reuniones festivas navideñas, en donde no es infrecuente que se gasten bromas asemejando el toque de la zambomba a la masturbación o al coito, como hemos podido observar en las pastoradas de Mijas (Málaga).

Son muchas las sandingas que juegan a transgredir el decoro, y escarnecer al sexo contrario con pullas grotescas. Las de índole obscena gustan especialmente cuando son cantadas delante de algún corro de mujeres:

Asómate a la ventana
y echa las patas *pa* fuera²²,
te voy a esquilar el borrego²³
que aquí traigo las tijeras.

En este caso la mujer no es asimilada a la tierra o al huerto, sino al animal, que en todo caso requiere de la acción del hombre para el esquile, de la misma manera que la poda tiene hondas connotaciones eróticas. El borrego, como el conejo, son animales peludos pero, sobre todo, inocentes, asustadizos, por lo que son aptos para servir de metáfora del órgano sexual femenino. Gilmore (1983: 246) recoge en Fuentes de

²¹ Copla difundida por toda Andalucía, desde Valdepeñas de Jaén a Lucena, Iznájar o Jerez del Marquesado.

²² Otra versión cambia este verso por “cara de burra platera”.

²³ Evidentemente, el sexo femenino.

Andalucía (Sevilla) varias canciones de Carnaval, en la que el conejo también requiere de la «inyección» del hombre para curarlo.

La pugna entre los principios masculino y femenino se vincula coherentemente con la ambivalente lógica de exaltación-degradación de lo corporal-terrenal, y la obscenidad cómica adquiere sentido precisamente en relación a las actividades agro-ganaderas. Los antropólogos hemos observado en muchos lugares la creencia según la cual los duelos de versos injuriosos y obsceno-escatológicos entre hombres y mujeres habrían de activar la fertilidad, curar la enfermedad y propiciar el bien. Por poner un solo ejemplo, Victor Turner (1988) estudia entre los ndembu del noroeste de Zambia tratamientos rituales (como el *wubwang'u*) contra la esterilidad o algún otro trastorno reproductivo. Estos ritos incluyen danzas e intercambios de «canciones obscenas y rabelaisianas, algunas de las cuales ponen el acento en el conflicto entre los sexos, en tanto que otras constituyen ditirambos elogiosos de la unión carnal, frecuentemente especificada como adúltera» (Turner, 1988: 86). El antropólogo escocés llama «ritos de la lucha fructífera de los sexos» a aquellos que basan su eficacia en la unión de una pareja de opuestos-complementarios, típicamente macho-hembra, de tal manera que lo obsceno constituiría un metalenguaje para expresar «procesos por medio de los cuales fuerzas sociales de potencia aproximadamente igual pero de categoría opuesta se muestran colaborando en armonía» (Turner, 1988: 60). El misterio de la vida y la muerte se expresa mediante la lucha y cooperación de opuestos y complementarios, de ahí que sea tan necesaria la degradación satírica, como la exaltación sexual. Como ocurre en las sandingas de La Puebla, en el *wubwang'u* de los ndembu es preceptivo el combate paradójico en el que unos desprecian las hazañas y los órganos del sexo opuesto, mientras ensalzan los suyos, y viceversa. Las temáticas se repiten: las mujeres sugieren que tienen amantes y pintan a sus maridos de cornudos, mientras que estos alegan que de ellas solo consiguen enfermedades venéreas. Invariablemente, tras las afrentas satíricas, surgen también canciones que exaltan burlescamente el placer de la cópula.

El carácter liminar de esta dialéctica obsceno-escatológica se agudiza en las sandingas de La Puebla, ya que los maldecires y elogios de lo carnal tienen como trasfondo el noviazgo. Este es en sí un período de tránsito, pues en la edad de mocear (y de ligar) ya no disfrutan de las libertades (y privaciones) de la niñez y primera juventud, aunque aún no han abrazado los deberes (y derechos) del matrimonio. Así pues, no extraña que sean los mozos y mozas en edad de noviar, los protagonistas de estas fiestas, y por ende de las sandingas. Aun si las casadas (y los casados) participan por igual, el universo amoroso-sexual tratado festivamente alude principalmente a ese período de turbulencia, que estaría en coherente *temposensitividad* con el carácter de tránsito de los días que anteceden a la explosión primaveral.

Eres más chica que un huevo,
y ya te quieres casar,
anda, ve y dile a tu madre
que te enseñe a remendar.²⁴

Mi novio se fue a segar
y me dejó la navaja
con un letrero que dice:
si quieres comer, trabaja.

²⁴ Copla difundida por toda España.

En la *lucha fructífera de los sexos* se hace visible la concepción del *sexo opuesto*, que aunque complementario y deseable, se juzga también como naturaleza adversaria y dispar, de ahí su fuerza taumatúrgica. En muchas sociedades, no solo en Occidente, subyace tanto en el amor como en el sexo una concepción entre belicosa y lúdica que implica el aparejamiento como un campo de disputa de contrarios: una pelea o un juego de tiras y aflojas, en el que el hombre desarrolla el rol activo. De ahí surge todo el simbolismo no solo de la *conquista amorosa*, sino también del acto sexual como un ejercicio de dominación y poder (Foucault, 1994: 198), especialmente dado a metaforizarse en el contexto agro-ganadero con alusiones como «coger o pisar la uva», «enderezar la bezana», «esquilar el borrego», y otros muchos en que están implicados metafóricamente vegetales como el pepino, el melocotón, la sandía y animales como el conejo o la vaca. En todos los casos, el principio masculino opera sobre el femenino. Lo macho implica esfuerzo, trabajo, y lo hembra resistencia, la misma que ofrecería la tierra dura o el díscolo animal. Sin embargo, en el contexto de inversión del orden que observamos en las candelas de La Puebla, la mujer no es solo un sujeto pasivo de resistencia, sino el principal acicate de la pugna.

LA SUEGRA: OBSTÁCULO DE LA UNIÓN

En este juego, o en este campo (de trabajo o de batalla), hay una tercera parte imposible de obviar: la suegra, diana de un sinfín de coplas satíricas²⁵. En las sandingas, los hombres se revuelven contra el respeto al que obliga la suegra y hacen alarde de desquitarse de su poderío, sometiéndola agresivamente, degradándola hasta lo escatológico:

A mi suegra le metí,
la cabeza en el retrete
y cuando salió de allí
salió con la permanente.²⁶

Si yo fuera un gato negro,
por tu ventana yo entraba
a ti te daba un buen beso
y a tu madre la arañaba.

Desde que vino la moda
de echar a la suegra al mar,
la tunanta de la mía
está aprendiendo a nadar.

A mi suegra la llevé
a la feria de Cañete²⁷

²⁵ La mala suegra es un tópico frecuente en la literatura tradicional peninsular. Véase Ceballos (2010).

²⁶ Recogida también en Priego de Córdoba (Alcalá Ortiz, 1990, III: 587).

²⁷ En la cercana localidad de Brenes, cuando los adultos quieren dejar claro a los niños que no corresponderán a sus ganas de fiesta, les dicen: “sí, vamos a la feria, a la feria de Cañete”. Entiendo que se refieren a la feria de Cañete de las Torres, en la provincia de Córdoba.

y no la pude vender
porque le faltaba un diente.²⁸

Otras sandingas sugieren el triunfo del macho sobre el control de la suegra, en los casos —mayoritarios en épocas pretéritas— en que esta pone inconvenientes invariablemente y dificulta el éxito de la *campaña*. Significativa es toda una retahíla de coplas, difundidas por toda la Península, que oponen jocosamente las virtudes carnales del hombre ante el desprecio de la suegra:

Mi suegra a mí no me quiere²⁹
porque no tengo trabajo,
que se lo diga a su hija
cuando la pillo debajo.

Mi suegra a mí no me quiere,
porque no tengo perrillas,
pero tengo un limpiatubo
que me llega a la *roilla*³⁰.

Mi suegra a mí no me quiere,
que se vaya a la puñeta,
en llevándome el clavel,
¿pa que quiero la maceta?

Por su parte a las mujeres les gusta despellejar a las madres de los varones con idéntico furor guasón:

Anda diciendo mi suegra³¹
que a la reina te mereces.
Te mereces una mierda
con veinticinco dobleces.

Anda diciendo mi suegra
que una mierda para mí.
La mierda será *pa* ella
y su hijo para mí.

²⁸ En pueblos de Castilla la Mancha se canta: «A mi suegra la llevé / a la feria de Tomelloso / y no la pude vender / porque era tuerta de un ojo». Según cada lugar, el ingenio popular ha cambiado de feria para repetir el mensaje. En León, no es la feria de Cañete sino la de Benavente a la que acude el yerno para deshacerse de la suegra. Si este va a la feria de Logroño, no podrá venderla por faltarle el moño, si acude a la de Extremadura, es la dentadura la que impide la venta.

²⁹ Hay docenas de coplas que comienzan por este verso, como esta de La Almarcha (Cuenca): «Mi suegra a mí no me quiere / porque no tengo plantío, / pero no tiene su hija / un sarmiento como el mío» (Sánchez García y Guillén Serrano, 2006: 251).

³⁰ Rodilla.

³¹ Al igual que la serie de coplas que comienzan con «mi suegra a mí no me quiere», son numerosísimas también las versiones que dan comienzo con «anda diciendo mi suegra», como esta que se puede oír en Membrión (Cáceres): «Anda diciendo mi suegra / que me va a dar un rosario / teniendo yo con su hijo / corona, cruz y calvario».

Toas las suegras merecen
—la mía en particular—,
la cabeza entre dos piedras
y el culo en un colmenar.

Algunas de estas sandingas son cantadas indistintamente por hombres y mujeres, lo que revela una común animadversión. Sin embargo son ellas, de nuevo, las que parecen disfrutar más con las satíricas pullas, especialmente cuando, entre sandinga y sandinga, intercalan algún baile en el que dos mujeres, dando saltitos, pasean hacia adelante y hacia atrás, agarradas de los brazos, a través de un improvisado pasillo que hacen las otras féminas, todas las cuales cantan:

A mi suegra la quiero,
como las uvas,
colgadita del techo,
las *asaúras*.³²

Las *asaúras*,
las *asaúras*,
a mi suegra la quiero,
como las uvas.

La multiplicación de dardos envenenados contra la suegra —muchos pertenecientes igualmente al simbolismo agroganadero— pone de manifiesto no solo la centralidad del aparejamiento en las sandingas y otras coplas cantadas en las candelas, sino su carácter conflictivo, habida cuenta del control que la suegra ejerce para posibilitar o impedir una unión considerada apropiada. La fealdad y la pobreza, esta última especialmente en el varón, son las dos razones para que la suegra intente escamotear la formación de noviazgos.

Tu madre a mí no me quiere
porque no tengo que dar.
Cásate con el reloj
que todas las horas da.

Mi suegra a mí no me quiere
porque dice que no tengo.
Que ella me vaya dando
y yo así iré teniendo.

Anda diciendo tu madre
que yo contigo no igualo;
esto será en el dinero,
porque a vergüenza te gano.

Son coplas que protestan contra el afán de las madres por conseguir *buenos partidos* para sus niñas:

³² Es copla también muy difundida. En Beas de Segura (Jaén) se puede oír «A mi suegra la quiero / como a las uvas, / colgadita del moño / pa la *asaúra*».

Quiéreme que tengo cabras
y también tengo cochinos
y en la Venta de las Navas³³
tengo un *nío* de *mojinos*³⁴.

En la jerarquía tradicional de criterios para buscar pareja, el equivalente del indeseable hombre pobre es la moza fea. Y he ahí que también ellas se defienden contra el despecho por razones físicas y materiales.

Tu madre a mí no me quiere
porque dice que soy fea
y ella fue la que asombró
al borrico en la *verea*.

Me dijiste fea y pobre
y en el alma lo sentí,
si fuera rica y bonita
no sería para ti.

Me dijiste fea y chica
y al espejo me miré,
algún salerillo tengo
y a algún tonto engañaré.

No faltan las que martillean sobre la excesiva bondad que las madres atribuyen a sus hijos, siempre mejores —supuestamente— que las respectivas parejas que les han caído en suerte:

Mi suegra está *mu* orgullosa
porque tiene un hijo guapo;
¡que lo meta en una orza
y lo tape con un trapo!

No extraña, dentro del contexto carnavalesco, que ambas *pegas* —la pobreza y la fealdad— sean de índole material y corporal, y no moral, aunque hay que recordar, como ha demostrado Dumont (1987), que en las culturas no-modernas no existe una tajante segmentación entre la belleza, la bondad moral y la idoneidad instrumental de objetos y personas. En todo caso, la vigilancia y los juicios de la suegra son susceptibles de ser burlados con ingenio:

Mi suegra a mí me quiere
porque le hago la cama,
pero la tonta no sabe
que no le mullo la lana.

Mi suegra a mí me quiere
porque le friego los platos,

³³ Antigua venta en el camino entre La Puebla y Constantina.

³⁴ La copla no puede ser más ambivalente y típica de la cultura cómica popular, ya que por 'mojino' se entiende en La Puebla tanto un pájaro (el rabilargo, *cyanopica cyanus*), como el trasero, el culo.

y no sabe la *mu* tonta
que se los lamen los gatos.³⁵

Aunque en conjunto las sandingas no desmontan totalmente la estructura matrimonial, ni muchas de las relaciones que se derivan de ella, la mujer sí se descarga en ciertas coplas de las obligadas *vigencias de cooperación femeninas*, como las llamadas Carmelo Lisón (1966: 319), y muy especialmente de sus obligaciones en las faenas de la casa, donde se pone a prueba uno de los valores más sujetos a escrutinio —la limpieza— que implica al mismo tiempo la pureza del cuerpo y el alma, según arcaica concepción a la que no fue ajena el cristianismo.

Las sandingas de la suegra son invariablemente burlescas, y, salvo alguna excepción, normalmente satíricas. Suponen un grito en primer lugar contra el propio ejercicio de control de las madres y, por otra parte, contra los valores que priman a la hora de propiciar o no los encuentros, remitiéndose a una época en que las interacciones entre los jóvenes estaban mucho más sujetas a la mediación materna y paterna, cuyas hijas podían perder la honra en un descuido (Pitt-Rivers, 1977). Alguna sandinga, incluso, protesta contra la injerencia de otros familiares, más allá de los padres:

Madre, tengo una *cuñaíta*
que *to* me lo lleva en cuenta,
si me lavo, si me peino
y si me asomo a la puerta.

Y es que, para que se produzca la verdadera renovación cósmica hace falta remover todo obstáculo que impida la necesaria unión fecundadora.

LA CONTRARIA: RIVAL EN LA CONTIENDA

Dentro de esta concepción del emparejamiento como campo de pugna y trabajo, el tercer enemigo de la mujer —tras el propio varón y la suegra— son las restantes féminas, cómplices, incluso *celestinas* y expertas consejeras si no están en edad de competir con ellas, pero también feroces rivales. Los antropólogos hemos observado que en muchos contextos de comadreo femenino, la diversión radica en la fustigación satírica de las mismas mujeres. Así, por ejemplo, en el Campo de Dalías almeriense ha sido costumbre, durante la *faena de la uva*, que las cuadrillas de mujeres se enzarzaran en combates de *coplas de picaílla*, en las que se denigraba a la rival, no escatimando en apelativos degradantes, incluyendo el de «pedorra» y «puta». En los corros femeninos en torno a las candelas de La Puebla, se pueden oír lindezas que no tienen un destinatario con nombre y apellidos, aunque no faltan las miradas de complicidad y los comentarios crípticos que denotan que a veces se tiene en mente a alguna vecina, no precisamente bien avenida con las que cantan:

Anda, vete *saboría*,
que tienes *mu* poca sal,
anda vete a la salina,
que te la acaben de echar.³⁶

³⁵ Ambas coplas muy difundidas. Se cantan, por ejemplo, durante el carnaval en Alcaudete (Jaén).

³⁶ Muy difundida en Andalucía. Se canta, por ejemplo, en Benamocarra (Málaga).

Eres más fea que Picio,
 más negra que una morcilla³⁷,
 y te quieres poner blanca,
 a fuerza de mantequilla.

Me fui por calle Mesones³⁸,
 por no dar tanto rodeo,
 me encontré con mi contraria,
 ¡Ojú, que bicho más feo!

Otras coplas de rivalidad son menos deslenguadas, aunque pican donde más duele:

Contraria toma mi novio,
 te lo dejo por un mes,
 pero que sepas y entiendas
 que me lo llevo otra vez.

Contraria *pa ti, pa ti*,
 yo no lo quiero *pa na*,
 contigo pela la pava,
 conmigo se va a casar.

La *contraria*, la suegra y el propio pretendiente son los tres sujetos sometidos a degradación carnalera, aunque no faltan otros arquetipos, usuales en estos contextos: así el fraile o la vieja, los cuales son rebajados a lo ínfimo, a golpe de pulla obsceno-escatológica. Muchas de las sandingas que se cantan en La Puebla son locales, pero otras se oyen en otros pueblos (especialmente cercanos) y pertenecen a un cancionero obsceno-escatológico que se repite en otras fiestas carnavalescas del ciclo invernal (Del Campo, 2013), incluso en torno a similares hogueras de la Candelaria (como ocurre, por ejemplo, en la cercana localidad de Cantillana). El carnaval se ha tomado en muchos lugares como una fiesta en que las mujeres podían desembarazarse de su rol pasivo y buscar novio:

Carnaval, carnalillo,
 la feria de las mujeres,
 a la que no le salga novio
 que espere al año que viene.³⁹

El hecho de que algunas de las sandingas sean similares, o incluso idénticas, a las coplas cantadas durante el carnaval en otras localidades de Andalucía occidental, demuestra la naturaleza netamente carnavalesca de la fiesta de las candelas. En otros casos, las satíricas coplas se oyen también en contextos que, aun no perteneciendo al ciclo carnavalesco, tienen un profundo sentido sexual, como es el caso de las interacciones

³⁷ El tópico de la morcilla negra, a la que se compara a propios y extraños, es característico del carnaval, de ahí que esta copla se cante en semejantes fiestas en muchos pueblos, aunque también se entonaba como canción de corro, como se hacía en Huéneja (Granada). La negrura es indeseable también en el hombre: «Eres más feo que un búho / más negro que una tormenta, / la que se encuentre contigo / aquella noche revienta».

³⁸ Una de las calles de La Puebla de los Infantes.

³⁹ Hinojosa del Duque (Córdoba).

entre los sexos con motivo de las cosechas⁴⁰, y en otras situaciones donde mozos y mozas jugaban a lanzarse pullas.

Más allá de las coplas, son muchas y variadas las costumbres festivas de la Candelaria vinculadas a la fecundidad y fertilidad femenina, que por razón de espacio no podemos tratar. Por ejemplo, en La Puebla de los Infantes, como en muchos otros pueblos⁴¹, las mozas se divertían en esta fecha con un entretenimiento típicamente carnavalesco: el *juego del cántaro*. Formando un corro junto a la hoguera, las jóvenes se lanzaban un recipiente de barro, hasta que alguna por fingida o real torpeza lo dejaba caer, rompiéndose en pedazos. La joven tenía que sustituir el botijo roto, además de recibir las burlas de sus compañeras, quienes la agarraban, la zarandeaban y la mecían, cantando:

Maculillo, maculón,
se cagó en el camisón
y le echó la culpa al gato.
Zape, zape, que te mato.

Como puede comprobarse por el cancionero popular⁴², el cántaro roto se asimila simbólicamente a la pérdida de la virginidad. Si antiquísima es la asimilación de la tierra a la mujer, del surco al útero, del arado o cualquier otro instrumento al falo, y de los granos al semen, no menos secular parece el simbolismo del cántaro, recipiente fabricado por el alfarero con la misma materia terrenal y unas formas no menos simbólicas: la panza asimilada al vientre femenino, la boca a la vagina. Y así, no duda en afirmar Caro Baroja (1965: 136), «el cántaro quebrado permite el fluir del agua que es la fecundidad». Otras muchas costumbres permiten asociar la Candelaria a ritos propiciatorios de la fertilidad: en diferentes lugares de España, el cirio bendecido en tal fecha habría de alumbrar a los recién casados en la noche de boda, dejando que se consumiera hasta la totalidad, lo que aseguraba la fertilidad del matrimonio (Domínguez Moreno, 2010: 202-203).

CONCLUSIONES

El trabajo de campo entre los años 2011 y 2014 desveló que las sandingas más picantes (y otras composiciones burlescas de las que aquí hemos dado solo una muestra) se consideran esenciales y síntoma de que los buenos fiesteros han conseguido caldear suficientemente el ambiente. No son un epifenómeno marginal de la fiesta, sino su expresión más significativa. Las horas anteriores al inicio de la hoguera (a las 8 de la tarde), pero muy especialmente mientras dura el fuego, es cuando reina un período liminar en que quedan abolidas las constricciones diarias, y los vecinos se sumergen en un clímax de tensión y jolgorio en que es necesario tanto destruir como avivar, *reírse de* como *reírse con*, exaltar lo bajo y carnal, como degradarlo, todo ello enfáticamente, a través del *realismo grotesco*. Es entonces cuando la carcajada y el jaleo rompen el silencio de la noche, y resuena, en las sandingas, el sexo despojado de sus eufemismos: el «pingajo», la «tranca», el «chocho», o los comentados símbolos agropecuarios. Especialmente las

⁴⁰ Así, la sandinga que empieza por «tienes una cinturita» se oía en diversos pueblos castellanos durante la vendimia.

⁴¹ Así la localidad extremeña de Feria.

⁴² «Yo no soy la del cántaro, madre; / yo no soy, que se rompió ayer tarde. // Si se rompió ayer tarde / el cantarito; / yo te regalaré otro, / coloradito» (Encinasola, recogido por Baltanás y Pérez Castellano, 2001: 101). Coplas de similar temática pueden escucharse por toda la Península: «Moza con cántaro roto / es la burla de la aldea; / sus amigas le hacen fiestas / y los mozos la apedrean».

mujeres marcan el ritmo de este clímax, no solo con las sandingas, sino también con constantes bromas, pullas y comentarios carnales: allí, una señora de voluminosos senos se mancha el jersey comiendo el potaje, y alega que “desde chica, lo que se me cae, se me cae en la teta”; allá otra, acabando de confeccionar uno de los monigotes varones, echa mano a sus partes, y suspira: «¡Estoy enamorá!».

En *Metáforas de la sexualidad*, Stanley Brandes (1991) acepta que en Andalucía —como en otros lugares del ámbito mediterráneo—, el hombre siempre es el encargado de mostrar el rol activo y agresivo en la conquista, mientras que la mujer debe hacer gala de la consabida resistencia, modelo que se traslada a las expresiones verbales folclóricas. En gran medida, las sandingas femeninas invierten carnavalescamente esta lógica, dado que ya no es solo el macho el que, como extensión de sus genitales, irrumpe en la lid erótica con agresividad y burla. Gilmore (1983: 244) describe el machismo reinante en Fuentes de Andalucía (Sevilla) como «fálico» o «genital», en el sentido del macho que se considera dominado por una animalidad que le haría querer copular con cualquier fémica. El antropólogo norteamericano analiza especialmente coplas obscenas de Carnaval, que expresarían ese ideal del «macho depredador» (*ibid.* 246) ante la inocente y desvalida mujer. Algunas sandingas, cantadas por los varones de La Puebla, repiten efectivamente ese esquema. Pero el caso analizado demuestra que en algunas fiestas carnavalescas las mujeres no son simplemente el sujeto pasivo. Las sandingas resultan singulares, por cuanto las expresiones rituales de empoderamiento simbólico femenino, como las que tienen lugar en la fiesta de Santa Águeda, son más frecuentes en el norte de España (Caro Baroja, 1965: 382). Es precisamente ese ideal de masculinidad, sexualmente voraz, el que es desarmado simbólicamente con las sandingas femeninas, dado que, entrado en calor, son ellas sobre todo las que arrojan las coplas más mordaces y obscenas, revolviéndose así contra el rol de víctimas sexuales a las que son limitadas en la convención ordinaria. A diferencia de muchas de las manifestaciones folclóricas de agresividad sexual masculina (como las coplas androcéntricas observadas por Gilmore y Brandes), en las sandingas no se establecen inequívocamente los roles de acción-pasividad, sino que ambos sexos pugnan por buscar la ofensa más deslenguada. Es más: la agresividad de las sandingas femeninas no se detiene ni ante las suegras, ni ante las demás mozas, convertidas en feroces rivales. Lo importante, como nos dice una informante, es que «aquí se dispara a diestro y siniestro», sin dejar títere con cabeza entre los que, de una manera u otra, inciden en las turbulencias de la relación sexual hombre-mujer.

El sentido de estas manifestaciones festivas obsceno-escatológicas en los tiempos liminares entronca, como aquí hemos defendido, con el papel que ha jugado en ciertas fiestas el *realismo grotesco*, que exalta apotropaicamente lo corporal-material, a la par que degrada, *tira por tierra y entierra* todo lo que toca, para que renazca purificado. El rol activo de las mujeres es aquí imprescindible. Es habitual que en las fechas críticas ciertas personas asuman un poder extraordinario (como se cree en relación a los nacidos el día de Navidad, por ejemplo). Las sandingas son, así, una expresión del efímero poder otorgado a las mujeres, en parte para connotar con el signo de lo extra-ordinario tal *fecha bisagra*, en parte para hacerlo con comportamientos que activen simbólicamente lo vital.

La tensión inherente a las sandingas deriva no solo del metalenguaje carnavalero que incluye la inversión del orden, la máscara, la profanación, la obscenidad, la burla, sino muy particularmente de que esta lógica satírica sea acogida por ambos sexos, escenificando una pugna ritual entre los polos opuestos, cuya máxima expresión está en la pareja macho-hembra. Se podrían citar muchas prácticas de agresión ritual entre hombres y mujeres, con las que comparar lo observado en La Puebla. Marcos Arévalo

(2004) documenta algunas de sabor carnavalesco en Extremadura, tales como los *reboladores*, mozos grotescamente disfrazados con la cara tiznada que persiguen a las chicas. Aquí, sin embargo, se ponen de manifiesto los roles sexuales más tradicionales en términos de acción-pasividad.

Las agresiones ritualizadas analizadas en este artículo no son solo parte de la turbulencia típica de los momentos liminares en los ritos de paso de la oscuridad a la luz, sino una lógica imprescindible en que lo obscuro-escatológico habría de propiciar el triunfo de la fecundidad y el alejamiento de lo estéril y moribundo, concepción muy arraigada entre aquellos pueblos apegados a los ritmos de la naturaleza y la tierra, que interpretan el eterno movimiento del cosmos como un enfrentamiento entre principios opuestos y complementarios. Si, como afirmó Durkheim (1982: 9) hace más de un siglo, «un calendario da cuenta del ritmo de la actividad colectiva al mismo tiempo que tiene por función asegurar su regularidad», las sandingas y candelas son ambas liminares y ambivalentes: destruyen y purifican, matan y allanan el camino para la resurrección, colaboran con las fuerzas de la naturaleza para regenerar un mundo en que laten al unísono plantas, animales, hombres y mujeres, y aun astros y dioses.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, María del Carmen; GÓMEZ, Nieves; PEDROSA, José Manuel (2007): *La voz del viento. Literatura tradicional recogida en La Cañada de San Urbano (Almería)*, Almería, Universidad de Almería.
- ALCALÁ ORTIZ, Enrique (1984-1992): *Cancionero Popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile*. 5 vols., Córdoba, Ayuntamiento de Priego de Córdoba.
- BAJTIN, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- BALTANÁS, Enrique y PÉREZ CASTELLANO, Antonio José (2001): *Por la calle van vendiendo... Cancionerillo popular de Encinasola*, Huelva, Fundación Machado, Diputación de Huelva.
- BATAILLE, Georges (2007): *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets.
- BRANDES, Stanley (1991): *Metáforas de la sexualidad. Sexo y estatus en el folklore andaluz*, Barcelona, Taurus.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1850): *Obras. Teatro*, Tomo II, Madrid, Real Academia Española, Imprenta Nacional.
- BRITOS SERRAT, Alberto (1999): *Glosario de afronegrismos uruguayos*, Montevideo, Ediciones Mundo Afro-El Galeón.
- CARO BAROJA, Julio (1965): *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus.
- CARBONELL, Eliseu (2004): *Debates acerca de la antropología del tiempo*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- CATTABIANI, Alfredo (1990): *Calendario. Las fiestas, los mitos, las leyendas y los ritos del año*, Barcelona, Ultramar Editores.
- CEBALLOS, Ignacio (2010): *El romancero tradicional y las relaciones de parentesco: la suegra malvada*. Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CORREAS, Gonzalo (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Madrid, Editorial Castalia.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1995): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Editorial Castalia.

- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José Antonio (2000): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, 6 vols, Madrid, Gredos.
- DÁVILA, Barsaly; PÉREZ, Blas (1943): *Apuntes del dialecto caló o gitano puro*, Madrid, Diana, Artes gráficas.
- DE HOYOS, Nieves (1951): «Fiestas en honor de Santa Águeda, patrona de las mujeres», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, VII, pp. 446-456.
- DEL CAMPO TEJEDOR, Alberto (2006): «Mal tiempo, tiempo maligno, tiempo de subversión ritual. La temposensitividad agrofestivaliva invernal», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LX, 1, pp. 103-138.
- DEL CAMPO TEJEDOR, Alberto (2013): «El culo en el cancionero de tradición popular. Escatología y obscenidad en contextos festivos liminares», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVIII, 2, pp. 489-516.
- DEL CAMPO TEJEDOR, Alberto (2014): «La risa natal. Fundamentos antropológicos y religiosos de la comicidad clerical en Navidad», *Hispania Sacra*, 66, 2, pp. 195-242.
- DEL CAMPO TEJEDOR, Alberto; CÁCERES FERIA, Rafael (2013): *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*, Sevilla, Almuzara.
- DOMÍNGUEZ MORENO, José María (1987): *Cultos a la fertilidad en Extremadura*. Cuadernos populares, 18, Mérida, Junta de Extremadura.
- DOMÍNGUEZ, Ramón Joaquín (1846): *Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la Lengua Española*. 2 vols., Madrid, Establecimiento Léxico-Tipográfico de R. J. Domínguez.
- DUMONT, Louis (1987): «El valor en los modernos y en los otros», en *Ensayos sobre el individualismo*, Madrid, Alianza.
- DURKHEIM, Émile (1982): *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal.
- ELIADE, Mircea (1972): *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza/Emecé.
- ELIADE, Mircea (2004): *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, 3 vols., Barcelona, RBA.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México, Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México.
- EVANS-PRITCHARD, Edward E. (1977): *Los nuer*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- FERNÁN CABALLERO (1987): *La Gaviota*, Madrid, Castalia.
- FERNÁNDEZ DE LARRINOA, Kepa (1997): *Mujer, ritual y fiesta. Género, antropología y teatro de carnaval en el Valle de Soule*, Navarra, Pamiela.
- FLORES, Antonio (1877): *Tipos y costumbres españolas*, Sevilla, Francisco Álvarez y co.
- FOUCAULT, Michel (1984): *Historia de la sexualidad*, Vol. II. *El uso de los placeres*, México, Siglo XXI.
- GARCÍA RUIZ, Eugenio (1855): *Don Perrondo y Masalegre*, Tomo III, Madrid, Imprenta de la Compañía de Impresores y Libreros del Reino.
- GARGALLO, José Enrique (2004): «Dos de febrero. Refranes romances de la Candelaria y meteorología popular», *Paremia* 13, pp. 109-124.
- GILMORE, David D. (1983): «Sexual Ideology in Andalusian Oral Literature: A Comparative View of a Mediterranean Complex», *Ethnology* 22, 3, pp. 241-252.
- GUERRERO RUIZ, Pedro; LÓPEZ VALERO, Amado (1996): *Poesía Popular Murciana*, Murcia, Universidad de Murcia.
- HALL, Edward T. (1983): *The dance of life: the other dimension of time*, New York, Anchor Books.

- HUBERT, Henri (1990): «Estudio sumario sobre la representación del tiempo en la religión y la magia», *Reis*, 51, pp. 177-206.
- IPARRAGUIRRE, Gonzalo (2011): *Antropología del tiempo. El caso mocoví*, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología.
- JACOBELLI, Maria Caterina (1991): *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona, Planeta.
- LEACH, Edmund (1971): «Dos ensayos sobre la representación simbólica del tiempo», en *Replanteamiento de la antropología*, E. Leach (ed.), Barcelona, Seix Barral.
- LISÓN TOLOSANA, Carmelo (1966): *Belmonte de los Caballeros. A Sociological study of a Spanish Town*, Oxford, Oxford University Press.
- MARCOS ARÉVALO, Javier (2004): «El fuego ritual y la purificación. Caracterización de las fiestas de las candelas en Extremadura», *Zainak*, 26, pp. 247-257.
- MAUSS, Marcel (1979): «Ensayo sobre las variaciones estacionales en las sociedades esquimales. Un estudio de morfología social», *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos.
- MONTESINO, A. (2004): *Vigilar, controlar, castigar y transgredir. Las mascaradas: sus metáforas, paradojas y rituales*, Santander, Editorial Límite.
- MUNN, Nancy D. (1992): «The Cultural Anthropology of Time: A Critical Essay», *Annual Review of Anthropology*, 21, pp. 93-123.
- NÚÑEZ, Faustino (2008): *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona, Ediciones Carena.
- ORTIZ, Fernando (1924): *Glosario de Afronegrismos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén (1999): *Cancionero Popular de Corrientes*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- PINELO, Antonio (2004): *Inverno mágico. Ritos e Mistérios Transmontanos*, Lisboa, Ésquilo.
- PITT-RIVERS, Julián (1977): *Antropología del honor o política de los sexos*, Barcelona, Grijalbo.
- PROPP, Vladimir (1983): *Edipo a la luz del folklore y otros ensayos de etnografía*, Barcelona, Bruguera.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1981): *Cantos Populares Españoles*, 5 vols., Madrid, Atlas.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Nuria y GUILLÉN SERRANO, Rubén (2006): «Gastronomía asociada a fiestas de invierno: el caso de la Almarcha», en *El patrimonio cultural como factor de desarrollo. Estudios multidisciplinares*, Luisa Abad (coord.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ayuntamiento de Almonacid del Marquesado.
- TURNER, Victor (1988): *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus.
- URBANO, Manuel (1999): *Sal gorda. Cantares picantes del folklore español*, Madrid, Hiperión.
- VAN GENNEP, Arnold (1969): *Les rites de passage*, París, Mouton.
- VORÁGINE, Santiago de (2004): *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza.

Fecha de recepción: 7 de marzo de 2018

Fecha de aceptación: 9 de junio de 2018

