

Revista de
FOLKLOR

N.º 4



Editorial

Béla Bartók (1881-1945), cuyo centenario celebramos este año, decía acerca de la canción folklórica: «Es un modelo de alta perfección artística. Yo la comparo con una obra maestra en miniatura, del mismo modo que una fuga de Bach o una sonata de Mozart entran en el mundo de las grandes formas».

Pues bien, esa miniatura, esa pequeña obra de arte —que se puede hacer extensible a muchas de las manifestaciones tradicionales decantadas y perfeccionadas por el uso— reviste en cada pueblo, en cada grupo étnico, un aspecto diferente. Tal o cual comunidad puede, y debe, enorgullecerse por poseer una multitud de ideas, sueños y mitos universales a los que su propia idiosincrasia ha envuelto en una imagen característica. Esta pluralidad de representaciones no puede hacernos olvidar, sin embargo, que lo peculiar adquiere su verdadero valor cuando se compara con manifestaciones semejantes de otros lugares, de otras gentes o países. Un orgullo desmedido por nuestra tradición que nos arrastrara al error (tantas veces cometido) de rechazar o menospreciar algo por el simple hecho de no pertenecer aparentemente a «nuestra cultura», sería tan contraproducente como despreocuparnos de aquélla sin conferirle otro valor que el del recuerdo más o menos sentido, o el que se otorga a una pieza antigua de coleccionista.

En cierto modo, de nosotros depende que la tradición siga siendo algo vivo o natural, o pase a convertirse en una mercancía obsoleta.





SUMARIO

	Pág.
El Oriente	3
Joaquín Díaz	
Historia y poesía en el folclor argentino	7
Francisco Marcos Marín	
Béla Bartók: Un centenario	13
Fernando Herrero	
El albogue	21
J. B. Varela de Vega	
Las canciones y nuestra historia	28
Luis Díaz Viana	
Canciones y cuentos	33
Anecdotario procesional y artístico	36
José Delfín Val	
Cerámica popular asturiana	40
José Manuel Felto	

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1981

DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.

ASESORA: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.

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

IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1981.



"He oído hablar a algunas personas de una Escritura que, aunque no muy cierta, no es contraria a la Ley y se escucha más bien con agrado. Leemos en ella que existía un pueblo en el Extremo Oriente, a orillas del Océano, que poseía un libro atribuido a Set, el cual hablaba de la aparición futura de una estrella y de los presentes que se habían de llevar al Niño, cuya predicción se suponía transmitida por las generaciones de los Sabios, de padres a hijos. Estos sabios eran llamados en su lengua Magos, porque glorificaban a Dios en el silencio y en voz baja" (1).

El Folklore y la Historia caminan unidos; multitud de ejemplos podrían ser testigos de esta simbiosis, benéfica para la Cultura y el Hombre. A cualquier persona aficionada al estudio de la Tradición no le resulta extraño entrar en contacto con romances o leyendas en los que estén latentes acontecimientos pasados; situaciones comprobables a la luz de un análisis histórico. Entre estos hechos, hay uno del que nos puede sorprender lo mucho que se habla y lo poco que se sabe; tal vez sea esta ignorancia la que confiere un atractivo peculiar, casi misterioso, al tema de los Reyes Magos

convertido en rito o en romance (2). Vayamos descubriendo, a través de un estudio comparativo, cómo sus estrofas encierran una tradición no muy lejana de los actuales conocimientos científicos, testimonios modernos de un acontecimiento trascendental que ocurrió hace casi dos milenios.

Los Magos y la estrella

*Del Oriente, Persia, salen
tres reyes con alegría,
son guiados de una estrella
que alumbra de noche y día.*

Hay varias tradiciones que comentan el lugar de origen de los Magos. Todas coinciden en afirmar que salieron de Oriente, si bien unas sitúan el punto de partida en Caldea y otras en Persia. Los magos de Caldea eran los más reputados, pero es en Persia donde se desarrolla la leyenda que nos cuenta Julio Africano (s. III) bajo el título "Las cosas que ocurrieron en Persia cuando el nacimiento de Cristo": "La escena sucede en un templo de Juno construido por Ciro. Un sacerdote anuncia que Juno ha concebido. Desciende una estrella y anuncia el nacimiento de un niño, Principio y Fin. Las estatuas caen al suelo. Los Magos anuncian que este Niño ha nacido en Belén y aconsejan al rey que envíe embajadores".

Otras opiniones más simbólicas harían descender a los Magos de Sem, Cam y Jafet y representar con ello a los tres enclaves de espiritualidad en la época: Asiria, India e Israel. Muchos villancicos nos hablan de los reyes de Arabia (Ecce reges Tharsis, reges Arabum), condicionados tal vez por la profecía de Salomón que dice: "Los reyes de Tarsis y de las Islas le ofrecerán sus dones y los soberanos de Seba y de Saba le pagarán tributo (3). La profecía dice textualmente "los Reyes" ...¿cuántos fueron en realidad? El evangelio de San Mateo sólo nos habla de unos "magos", sin mencionar número, pero la Tradición ha ido perfilando la creencia de que fueron tres (quizá por correspondencia con los dones ofrecidos, de los que sí hace mención el Nuevo Testamento). Esta creencia estaba ya perfectamente consolidada en la Edad Media, como demuestran innumerables ejemplos pictóricos y literarios (cabe mencionar entre éstos al "Auto de los Reyes Magos").

El libro de Set nos habla de doce sabios; también lo hacen las tradiciones Siria y Armenia, mientras que otros testimonios reducen el número a ocho, siete, cinco, cuatro, y dos (en las pinturas de las catacumbas). Sea como fue-

re, todas las versiones coinciden en afirmar que los reyes fueron guiados por una misteriosa estrella. ¿Cuál era su naturaleza? El romance nos dice que "alumbraba de noche y de día", y San Ignacio concreta: "La luz de esta estrella superaba la de todas las demás; su resplandor era inefable y su novedad hacía que los que la contemplaban se quedaran mudos de estupor". Orígenes (s. II-III) escribió: "Pienso que la estrella que se apareció a los Magos en las tierras de Oriente fue una estrella nueva que no tenía nada que ver con las que se nos muestran en la bóveda celeste o en las capas inferiores de la atmósfera. Seguramente pertenece a la clase de astros que los griegos suelen designar con el nombre de cometas". Werner Keller comenta que "en la antigüedad, la aparición de cometas era considerada como presagio de acontecimientos especiales". Juan Kepler (s. XVII), tras múltiples cálculos, descubrió una triple conjunción de astros que se habría producido el año 7 antes de Cristo. ¿Sería ésta la verdadera fecha del nacimiento? Es posible, dado que astrónomos, historiadores y teólogos han llegado a la conclusión de que el monje escita Dionisio, encargado de confeccionar el calendario cristiano, equivocó el comienzo del mismo en varios años (si Herodes el Grande murió el año 4 a. C. —según demuestra hoy la ciencia—, ¿cómo es posible que San Mateo sitúe el nacimiento de Jesús bajo su reinado?)

Adoración y ofrendas

*Ya llegaron al portal
donde desaparecía,
vieron al recién nacido
en los brazos de María
y con grande reverencia
se postraron de rodillas.*

*Al Niño de Dios adoran
y a su Madre esclarecida.*

*El uno le ofrece oro,
el otro le ofrece mirra,
el otro le ofrece incienso
que para el cielo camina.*

*Oro ofrecen como a rey
de todas las jerarquías;
el incienso como a Dios,
potencia grande, infinita;
la mirra como a inmortal,
misterios que ellos creían.*

"Llegando a la casa vieron al Niño con María, su Madre, y de hinojos le adoraron, y abriendo sus cofres le ofrecieron como dones, oro, incienso y mirra" (4).



La misteriosa estrella ha conducido a los Magos hasta Belén, donde les muestra el lugar exacto del nacimiento. En el Auto de los Reyes Magos —el testimonio más antiguo de Teatro en lengua española—, éstos pretenden conocer la naturaleza del reino de Jesús, ofreciéndole diferentes dones:

"Melchor:

¿Cómo probar podremos si él es hombre mortal?
¿O si es rey de la tierra o si es celestial?

Baltasar:

¿Queréis saber bien cómo nosotros lo
[saberemos?
Oro, mirra e incienso a él le ofreceremos;
si fuese rey de tierra, oro preferirá;
si fuese hombre mortal, la mirra tomará;
y si es celestial, estos dos dejará
y tomará el incienso. Le pertenecerá."

Se han dado otras explicaciones al simbolismo que estas ofrendas pudieran tener.

Para algunos, el oro sería la luz que vendría en manos de un rey blanco; el incienso, ofrenda de un rey moreno, sería el símbolo de la divinidad conciliadora; por último, la mirra, lle-

vada por un rey negro, significaría la muerte conjurada.

Bautismo

Ese día se pusieron
los tres reyes en la pila
donde fueron bautizados
que de veras lo sentían.

Un ángel derrama el agua
y sus nombres les ponía:

Al uno puso Melchor,
al otro Gaspar ponía,
otro puso Baltasar,
oh, qué feliz compañía.

No poseemos documentos canónicos que certifiquen el bautismo de los Magos. No obstante, los Apócrifos y la Tradición tienden a completar los puntos oscuros que presenta el Nuevo Testamento, a veces, para satisfacer la curiosidad popular. Así, se da nombre a personajes que aparecen accidentalmente en los Cuatro Evangelios admitidos por la Iglesia: Longinos, Malco, Berenice, etc.

Beda el Venerable, recogiendo tradiciones

Dios o Mandinga me puso
como un tapingal pa los míos.
Ranchos y campos vacidos
va dejando el invasor,
y envenenau de dolor
sangre pido pa mi lanza,
con uno que haiga me alcanza,
pero si son más, mejor.

Se ha de quebrar mi tacuara
antes que mi empeño cojé:
Pancho Ramírez, el jefe,
mi palabra lo declara,
quien tenga sangre en la cara
sabrán qué cosas le obligan,
aquí estoy pa que me digan
cuánto'son y los que hueren,
los asustaos que se queden,
y los otros que me sigan.

No es pa cantar la milonga
que los convido a la fiesta,
en las patriadas como ésta
el baile es de meta y ponga.
Si la bala no rezonga
duebla el valiente sus bríos,
naide siente escalofríos
cuando chifle la coruja.
Frente al clarín que rempuja,
griteemos, viva Entrerriós.

Ofrecemos una transcripción con ortografía normativa, con ciertas concesiones al dialecto. Puesto que citamos el texto de nuestra transcripción directa, acústica, estamos en condiciones de ofrecer algunas precisiones al lector interesado, sin complicar la lectura del lector general, con signos fonéticos, problemáticos también para la imprenta. Empezando por lo que hemos transcrito, puede verse que hay algunas *h* en lugar de *f* normativa (p. ej. *rehusilo* por *refusilo* 'fusilamiento'), eso significa que esa *h* se aspira, pero no las que corresponden a la *h* ortográfica, que es muda, p. ej. *he*. He suprimido también la *-d-* intervocálica de los participios, e incluso transcrito como *-au-* el grupo *-ao* resultante de la pérdida de esa *-d-* en *-ado* cuando lo he oído así. La preposición *para*, evolucionada a *pa*, debe transcribirse así por necesidades métricas. El *seseo* es general, como es esperable en textos hispano-americanos, de manera que, aunque he diferenciado las grafías *s* y *z*, deben leerse siempre como *s*, a menos que se encuentren en posición final de sílaba o de palabra (implosiva), en cuyo caso lo que se oye es una aspiración (p. ej. *Lucilo* se lee *lusilo*, pero *desconozco* se lee *dehconohco*). No hay distinción, naturalmente entre *b* y *v*, como no la hay en el español normativo,

aunque se escriban distintas. El texto originario era también *yeísta*, no distinguía *ll* de *y*, y el sonido resultante era un poco estridente, rehilante. La *rr*, vibrante múltiple, tiene en la recitación un sonido arrastrado, fricativo.

Tras estas notas, algo técnicas, podemos pasar a la métrica. El texto está formado por versos octosílabos, y se divide en seis secciones, cada una de ellas de diez versos, con rima total, aunque a veces hay asonancia entre los versos 4 y 5:

2.^a estrofa: *vino / refusilo*

4.^a estrofa: *míoh / vacidos*.

La rima es ABBAACDDC, de modo que hay dos rimas en los cinco primeros versos y otras dos, distintas, en los cinco segundos. Es la combinación que Navarro Tomás, en su *Métrica Española*, describe como dos redondillas y dos versos de enlace

abba : ac : cddc

conocida como décima o espinela, por atribuirse su invención a Vicente Espinel.

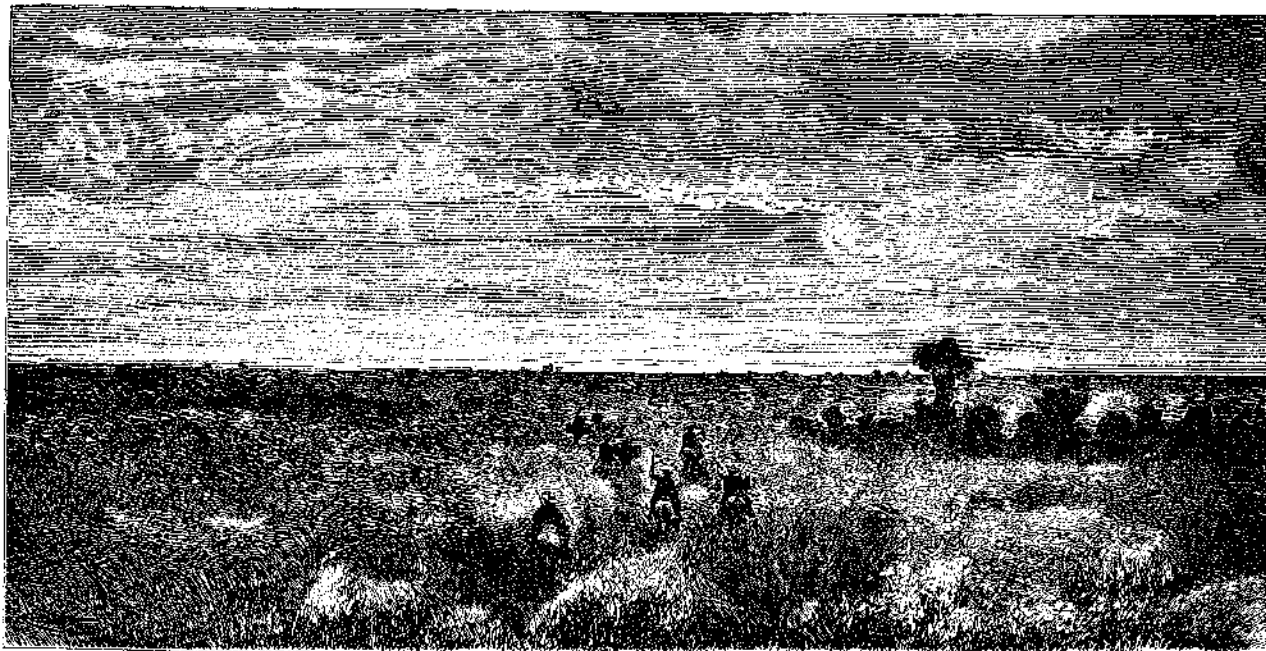
Se trata de una estrofa tradicional que se mantiene con vigor en Hispanoamérica (entre muchos ejemplos recordemos que la ha estudiado Germán de Granda en la costa pacífica de Colombia). En el romanticismo, pesé a no ofrecer más que un ejemplo en el gran poema gauchesco, el *Martín Fierro*, y no ser muy cultivada (seguimos a Navarro Tomás) ni por Echeverría ni por Mármol, es el metro y estrofa del poema del gaucho por excelencia, el *Santos Vega* de Rafael Obligado. El estereotipo romántico, con rima aguda y verso final repetido en cada estrofa, como un estribillo, son las célebres décimas que don Juan recita a doña Inés en la quinta del Guadalquivir, de las que, en una publicación vallisoletana, nos parece imprescindible citar una:

Y estas palabras que están
filtrando insensiblemente
tu corazón, ya pendiente
de los labios de Don Juan,
y cuyas ideas van
inflamando en su interior
un fuego germinador
no encendido todavía,
¿no es verdad, estrella mía,
que están respirando amor?

Popular y romántico al mismo tiempo, metro hoy y hasta hoy nitidamente americano, la décima nos ayuda a una primera caracterización de un texto que se debate entre tradicionalismo y cultismo.

HISTORIA Y POESIA EN EL FOLCLOR ARGENTINO

Francisco Marcos Marín



Los amantes de la música y el folclor hispano-americanos recordarán haber escuchado, tal vez con cierta frecuencia, un texto de carácter épico popular, que dice lo siguiente:

Lucilo Ramón Argüello,
prisionero echao de lomo,
a huerza de ni sé cómo
no me pasan a degüello.
Dí un galope y sin resuello
me trujo mi doradillo,
soy soldao de mi caudillo
y, como buen entrerriano,
pa los amigos la mano,
pa los otros el cuchillo.

Estando entre hombres, cavilo,
no ha de ser pa que se asusten:
he tráido, pa los que gusten,
recién asentao el vino;

en sangre de rehusilo
tengo el pecho envenenao,
y aunque ando solo, cortao,
y desconozco la cancha,
el que quiera ser pat'ancha
que se vaya haciendo a un lao.

No crean que los provoca
un zafau de nacimiento,
es que amor y sufrimiento
me han pucsto yel (= hiel) en la boca.
Al que le toca, le toca.
si hay quintada ser el quinto,
soy pintor y, cuando pinto,
pinto flor en pinta brava,
y el que me pise la taba
tendrá que cantiarce el cinto.

Les juro, no es de Entrerríos
quien considere que abuso,

Dios o Mandinga me puso
como un tapial pa los míos.
Ranchos y campos vacidos
va dejando el invasor,
y envenenau de dolor
sangre pido pa mi lanza,
con uno que haiga me alcanza,
pero si son más, mejor.

Se ha de quebrar mi tacuara
antes que mi empeño ceje:
Pancho Ramírez, el jefe,
mi palabra lo declara,
quien tenga sangre en la cara
sabrán qué cosas le obligan,
aquí estoy pa que me digan
cuánto'son y los que hueren,
los asustaos que se queden,
y los otros que me sigan.

No es pa cantar la milonga
que los convido a la fiesta,
en las patriadas como ésta
el baile es de meta y ponga.
Si la bala no rezonga
duebla el valiente sus bríos,
naide siente escalofríos
cuando chifle la coruja.
Frente al clarín que rempuja,
gritemos, viva Entrerríos.

Ofrecemos una transcripción con ortografía normativa, con ciertas concesiones al dialecto. Puesto que citamos el texto de nuestra transcripción directa, acústica, estamos en condiciones de ofrecer algunas precisiones al lector interesado, sin complicar la lectura del lector general, con signos fonéticos, problemáticos también para la imprenta. Empezando por lo que hemos transcrito, puede verse que hay algunas *h* en lugar de *f* normativa (p. ej. *rehusilo* por *refusilo* 'fusilamiento'), eso significa que esa *h* se aspira, pero no las que corresponden a la *h* ortográfica, que es muda, p. ej. *he*. He suprimido también la *-d-* intervocálica de los participios, e incluso transcrito como *-au* el grupo *-ao* resultante de la pérdida de esa *-d-* en *-ado* cuando lo he oído así. La preposición *para*, evolucionada a *pa*, debe transcribirse así por necesidades métricas. El *seseo* es general, como es esperable en textos hispano-americanos, de manera que, aunque he diferenciado las grafías *s* y *z*, deben leerse siempre como *s*, a menos que se encuentren en posición final de sílaba o de palabra (implosiva), en cuyo caso lo que se oye es una aspiración (p. ej. *Lucilo* se lee *lusilo*, pero *desconozco* se lee *dehconohco*). No hay distinción, naturalmente entre *b* y *v*, como no la hay en el español normativo,

aunque se escriban distintas. El texto original era también *yeísta*, no distinguía *ll* de *y*, y el sonido resultante era un poco estridente, rehilante. La *rr*, vibrante múltiple, tiene en la recitación un sonido arrastrado, fricativo.

Tras estas notas, algo técnicas, podemos pasar a la métrica. El texto está formado por versos octosílabos, y se divide en seis secciones, cada una de ellas de diez versos, con rima total, aunque a veces hay asonancia entre los versos 4 y 5:

2.^a estrofa: *vino / refusilo*

4.^a estrofa: *míoh / vacidos*.

La rima es ABBAACDDC, de modo que hay dos rimas en los cinco primeros versos y otras dos, distintas, en los cinco segundos. Es la combinación que Navarro Tomás, en su *Métrica Española*, describe como dos redondillas y dos versos de enlace

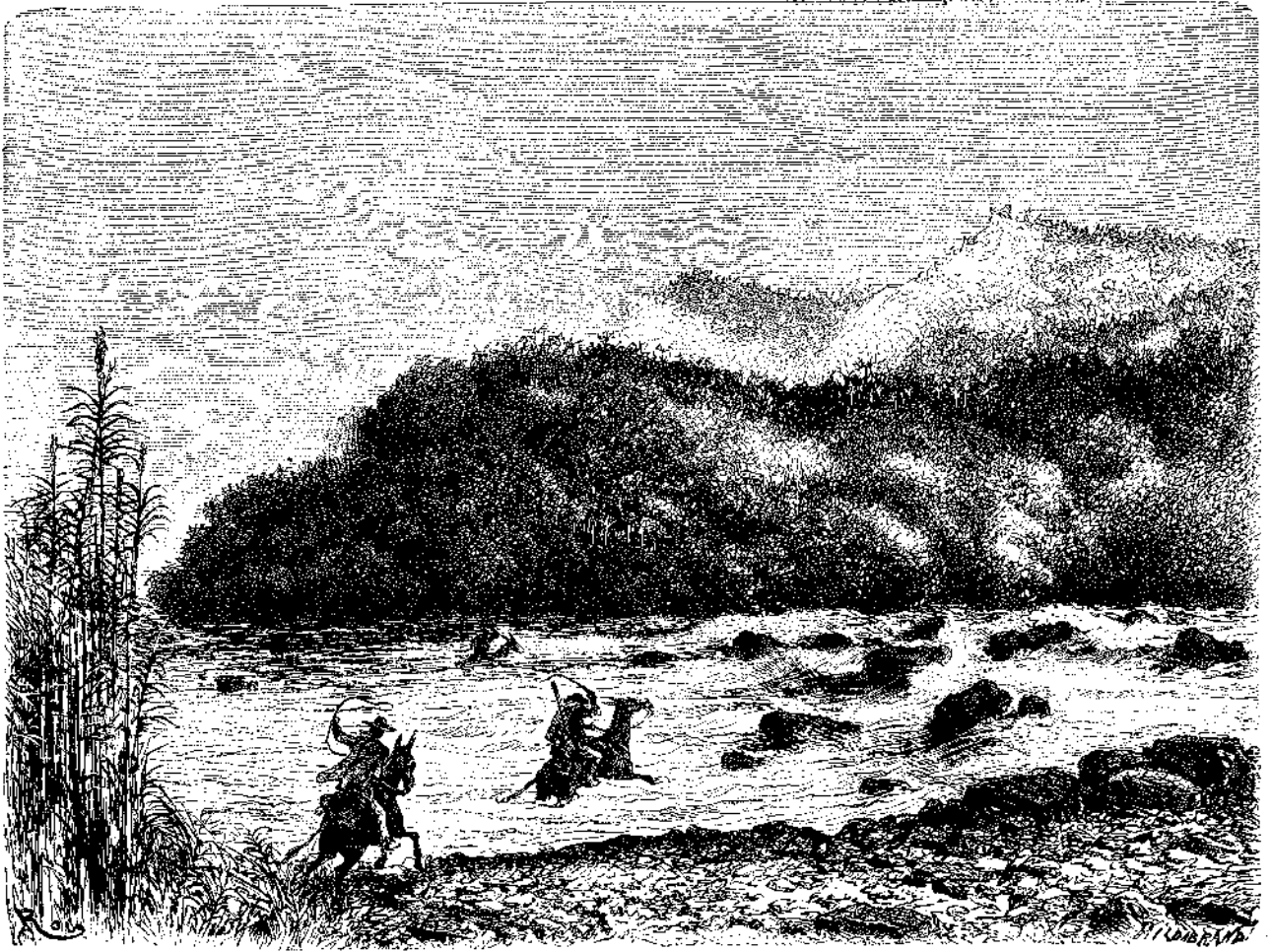
abba : ac : cddc

conocida como décima o espinela, por atribuirse su invención a Vicente Espinel.

Se trata de una estrofa tradicional que se mantiene con vigor en Hispanoamérica (entre muchos ejemplos recordemos que la ha estudiado Germán de Granda en la costa pacífica de Colombia). En el romanticismo, pese a no ofrecer más que un ejemplo en el gran poema gauchesco, el *Martín Fierro*, y no ser muy cultivada (seguimos a Navarro Tomás) ni por Echeverría ni por Mármol, es el metro y estrofa del poema del gaucho por excelencia, el *Santos Vega* de Rafael Obligado. El estereotipo romántico, con rima aguda y verso final repetido en cada estrofa, como un estribillo, son las célebres décimas que don Juan recita a doña Inés en la quinta del Guadalquivir, de las que, en una publicación vallisoletana, nos parece imprescindible citar una:

Y estas palabras que están
filtrando insensiblemente
tu corazón, ya pendiente
de los labios de Don Juan,
y cuyas ideas van
inflamando en su interior
un fuego germinador
no encendido todavía,
¿no es verdad, estrella mía,
que están respirando amor?

Popular y romántico al mismo tiempo, metro hoy y hasta hoy nítidamente americano, la décima nos ayuda a una primera caracterización de un texto que se debate entre tradicionalismo y cultismo.



El tradicionalismo puede ser, incluso, aparente vulgarismo, sobre todo para lectores (u oyentes) españoles, ajenos a la norma hispánica, más afín al texto, y distinta de la norma castellana. Esto se observa especialmente en la fonética, donde, además de los fenómenos señalados, seseo, yeísmo, rehilamiento, asibilación de la vibrante múltiple, pérdida de *-d-* intervocálica, aspiración, incluso con asimilación de la consonante siguiente, hay reacción contra los hiatos, haciendo que formen diptongos, como en *-ao* (de *ado*), que pasa a *au*, a veces, y en *cantiarse* por *cantearse*. Otro modo de romper el hiato es intercalar una consonante antihíatica entre las dos vocales, como se hace, por ultracorrección que implica un cierto arcaísmo, en *vacidos* (la etimología es *vacivu*, lat.).

Apuntemos de paso, por estas referencias al texto oral, que en este tipo de textos cantados luchan dos tendencias, el idiolecto del

autor, y el estereotipo dialectal de este género de canciones. (Este segundo punto es el que hace, por ejemplo, que un cantante español tome acento mexicano o argentino, o que otro imite la pronunciación andaluza, para cierto tipo de canciones.)

Si hiciéramos un detenido análisis de los rasgos lingüísticos del texto oral, lo que no es del caso, veríamos punto por punto las razones que nos llevan a caracterizarlo como un texto argentino, del norte de la República, como un habla argentina no porteña ni correntina, es decir, un habla gauchesca o norteña típica, aunque posiblemente también estereotipada, por las razones que antes apuntábamos.

El análisis de los rasgos de lengua, aunque somero, nos puede llevar hacia terrenos más generales. Hoy no se puede sostener la teoría de los manuales clásicos (Wagner, Zamora) sobre el arcaísmo del español americano. Hay una comunidad de fenómenos arcaizantes e in-

novadores, de origen peninsular, a ambos lados del Atlántico, a los que hay que añadir las innovaciones exclusivamente americanas, que tampoco faltan: p. ej., en el plano fonético, de lo que hemos visto, seseo, yeísmo, aspiración y rehilamiento son innovaciones, en la misma línea que la pérdida de la *-d-* en *-ado* y el posible paso de *-ao* resultante a *-au*. El vulgarismo *haiga*, o la metátesis *naide*, son arcaísmos, y, en nuestro texto, las restricciones sociolingüísticas que le son propias nos llevan a considerar la acción conjunta de arcaísmo-vulgarismo en el carácter popular de la composición: *trujo* o *haiga*, en el plano morfológico, son paralelos de *cavilo*, *cantearse*, *chifle* o *rempuja*, en el léxico. La *coruja*, en cambio, es el contrapunto literario cultista. *Tacuara*, por su parte, es una muestra de la presencia indígena, y una ayuda en la precisión de la zona de origen del texto. *Tacuara* es una metonimia por *lanza*, ya que la *tacuara* es un tipo de bambú. Aunque Corominas no recoge la palabra, y la Academia no da su etimología, limitándose a situarla en el Cono Sur, es palabra frecuentísima y conocida. La voz *takuara* es guaraní, fue recogida ya por el Padre Anchieta, y aparece en el *Diccionario Castellano-Guaraní y Guaraní-Castellano* del P. Antonio Guasch (manejamos la 4.^a ed. renovada, Asunción, 1976) donde tiene el significado de *bambú*. Otra serie de formas emparentadas testimonian su arraigo en la lengua, como *takuapara*, 'caña overa, manchada', *takuarembó*, 'mimbre', o *takuavúsu*, 'especie de caña grande'. *Mandinga*, del que hablaremos inmediatamente, es una herencia africana interesante, y su uso un punto de criollismo. Otros arcaísmos, como la diptongación *duebla*, por *dobla*, fenómeno conocido también en judeo-español, o la metátesis *naide*, por *nadie*, tienen réplicas más o menos extendidas en todo el mundo hispano-hablante. El uso etimológico de los pronombres átonos, de obligada referencia, es también común en buena parte de España, aunque no en Castilla.

Para interpretar el texto tendremos que hacer unas revisiones de léxico y fraseología, con la salvedad de que el lector español meridional encontrará obvias algunas aclaraciones que el lector castellano, en cambio, puede hallar necesarias. Seguiremos el orden de estrofas y versos.

E. 1, v. 2. *echao de lomo*: lo más parecido que encuentro es, en el *Diccionario de Autoridades*, un *lomienhiesto*, en la *Picara Justina*, en el sentido de 'orgulloso', que nos conviene, aunque no sea definitivo.

E. 1, v. 6. *mi doradillo*: Amado Alonso, en sus *Estudios Lingüísticos (Temas Hispano-americanos)*, dedica un párrafo a «Los paisanos y los caballos», en el que habla de la necesidad literal que siente el paisano de referirse al caballo por el pelaje, y de evitar el sustantivo genérico. La designación del caballo por el pelaje es un rasgo de valor, tanto económico como afectivo, según el lingüista navarro. Se unen así la necesidad de la individuación, en un mundo en el que esos animales abundan, y la expresión de la estima y distinción de su dueño, cuya fantasía impone estas especificaciones onomásticas. «Según vemos, gracias a la moderna filosofía de los símbolos —dice Amado Alonso refiriéndose a Cassirer—, sólo cuando el pelaje individual de un caballo ha sido referido por el gaucho a un tipo idiomático-conceptual (éste es *un zaino*, *un porcelana*, etc.), es cuando se lo tiene reducido a unidad, ganado para la experiencia y para la economía del pensamiento y de la memoria.»

«Doradillo» es, además, un nombre de pelaje que, como *alazán*, *bayo*, *blanco*, *entrepe-lado*, *lobuno*, *overo*, *zaino*, procede del fondo antiguo de la lengua, de la base peninsular.

E. 1, v. 8. *entrerriano* es, naturalmente, el habitante de la provincia de Entre Ríos, al Norte de la Argentina, llamada también, muy argentinamente, Mesopotamia.

E. 2, v. 1. *cavilo* por *pienso* es un meridionalismo claro.

E. 2, vv. 5-6. «en sangre de refusilo tengo el pecho envenenao» es, sin más, 'tengo el pecho envenenado por la sangre de los fusilamientos'.

E. 2, v. 7. *ando cortao* es 'estoy herido de cuchillada'.

E. 2, v. 8. *la cancha* es el lugar donde se encuentra.

E. 2, v. 9. *ser pat'ancho* es perífrasis expresiva que vale por 'quedarse muerto', aludiendo a la postura del muerto en acción violenta, con las piernas abiertas, separadas.

E. 3, v. 2. *un zafau de nacimiento*, 'un loco (zafado) de nacimiento'.

E. 3, vv. 5-6. «le toca, si hay quintada, ser el quinto». Se refiere a la antigua leva (el mayor temor de los gauchos, como se ve bien en el Martín Fierro), por la cual de cada cinco hombres se llevaban al *quinto*, eso era *quintar*, o *hacer la quintada*.

E. 3, v. 8. «pinto flor en pinta brava» se refiere a la flor de sangre abierta por la cuchillada.

E. 3, v. 9. *pisar la taba* es refuerzo expresivo por *pisar* como 'humillar', más el valor de *taba*, doble, en el sentido de hueso de la rodilla, extendido de ahí a pierna, por metonimia, más el valor de *taba* como juego, en el sentido de 'interrumpirme el juego' y 'molestarme'.

E. 3, v. 10. *cantiarse el cinto* es girar el cinto para echar mano del puñal, que se llevaba atravesado detrás.

E. 4, v. 3. *Dios o Mandinga* es uno de los aspectos más interesantes del texto; la palabra *mandinga*, designación de los esclavos negros de esa tribu, procedente del Golfo de Guinea, pasa a significar «negro»: el «negro» por excelencia es el diablo, de modo que *Mandinga* es un nuevo nombre de Satanás. Tenemos aquí una huella de la penetración, muy al Sur, de un elemento criollo. Aunque los esclavos negros no fueron tan abundantes en el Río de la Plata como en otras regiones (Antillas, Colombia, Venezuela, Brasil), sabemos que hubo un número relativamente importante, muy reducido y absorbido después.

E. 5, v. 1. *tacuara* ya hemos dicho que es la lanza.

E. 6, v. 4. *es de meta y ponga* se refiere a las apuestas en los juegos de naipes, quiere decir que la acción (el baile, referido a la milonga, es la metáfora usual en muchas circunstancias) es arriesgada, que hay que jugársela, diríamos hoy.

E. 6, v. 8. *chifle la coruja*, rasgo culto, como dijimos, referido a la condición de pájaro de mal agüero que va unida a esta ave, la lechuza. *Coruja*, atestiguada en bajo latín medieval, en portugués, español, asturiano, etc., es de etimología desconocida, que Corominas relaciona con *acurrucarse*. La voz ha tomado un valor culto en la lengua general, en nuestro texto, sin embargo, es posible que se den la mano arcaísmo y cultismo semántico (que no fonético) de la lengua general.

E. 6, v. 8. *el clarín* es la metonimia por el ejército regular, al que los entrerrianos se enfrentan.

Puede apreciarse que el texto, pese a ser de comprensión casi inmediata, no deja de plantear sus dificultades, y que alguna de ellas supone un complicado artificio literario, de innegables conexiones con la tradición barroca. En este sentido es también un típico texto hispanoamericano.

Las últimas notas han de estar dedicadas al carácter histórico de nuestro texto, que no es ajeno a la tradición noticiosa de nuestra mejor poesía popular. Los versos recogen la actuación jactanciosa de un tal Lucilo Ramón Argüello, personaje que todavía no he logrado localizar, pero que, de haber existido, debe estar presente en alguna de las numerosas referencias sobre su época. El tal Lucilo es soldado de Pancho Ramírez, jefe de los insurgentes entrerrianos y, como tal, opuesto al gobierno central de Buenos Aires. En este punto estamos ante un texto típico argentino, que nos muestra la lucha permanente entre federalismo y poder central porteño. Tiene una intención eminente de incitación a la lucha y, por sus reivindicaciones contra Buenos Aires, es uno de los cantos típicos de las libertades románticas, con capacidad de uso por la oposición argentina.

Conocemos muy bien las circunstancias históricas que le dieron origen y que nos van a permitir finalizar el comentario con una ojeada al período más tumultuoso de la República, poco después de la independencia.

Francisco Ramírez (1786-1821) nacido en Concepción del Uruguay, propietario y miembro de una destacada familia, hizo de la educación una de sus principales preocupaciones, a pesar de estar poco dotado culturalmente. Políticamente mantuvo una actitud populista, sin llegar al arquetipo de caudillo.

Su historia empieza con un enfrentamiento en Entre Ríos con Ereñú. Apoyado por el caudillo uruguayo Artigas, cuando Ereñú se adhirió al gobierno central porteño, que le envió una expedición de ayuda, Ramírez derrotó a Ereñú y los porteños en la batalla del Arroyo de Cevallos, el 25 de diciembre de 1817. La expedición argentina iba mandada por el coronel Luciano Montes de Oca, sustituido luego por Marcos Balcarce, quien, a su vez, fue derrotado en Saucésito el 25 de enero de 1818.

La batalla de Saucésito hizo que Ramírez heredara la hegemonía perdida por el gran caudillo de la Banda Oriental del Uruguay, Artigas. Por ello se opuso al Armisticio de San Lorenzo, firmado el 12 de febrero de 1819, por el que las fuerzas centrales debían evacuar Santa Fe y Entre Ríos. En octubre de 1819 triunfó el parecer de Ramírez, favorable a la guerra. No obstante, la revolución del 11 de noviembre en Tucumán supone la gran crisis de la República recién independizada.

En 1820 el general Juan Bautista Bustos llevó a cabo un movimiento tendente a la unidad del ejército, con el fin de arbitrar, desde Córdoba, la lucha por el poder. Su relación amistosa con otro rebelde, Estanislao López, daba a este último un nuevo punto de apoyo ante su compañero Ramírez.

Las provincias se van declarando independientes, dentro de la Nación, a la espera de un congreso convocado por Bustos.

Ramírez, ya independizado de la dirección del sucesivamente derrotado Artigas, junto con López, avanza sobre Buenos Aires. López y Ramírez destrozan al ejército del Directorio Central el 1 de febrero de 1820, en la batalla de Cepeda.

López dirige entonces un ultimatum al Cabildo de Buenos Aires, nótese que lo dirige al Cabildo, en vez de al Director Supremo, Rondeau. La simultánea afirmación de Ramírez de que sólo trataría con el general Estanislao Soler causó el cese del gobierno nacional. De este modo, la alianza de López y Ramírez, y su victoria, dio paso al período llamado de *anarquía porteña*. El *Tratado del Pilar* (que causó la ruptura definitiva con Artigas), firmado el 23 de febrero, sentaba el principio federal, dentro de la idea de la nacionalidad argentina.

Ramírez volvió a Entre Ríos para disputar a Artigas el control de la Mesopotamia, mientras, en septiembre de 1820, el ejército de López, a pesar de una primera derrota en Pavón, vencía finalmente a los restos del poder porteño, representados en Dorrego, en Gamonal, el día 2 de septiembre de 1820.

Esta derrota lleva al poder bonaerense a Martín Rodríguez, tras el cual está el mayor portavoz de los estancieros, el comandante Juan Manuel de Rosas. El 24 de noviembre el tratado de Benegas sella la *paz perpetua*. Ramírez quedó desplazado y sin intervención en las relaciones entre Santa Fe y Buenos Aires.

Ramírez ya se había enemistado con Artigas, como hemos dicho, a consecuencia del pacto del Pilar. El uruguayo acusó a Ramírez de traición y alianza con los portugueses (vencedores del oriental, ahora refugiado en Abalos, en Tacuarembó). Ramírez, autodenominado gobernador de Entre Ríos, es primero derrotado por Artigas en Las Guachas, para luego derrotarlo en Las Lunas, el 24 de junio de 1820, en un combate en el cual, según el *Diario* de Manuel Ignacio Díez de Andino, los vencedores fueron animados con la oferta de diez pesos y un vestido. Sigue Ramírez persiguiendo a Artigas hasta volver a vencerlo, el 20 de septiembre, en Cambay. El caudillo uruguayo se refugia en el Paraguay bajo la protección de su antiguo enemigo, el doctor Gaspar Rodríguez de Francia. El vencedor Ramírez organiza la República de Entre Ríos con las tres provincias mesopotámicas (Misiones, Corrientes y Entre Ríos). Aliado con José Miguel Carrera, antes de reunirse las dos fuerzas, el antiguo aliado de Ramírez, ahora enemigo, Estanislao López, se enfrentó a él en dos ocasiones, en las que venció Ramírez, para derrotarlo finalmente en Coronda, el 26 de mayo de 1821, antes de reunirse las dos fuerzas. Por su parte, el gobernador de Córdoba, Bustos, derrotó a Carrera y Ramírez, ya unidos, en Cruz Alta, el 16 de junio. Finalmente, el 10 de julio, en Río Seco, al norte de Córdoba, Ramírez fue vencido y muerto por Bedoya, defendiendo valientemente a la mujer que lo acompañaba, doña Delfina. Fue decapitado su cadáver y enviada su cabeza a Santa Fe.

En esta época tumultuosa, entre 1817 y 1821, se compuso, muy probablemente, el texto que hemos comentado en algunos aspectos. Más allá de sus rasgos fonéticos o lingüísticos nos llama la atención hoy la ambición de independencia y libertad que respira: amor y muerte unidos en el final del jefe Pancho Ramírez unen, con el metro de la décima, su nota romántica a la luz que, en esta otra apartada orilla, daba la luna a las décimas de otro romántico, vallisoletano ilustre, don José Zorrilla.



Un centenario: Béla Bartók: EL FOLKLORE Y LA MUSICA CULTA

Fernando Herrero



I. *El folklore en la vida cultural.*

La búsqueda del folklore de cada pueblo no es sólo una tarea de minuciosa perfección, de horas empleadas en desentrañar temas y músicas en los rincones más insólitos de cualquier región, una labor antropológica que explique un poco el pasado de las gentes, sino también un verdadero vector en la dirección de una cultura que sea a la vez popular —puesto que se basa en lo que ahora se llaman comúnmente las raíces—, y universal al expandirse éstas desde la premisa de una autenticidad que les da toda su justificación.

Por esta razón, la relación del arte con el folklore no es simplemente una relación de intuición, aunque ésta exista, como en todo arte, sino sobre toda una relación de trabajo paciente, sin prisas y sin apuros, destinado a reconstruir lenta y pausadamente todo el tesoro musical de un pueblo o región determinadas. Es tal vez la búsqueda del folklore popular uno de los puntos en los cuales la ciencia y el arte se unen. Y cuando se comprende, precisamente, que la labor del hombre universal se hace a la vez de estos conocimientos que se investigan desde su base, y desde el artista que es capaz

bien de expresarlos, bien —todavía mejor— de transformarlos en algo nuevo y diferente.

Estamos en nuestro país en un momento, como casi siempre tardío, de inventario y de recuperación. La otra labor, la que supone la punta de reflexión y unión del pasado, constituido por esas tradiciones folklóricas, con el futuro, todavía no ha llegado. Quedan atrás las experiencias de incorporación de la música popular a la música culta, que tuvieron su máximo exponente en un músico tan refinado como Manuel de Falla, o la labor encantadora, como casi todo lo suyo, dotada de ese toque angelical que caracterizó la obra del poeta, en los trabajos armonizadores de Federico García Lorca. Pero todo un gran ámbito de música, de letra y de romance, oculto a lo mejor en los rincones más apartados de una aldea, quedaba a disposición del investigador, del erudito, del artista.

Joaquín Díaz y su gente han iniciado a la vez que esta búsqueda, verdadera peregrinación en pos del Santo Graal, del folklore real de nuestras regiones, la posibilidad de darle una altura científica, de plasmarlo en una serie de textos que le den una fundamentación que si no precisa, por una parte, por otra ennoblece y en cierta forma confiere el espaldarazo de seriedad a una tarea que se va realizando sumando poco a poco temas inéditos del pueblo. En este terreno queda mucho por hacer, desde luego, sobre todo en la posibilidad de utilizar todo este magma, una vez seleccionado, estudiado e inventariado, en pro a una verdadera potenciación de una música que sea a la vez propia y universal.

Desde estos parámetros que significan la unión siempre ambigua y equívoca del presente y el pasado, de la música popular o música campesina con la música culta, nace este breve estudio sobre uno de los hombres que más ha contribuido a testimoniar esta presencia del folklore como algo importante y esencial, no sólo como forma de recoger la tradición de un pueblo sino como futura incorporación a un arte expresivo del hombre de nuestro siglo. Nos referimos al genial compositor —y nos gusta poco emplear esta palabra pero así lo hacemos en este caso cuando la originalidad de una obra musical nace no sólo de la riqueza temática, sino de la búsqueda incesante de un lenguaje propio que no esté afectado por modas ni formas—, que es Bela Bartók, de quien ahora se celebra en todo el mundo, incluso en nuestro país, el centenario de su nacimiento acaecido exactamente el día 25 de marzo de 1881 en

Nagis-cen Miklos, Transilvania. Esta rememoración de Bela Bartók potenciada desde el propio país, seguida, como hemos dicho, por los conciertos y celebraciones en todos los países europeos, marca el reencuentro con un artista que no había perdido desde luego el favor de las multitudes (aunque en ocasiones y en países como el nuestro se trate de una élite más o menos mayoritaria) y que estaba absolutamente vivo en la vida cultural y musical del mundo. Este centenario no es más que la jubilosa comprobación de que un arte personalísimo sigue fluyendo y sigue siendo capaz de asombrar a todo el mundo. Hace tiempo Hungría publicó la obra completa musicográfica de Bela Bartók en versiones de solidez plena, acompañadas en unos casos más que en otros de inspiración. Ahora libros, reproducción de partituras, puesta al día de toda su compleja vitalidad, hacen de este centenario de Bela Bartók un verdadero homenaje no sólo al que fue uno de los músicos más personales de nuestro siglo, sino también al hombre que de forma magistral consiguió aunar, esto que parecía absolutamente imposible, es decir, la tradición o el folklore (en este caso nunca un folklore no creado o inventado) con los hallazgos máximos que el arte de la composición podría tener en nuestro siglo. Y esta unión, esta transformación genial es la que marca precisamente la importancia de la música que surge de las raíces y su posibilidad de incorporarse con plenitud y con madurez al proceso de construcción de una obra artística que sea independiente del tiempo y del espacio.

No es gratuito por tanto el escoger este nombre como paradigma de lo que supone la revitalización de un folklore que, en el caso de Hungría como en el caso de nuestro país, se creía perdido, a pesar de su riqueza y multiplicidad. Estudiar a Bela Bartók en los límites marcados por un simple artículo, sería pretensión por nuestra parte; sus propios escritos, los dedicados a su obra por autores de todas las nacionalidades, han incidido con rara unanimidad en este aspecto, uno de los más importantes de su creatividad.

Armando Gentilucci dice concretamente que "el compositor descubre en el folklore musical de su país una fuerza primitiva, una dureza, una vitalidad que testimonia la secular pero no resignada condición dolorosa de sacrificio. Por ello se sirve del material popular de manera crítica y dialéctica utilizándolo como palanca para la formulación de un lenguaje netamente vanguardista". Estas palabras de Gentilucci son repetidas por Máximo Mila, por Pierre Citron

y por la mayoría de los autores que han estudiado esta figura singular no sólo desde el punto de vista artístico, sino desde el humano. Y esta ratificación de la especialidad del folklore es para nosotros la mayor gloria y aquello que da características de perennidad y diríamos de ejemplaridad a una obra desgarrada y terrible, tan personal como el propio compositor, que vivió el camino del hombre independiente y libre, capaz de sufrir hasta la médula, de amar hasta el último instante y capaz de crear esta música en principio desgarrada, dolorosa y hasta oscura, pero que, tras ser conocida suficientemente, es algo cercano a la propia sensibilidad y susceptible, creemos, de ser degustada por todos aquellos a los que Bartók dedicó de forma pura y desinteresada su labor: el pueblo campesino que según él fue siempre la base real de toda su vivencia artística y personal.

II. El folklore y su investigación.

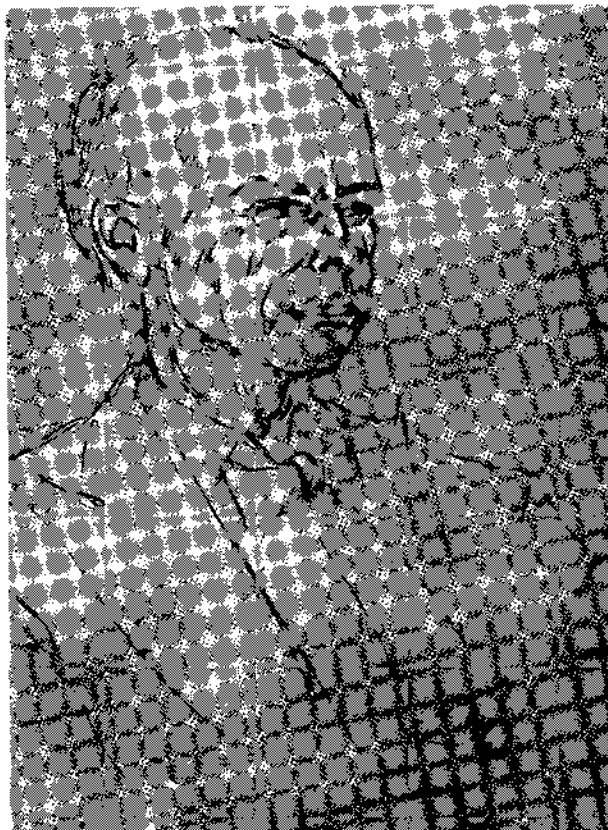
La lección de Bela Bartók puede polarizarse en dos aspectos fundamentales. Uno de ellos es precisamente el emprender la investigación del patrimonio folklórico de su país desde cero, es decir, desde un llegar a las raíces que permita desechar toda idea de estética preconcebida. No es que Bartók ignorara los trabajos anteriores; al revés, se apoyó muchas veces en ellos. No es tampoco que se tratara de una insolidaridad personalista; bien al contrario, Bartók hizo siempre objeto de su admiración y cariño a Zoltan Kodali, al que en determinadas ocasiones tituló el mejor músico de su país. Pero este reconocimiento de los valores preexistentes no ocultaba tampoco la crítica, sobre todo basada, no en las personas, sino en el método que se utilizara para la concreción de determinadas células folklóricas.

Desde esta concepción rigurosísima, la investigación de Bartók es una investigación personal, aunque paradójicamente siempre hable en sus escritos de la necesidad de que el folklore se estudie de manera colectiva. Es evidente que habría que ser a la vez sociólogo, etnólogo, antropólogo, biólogo y músico para llegar a comprender perfectamente todos los matices, todas las circunstancias en las que el folklore se produce. Labor de investigación que se realiza desde el propio contexto, como no podía ser menos, utilizando la letra, la música, grabándolo incluso en aquellas condiciones tan desfavorables. No cabe duda que los métodos de investigación de Bela Bartók han sido utilizados posteriormente por los más acreditados investigadores del ramo. Pero naturalmente no

es un descubrimiento, sino simplemente la puesta al día en el trabajo de un criterio de rigurosidad que es el que en último término hará efectiva y real una labor y permitirá partir de ello hasta la consecución de un desenvolvimiento total y completo.

Hasta el año 1918 Bela Bartók recogió alrededor de 8.000 melodías húngaras, 2.800 eslovacas, 3.500 rumanas y 150 de otras minorías étnicas, serbios, búlgaros, gitanos. Melodías registradas también fonográficamente y depositadas en la División de Etnografía del Museo Nacional de Budapest. La guerra afortunadamente no dañó este inmenso material que llegó a constar de 30.000 composiciones cuando terminó su tarea ingente. Antes de morir Bela Bartók tenía prevista una investigación de otras células folklóricas que podrían ayudar a concretar este concepto de interrelación que fue, fundamentalmente, una de las características básicas de todo este trabajo.

Bartók ha escrito mucho sobre sus investigaciones folklóricas y desde luego es en estas



*Béla Bartók, dibujado en 1944, por Alexander Dolbin.
Colección Meyer, París*

páginas donde los interesados, los eruditos, pueden encontrar un mayor aprovechamiento. Nos interesa detraer de todas estas páginas de los escritos bartokianos los conceptos clave que interrelacionan el folklore en primer lugar bajo el punto de vista geográfico y cultural, en segundo lugar bajo el punto de vista creador. Porque la originalidad de Bartók es precisamente, desde un conocimiento científico, encontrar la posibilidad de potenciarlo y hallar las células convenientes para la transformación artística en una obra, dilatada en el tiempo, que va evolucionando tomando en cuenta estos datos, a la vez que las invenciones melódicas y estructurales que se producen en cada época. Interrelación de la que hablaremos y que es desde luego uno de los fundamentos de este lenguaje tan personal e intrasferible de la música bartokiana en el siglo XX. Cuando Theodor Adorno realiza su escrito sobre Stravinski y Schönberg oponiendo el clasicismo un tanto rutinario del primero a la evolución progresista del segundo parece como si Bela Bartók quedara en el medio. Bela Bartók no rompe por completo con el pasado (como el ajuste de cuentas que ejercía Schönberg desde la negación de la propia tonalidad), pero tampoco se limita a recoger las formas de la tradición y hacerlas suyas con más o menos personalidad. Precisamente el arte de Bartók es un arte de vulneración por una parte y un arte dialéctico y materialista por otra. Procuraremos más adelante explicar estos conceptos.

La investigación bartokiana sobre el folklore tiene unas características importantísimas: en primer lugar la distinción clara que realiza el autor de "Microcosmos" de la música popular o campesina y la música popularesca, que es nada más que la deformación de los tonos de las células primarias que se manifiestan espontáneamente en determinados puntos de la geografía: algo así como la vulneración del folklore auténtico andaluz por los manipuladores del mismo a través de una popularización típicamente comercial. Esta necesidad de negar la música popularesca, contaminada por el ámbito comercial de la ciudad que la convierte en artículo de consumo, responde no sólo a la necesidad de la investigación bien hecha, a la pureza laboral de Bartók, sino también a un profundo sentimiento estético de que estas raíces son precisamente las verdaderas y las únicas en principio válidas.

Otro de los aspectos más importantes de Bartók en su investigación, que llegó a causarle graves problemas políticos en relación a los centros más conservadores del poder en Hun-

gría era, precisamente, el carácter de universalidad, la interrelación de los temas entre diversas nacionalidades que proceden de una cierta área lingüística y cultural. En este punto parece que coincide con los trabajos antropológicos de un Levi Strauss, de un Maus al encontrar relaciones, productos, naturalmente de elementos históricos y etnológicos, entre temas de una y otra civilización que se creían verdaderamente distantes. La investigación folklórica de Bartók no fue en ningún momento chauvinista y exclusivista (ojo, ¡qué lección para estos momentos!), sino con tendencia a un universalismo en cuanto encontraba las raíces específicas de cada motivo, de cada forma, en el hecho real de su captación lingüística y fonográfica.

Revolución que sirve de hito para determinar fundamentalmente el carácter global en el que las culturas muchas veces se manifiestan. En más de una ocasión hemos hablado de esta serie de temas, de esta serie de formas, de esta serie de creaciones artísticas que milagrosamente parecen detraerse de un árbol común, aunque la distancia geográfica y lingüística, cultural e histórica sea en determinados momentos muy grande. El acto de valor de Bela Bartók al seguir investigando y publicando sus opiniones sobre las melodías rumanas cuando se encontraban en plena eclosión nacionalista derivada de las guerras entre Hungría y aquel país, es también un acto de afirmación estética y, en último término, lo que da validez a una labor importantísima y esencial en todo momento, pero mucho más, naturalmente, cuando desde esta pura acción científica se prepara y se realiza una obra artística personal, un discurso que es a la vez humanista y dialéctico. Entendamos estos dos conceptos en sus características indicadas. George Lukcs fue el primero en señalar esta actividad de la música de Bartók como algo progresista, como algo verdaderamente nuevo y digno de imitarse y que a nuestro juicio ha sido bastante más útil que las propias elucubraciones de Kurt Weill o Dessau, poniendo material sonoro a las creaciones del autor Brecht. Bartók desde otro punto de vista distinto auna aquello que Brecht había considerado popular, desarrollándolo de forma científica que no pierde en absoluto el concepto estético y la posibilidad personal de expresión.

Otro de los problemas que se ha planteado en relación a las investigaciones bartokianas ha sido la relación entre la historia y la realidad presente e inmediata. Quizá procedería esta preferencia bartokiana por lo inmediato y por

la observación de su trabajo conformado, a partir de la labor propia sin dar por válida de forma absoluta y apriorística cualquier otra formulación. No olvidemos que se trataba de una recuperación histórica que a veces incluso había sido perjudicada por la propia utilización de la historia en aquello que tiene de tradicional y de contrapesado y no en su formulación moderna, viva y libre.

Los técnicos hablarán de las concepciones biológicas o historicistas del folklore, de su interrelación con el pasado y de su pervivencia presente, incluso de su utilidad actual o de su razón de ser en un momento determinado. En muchos pueblos se recogerán de padres a hijos una serie de preciosos elementos que, teóricamente, han sido sepultados por la avalancha de otras fórmulas que incluso en la misma zona han acabado con aquéllos y sólo así, desde un punto de vista estúdioso y tradicional, se recogen. Para el propio Bartók el recoger el folklore no tenía por finalidad el que éste volviera a revitalizarse, sino simplemente que no se perdieran una serie de formas cuya novedad en ocasiones, luego lo comprobaremos, influenciaba las novedades que las obras musicales del propio Bartók tenían. En el arte, las formas del pasado son a veces módulo y esencia para la modernización del espectáculo presente. Ronconi, Broock, Stein, Streher, muchos de los grandes directores de teatro de todos los tiempos, han sido precisamente contemporáneos cuando han redescubierto formas del pasado que se creían sepultadas en una etapa histórica pero que trascendían mucho más allá de la propia historia.

La pureza de Bartók en la formulación de sus principios estéticos y científicos, se plasma fundamentalmente en su negativa a admitir una música rural trasformada, una música rural en la que la melodía se convierta en mecanismo, en la que la formulación rítmica se vea completamente influenciada por las fórmulas cultas o "popularescas" que se emplean en la ciudad. En este punto la rigurosidad y exigencia de Bartók es absoluta: el folklore nace del campo y allí, únicamente allí, está incontaminado. Hay, por tanto, que recogerlo desde su prístina elaboración, hay, por tanto, que trabajarlo con una y otra persona en su propio medio, hay, por tanto, que repetir, que buscar la confrontación, aunque ello signifique una pérdida mayor o menor de tiempo. Hay, por tanto, que plantearse el trabajo de investigación folklórica como algo colectivo que auna lo científico y lo artístico. Esto último en la sensibilidad que supone el preguntar, hablar, contactar, recoger; lo otro

en la rigurosidad con la que se manifiestan las formas; con que se plasman en los escritos o en las grabaciones, con la que se evalúan a última hora como denominación común de una etapa histórica presente a pesar de que las raíces tienen sus huellas en el pasado, y a pesar de que probablemente jamás volverá a recuperarse en su primitiva acepción.

III. *El folklore y la música culta.*

Es evidente que una visión de los principales músicos, o por lo menos de algunos de los más importantes, demostrará que los elementos o temas folklóricos se han recogido en muchas de sus obras. Desde Mozart y su "Flauta mágica" hasta Beethoven —el tema campesino que surge en la "Sinfonía Pastoral"—, por no hablar de aquellos músicos de las escuelas nacionalistas, Ilámense Dvorak, Smetana, Falla, Sibelius, etc., etc. Naturalmente que esta fórmula de utilizar temáticamente la exterioridad del mensaje musical popular es algo habitual, pero no supone, a nuestro juicio, más que un elemento secundario en el conjunto de la obra artística, a la que influye sólo en la externidad concreta en la que este motivo se manifiesta, pero no en la estructura y esencia final de la obra.

Brahms, Listz, por ejemplo escogieron temas húngaros, en ocasiones como fórmulas específicas de su desarrollo, pero a través de su propia técnica personal. Tampoco se diferencia el húngarismo de algunas obras de Listz de las formas de otras, como "Los preludios", o "Las danzas húngaras" de Brahms de la orquesta sinfónica del autor del "Requiem alemán".

Esta exteriorización del folklore que tiene lugar precisamente desde la plasmación de estos motivos, es superada absolutamente por Bartók. Aquí querría hacer una distinción entre Bartók y Kodali. Este último, investigador extraordinario, pedagogo ilustrísimo, todavía actual en esa enseñanza tan difícil de la música y del canto, utiliza las células y los temas folklóricos implicados como base fundamental de su producción. Podríamos decir que Kodali, en su obra, es un abanico iridiscente de motivos húngaros, que plasmará en sus conocidas "Danzas de Galanta" o "Danzas Maroszek", Bartók es algo mucho más profundo, porque utiliza específicamente los materiales folklóricos desde la técnica, y, portanto, desde el conocimiento de que había que emanciparse de los esquematismos al uso basados exclusivamente en los modos mayor y menor. Esta utilización del material folklórico como técnica que se incorpo-

rará a la obra artística es precisamente la máxima originalidad de este autor.

Tal vez el precedente más importante de utilización de material folklórico, con una profundización que sobrepasa la mera exterioridad formal y sonora a que nos hemos referido, procederá de Modesto Mussorgsky, fundamentalmente porque en sus óperas, sobre todo en el "Boris Gudonov", y aquí nos referimos a la partitura original, encuentra una especie de recitativo melódico que embrica técnicamente los cantos populares rusos con la expresión musical. Si el *sprechgesang*, es decir, el lenguaje hablado de Schönberg supone la renuncia o rotundidad de la música tonal, la evolución mussorgskiana, muy anterior, representa algo igualmente importante que es la superación de la convencionalidad de la música vocal en cuanto canto. No es extraño que "Boris Gudonov" aun hoy día nos parezca en cierta forma realista, a pesar de que la expresión no es hablada sino cantada. Esta extraordinaria recuperación de material folklórico ruso y su puesta en música, influirá toda la vida a Bartók en la utilización de los motivos folklóricos buscando ese específico recitativo que tendrá su plenitud en una obra de juventud como es "El castillo de Barba Azul", que también deberá mucho de su contenido al expresionismo y a la revolución musical de Claude Debussy y su "Peleas y Melisanda".

No es este artículo el camino adecuado para hablar de este tema apasionante que presupone la utilización de la música popular o folklórica en la música culta. Dislates de todo tipo se han cometido, tanto desde un punto de vista de banalización de la música culta (empleamos esta palabra con disgusto, pero tal vez sea la que el lector pueda mejor comprender), como al revés, en la necesidad de dotar de contenido y seriedad un tanto presuntuosos a la música popular. Tan absurdo es realizar un "Himno a la alegría" hecho rock por Miguel Ríos o las adaptaciones mozartianas de Waldo de los Ríos como que la Orquesta Sinfónica de Londres toque un tema rock, una canción de Los Beatles o una canción popular. Es precisamente la técnica la que evitará estos dislates y la que marcará la influencia o interrelación entre la música folklórica y sus desarrollos posteriores. En este punto si Mussorgsky adoleció en su época de una falta de capacidad técnica, que luego a la hora de la verdad se ha revelado más como un rechazo de los métodos habituales, en Bartók nada de esto se produce y es efectivamente la precisión técnica y el extraordinario manejo de los materiales y de las estéticas, los que

determinarán la personalidad de la obra y por tanto la justificación última de esta simbiosis completa, difícil de captar en una primera lectura o audición de las propias obras del músico.

IV. *Bela Bartók: una personalidad plural.*

La personalidad de Bela Bartók —el hombre y el artista forman un todo aunque a veces la distorsión sea la resultante—, se mueve desde la perspectiva del hombre del siglo XX, del hombre que ama el progreso, que ama a sus semejantes y que ve en las formas de presión un ataque a su dignidad personal, y, por tanto, a su arte, forma de exteriorizarla. La labor de investigación folklórica de Bartók se vio seguida, antes lo hemos dicho, de duras críticas debidas sobre todo a conceptos chauvinistas y retrógrados de lo que significa una típica expresión del "nacionalismo". Bartók, con el laicismo que paradójicamente potenció lo espiritual del hombre (no olvidemos que las palabras "Adagio religioso" forman parte del contexto de su obra), lucha por el progreso desde la dialéctica del ser humano utilizando toda la fuerza de los materiales que se le ofrecen para conseguir su obra. Nada hay en Bartók de esos idealismos especulativos que conducen al narcisismo o a la autocomplacencia. Cada una de sus obras, incluso aquéllas que al final de su vida realiza por encargo, es el producto de una verdadera lucha personal por la expresión, utilizando los materiales en estado bruto, transformando las formas clásicas de composición, desde cada una de las circunstancias que pesa sobre su vida y que confiere a todas sus obras una profunda humanidad. Al decir humanidad tampoco nos referimos a ese humanismo huero y desentrañado de toda relación social. Bartók no es un artista político, pero sí elige en su momento el exilio, un exilio dificultoso sobre todo para un hombre como él, que sentía su país dentro de un corazón que potenciaba el cerebro, y a la vez intentaba conseguir la simbiosis de toda la realidad para convertirla en arte. Bartók tiene palabras durísimas contra el nazismo; Bartók, víctima al fin de su propio exilio, muere de hambre cuando otros compositores triunfaban apoteósicamente. Y muere rodeado de obras maestras, el "Concierto para viola inconcluso", en esta tesitura que es a la vez la angustia y la dignidad en el trance final. Bartók enlaza su humanismo con el humanismo beethoveniano y la mejor prueba de ello es su obra cuartetística, en la que también se decantan todas las influencias, todas las investigaciones del músico, toda su consciencia de los ritmos y las dinámicas del folklore, de la búsqueda

queda de un sonido especial, de la representatividad de unas imágenes sonoras especiales. Sus cuartetos son la historia de una vida estética y por tanto de una vida humana. Y es desde estos "Cuartetos" beethovenianos desde donde se une esta obra global del hombre Bartók, hombre apegado a la tierra, hombre capaz también de trascender los propios signos artísticos que la tierra le da; autor de una obra que surge después de un arduo trabajo de investigación y de recolección. Desde esta zona, desde estas normas, desde estas circunstancias, la obra de Bartók va a ser específicamente la simbiosis de esta música campesina y de esta música culta, con rechazo no diríamos visceral al estilo expresionista, pero sí concreto y determinado de una tradición heredada, a la que Bartók tampoco olvidará pero de la que abandonará pronto sus gangas para buscar la posibilidad de intentar un lenguaje sonoro, un nuevo lenguaje que muchas veces, y él mismo lo dice, estaba contenido en el antiguo lenguaje, aquél que le ha sido revelado a través de esos contactos umbilicales con la tierra y los hombres que en ella moran.

La emisión del material folklórico recogido por Bartók en su obra musical, se realiza a través de esa técnica compleja a la que aludíamos, que se basa fundamentalmente en la personalidad que, si rompe con las formas de cultura burguesa —ese humanismo descafeinado que sigue siendo a pesar de todo una de las formas de ocultar la verdadera concepción del humanismo—, tampoco lo realiza desde la negación absoluta de la realidad existente. Schönberg y Berg desde la atonalidad, este último de todas formas con el dolor inmerso del ser humano sufriente recogido en "Wozzeck" o "Lulu", han dicho no a la posibilidad de crear una música nueva bajo los mismos principios tonales de la antigua, Bartók realiza algo diferente; como él mismo dice, el material folklórico utilizado le vale absolutamente por dos características peculiares: una el ritmo libre de la declamación en las melodías que es ignorado en la música popular alemana y practicado en la Europa Oriental por húngaros, slovacos, rumanos, etc., y otra, la escala pentatónica sin semitonos que era empleada, por ejemplo, en la música griega. Recogiendo estos matices, dándoles una nueva fórmula, haciéndolos verdaderamente contemporáneos, Bartók tampoco prescinde de las formas clásicas de composición y desde una alternativa dialéctica en una pluralidad de formas, crea un estilo distinto y apasionado en el que la propia personalidad se une a esta técnica que se va recogiendo y escogiendo en cada obra. Por esta razón las apa-

riciones del folklore —y lo son claras en toda la evolución del pensamiento bartokiano— no son exactas ni idénticas en su formulación técnica; pensemos en los "Cuartetos" o en la "Música para cuerda, percusión y celesta" en relación con la "Tanz Suite". Por esta razón, si el final de la obra de Bartók demuestra la seriedad del hombre que ha llegado al conocimiento de sus circunstancias, no se deja tampoco de observar esa turbulencia íncita de la materia, esta especie de resistencia a lo estatuido, esta ruptura general y colectiva que cada una de las obras de Bartók tiene. La posición dialéctica de Bela Bartók es precisamente la del hombre que entona un canto personal para todos los demás hombres y lo hace desde su conocimiento de aquello que han creado cuando efectivamente son libres, espontáneos y no están mediatizados por fórmulas al uso que les sean impuestas excepto por su propia voluntad.

Así creemos que queda clarificada la presencia de este folklore imaginario, como le llamó Roberto Raschella, de esta creación global que incluía a la vez la tonalidad, las distintas formalidades de ritmo, la disonancia, la polimodalidad, etc. Bartók en realidad estude un sistema que le aprisiona aunque utiliza todo ese sistema desde una concepción que es a la vez artística, técnica y poética; el folklore desaparece en sus estructuras primarias en sus últimas obras; el piano, que tenía un importante papel de percusión, también se va desvaneciendo, vuelven las formas clásicas, dice el propio Raschella. Efectivamente todo esto está claro pero lo que es cierto es que la coherencia acompañó la obra de Bartók como concreción de un arte popular, y volvemos a decir popular no en el sentido de que sea grato inmediatamente al pueblo, sino que proceda de éste y que en último término le ayude a comprenderse. La obra de Bartók es de difícil acceso, por lo menos en una primera audición, pero naturalmente pronto queda este regusto extraordinario que supone la posible penetración en la temática sonora que es al tiempo una emotiva confesión personal.

V. Algo sobre la obra bartokiana.

Concretar la forma en la que se fusiona el folklore —estas 13.000 melodías recogidas por Bartók que luego serán continuadas hasta nuestros días, porque evidentemente las búsquedas nunca se pueden dar por conclusas—, con la producción musical, es una tarea verdaderamente apasionante y que la mayoría de los biógrafos han emprendido y resuelto con claridad.

Curiosamente este personaje, este Beethoven del siglo XX ¿por qué no?, es fiel a todas las influencias que ha escogido para crear su música. Nada afecto a las modas, aunque en su atuobiografía hable de aquellos compositores u obras que le entusiasman, Bartók recoge estos materiales para realizar una obra personal: Como investigador folklorista es evidentemente de la máxima rigurosidad, y con igual precisión y trabajo emplea los temas, las formas, los modos de este folklore por otra parte salvaje, como bien ha dicho algún autor nada domesticado del Centro de Europa. Pedagogo ilustre no sólo es un gran pianista, sino que también es capaz de crear obras para los niños como "Microcosmos" verdadera fundamentación en la música para piano de las posibilidades iridiscentes de éste; el piano no sólo como un instrumento cantable, sino como un instrumento rítmico capaz de crear por sí solo una especie de convulsión que es asimismo representativa. No es extraño que el segundo capítulo de la "Trilogía sobre Hungría" de Miklos Jancsó se titule "Allegro Barbaro" y tenga como música de fondo la ruda y tremenda percusión de esta obra significativa de Bartók.

Creador también de formas, incide en las clásicas en cuanto representan una vida susceptible de ser aprovechada; las postreras obras de Bartók el "Concierto para viola", los últimos "Cuartetos" son precisamente una respuesta a quienes dudan de la posibilidad de utilizar modernamente las formas clásicas. Berg con su "Wozzeck" incluso Zimmerman en sus "Soldados" había utilizado de forma diferente (pero también derivando de esta concepción lo mismo que Britten en "La vuelta del tornillo") estas células o formas que se superponían precisamente al canto. Creador de un Tríptico representable, esos dos ballets extraordinarios "El príncipe de palo" y "El mandarín maravilloso", esa música que es a la Orquesta lo que "Allegro Barbaro" al piano o "El castillo de Barba Azul" una de las óperas más trágicas de nuestro tiempo,

cede luego a la música pura y concibe estas obras magistrales como "La música para cuerda, percusión y celesta", el "Divertimento" para Orquesta de cuerdas y la "Sonata para dos pianos y percusión". La percusión es, en la utilización clara de Bartók, una especie de reconocimiento al hallazgo que supuso la técnica de la música folklórica (la no sujeción a unos ritmos determinados y la creación de otros ritmos distintos) y tanto los tiempos lentos como los tiempos vivos se caracterizan por una perfección formal que es al tiempo creación auténtica. La "Sonata para violín solo" despojando al instrumento de toda ganga, en la que de nuevo la politonalidad bartokiana hace su aparición con el máximo rigor, la máxima austeridad, la máxima humanidad entendida en el sentido que Brecht daba a esta palabra.

Hacer el repaso de la obra de Bartók es simplemente reasumir uno de los compositores vivos de nuestro tiempo, no desde el simple homenaje proveniente de un centenario, sino desde la asunción global de sus enseñanzas en las vertientes expresadas. Hacer de las piezas de Bartók algo connatural con el discurso cultural del presente es, ni más ni menos, que un acto de justicia. Llegar a esta habitualidad es difícil, y necesita un cambio drástico de estructuras. Tomar por ejemplo a Bela Bartók, es seguir el camino del hombre y el artista, no considerado como gloria individual, sino integrado en el devenir colectivo de nuestra civilización.

BIBLIOGRAFIA

- Bela Bartok: "Escritos sobre música popular". Siglo XXI.
 Bartok, son vie et son oeuvre. Editorial Corvina. Budapest. Varios.
 "The life and music of Bela Bartok". Halsey Stevens. Oxford University. USA.
 Bartok. Pierre Citron. Solfeges. Sevil.
 Bartok. Pierrette Mari. Espasa Calpe, S. A.
 y en todas las obras globales sobre música contemporánea con especial atención a "Guía para escuchar la música contemporánea" de Armando Gentilucci. Monte Avila.



ANOTACIONES HISTORICAS SOBRE EL ALBOGUE

Juan Bautista Varela de Vega



I. INTRODUCCION

Traemos hoy a nuestra sección un interesante instrumento que, aunque se encuentra distribuido por una extensa área geográfica europea, es también muy hispánico y muy antiguo: el albugue.

Bajo esta denominación encuadramos instrumentos de una gran afinidad, aerófonos, formados generalmente por dos cuerpos de flauta paralelos y juntos, cuyos extremos terminan en uno, dos, o varios pabellones hechos con cuernos de vacuno.

El Diccionario de la Lengua recoge los vocablos «albugue» y «albugón» con las siguientes acepciones:

«Albugue». (Del árabe «al-buq», la trompeta) m. Especie de dulzaina. //2. Instrumento músico pastoril de viento, compuesto de dos cañas paralelas con agujeros, un pabellón de cuerno y una embocadura, dentro de la cual hay dos cañitas con lengüeta, todo ello soste-

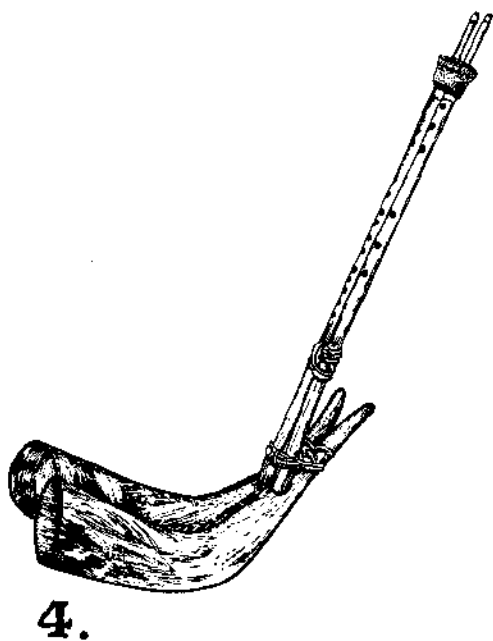
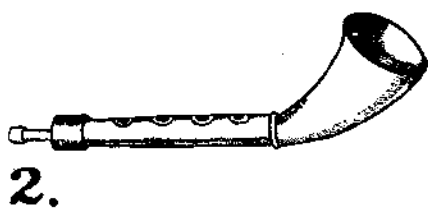
nido por una armadura de madera. //3. Cada uno de los dos platillos pequeños de latón que se usan para indicar el ritmo en las canciones y bailes populares.

«Albugón». (Aumentativo de «albugue») m. Instrumento antiguo de madera, de unos nueve decímetros de largo, a manera de flauta dulce o de pico, con siete agujeros para los dedos, el cual servia de bajo en los conciertos de flautas. //2. Instrumento parecido a la gaita gallega.

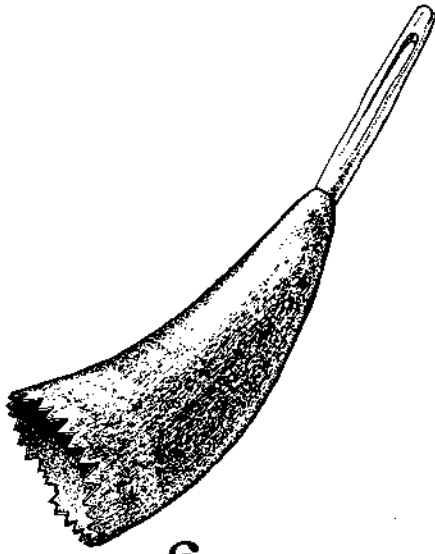
Queda, pues, claro que existen en castellano cinco acepciones correspondientes a los dos vocablos citados. De ellas la segunda de «albugue» es la referente al instrumento objeto de nuestro breve estudio.

En España apenas quedan ya albugues. En Castilla, Manuel García Matos habia detectado la llamada por él «gaita de la sierra de Madrid»; en Vascongadas y Navarra quedan algunas albokas y, posiblemente muy pocos «albokaris».

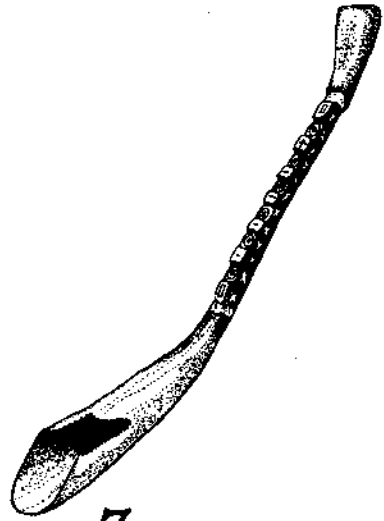
Albogue.



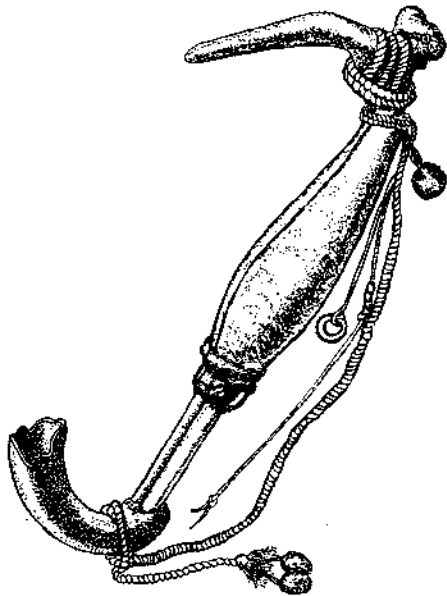
1.— Rusia. 2.— Finlandia. 3.— Inglaterra. 4.— Marruecos. 5.— Escocia.



6.



7.



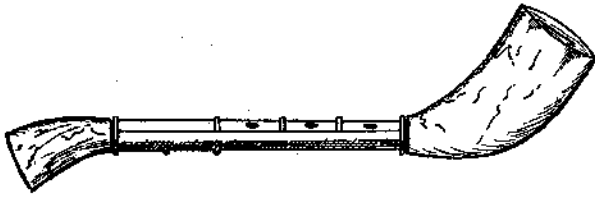
8.



9.

6.— Sudamérica. 7.— Gales. 8.— India. 9.— India.

Dentro del tipo de albogues castellanos, como la gaita serrana mencionada, el cuerpo del instrumento está formado por una sola caña o flauta, con cuatro o cinco orificios, y las albokas vascas por dos cañas, una de cinco orificios y la otra de tres. A la alboka suele acompañar el ritmo de una pandereta.



Gaita de Madrid

Felipe Pedrell, en su «Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española», llama «albogón» al instrumento pastoril, especie de flauta rústica, muy usada —dice— antiguamente para acompañar canciones y bailes campestres. El nombre de «albogue» —añade—, el tiple de la familia, sin duda, se halla en todas las poesías y novelas bucólicas antiguas. La embocadura y la campana (por eso llama probablemente el Arcipreste de Hita al individuo grave de la familia, «albogón»), según la descripción que dan algunos autores, eran de cuerno con dos cañas de tres agujeros para formar una escala no muy extensa.

En cuanto al «albogón», dice Pedrell, que en uno de los apólogos del «Conde Lucanor», de D. Juan Manuel, procedente al parecer, de fuente arábiga, se habla del «añadimiento» de un rey moro que perfeccionó el «albogón» dotándole de un agujero. Y termina diciendo Pedrell que la calificación de «finchado» que le aplica el Arcipreste, conviene a la denominación de «cornamusa» dada por algunos autores al citado instrumento, confundido, también, y quizá no sin razón, con el «oboe» o con un individuo de la familia de las «bombardas».

Finalmente señalemos que albogues y albokas apoyan sus cañas flautadas en unas piezas de madera hemisféricas llamadas «yugos».

II. SINONIMIA

Español.—«Alboch» (Cataluña), «Albogón», «Albogue» (Castilla), «Albogues», «Alboka» (Vasconia), «Albokas», «Gaita».

Inglés.—«A pastoral flute», «Hornpipe», «Pibcorn», «Stockhorn».

Francés.—«Alboguet», «Cornemuse», «Flüte rustique».

Alemán.—«Dudelsack», «Hirtenpfeife», «Schalmei».

Italiano.—«Flauto».

Portugués.—«Albogue».

Finlandés.—«Lavikko», «Pilli».

Ruso.—«Jaleika».

Servio.—«Diple jednocijevne», «Diple jednostruke s rogon», «Diple s rogon i piscima».

III. ANTECEDENTES

El origen de los albogues, de acuerdo con Balfour, es asiático y, como afirma García Matos, de regiones quizás no muy alejadas del Indostán. Entran en Europa a través de las emigraciones de gentes asiáticas, bien por las invasiones, bien por el simple tránsito. El doble clarinete de la India, según Balfour, parece avalar semejante tesis, pues las cañas o tubos flautados, a más de estar pegados con cera entre sí y a la boquilla —señala García Matos—, tienen los mismos agujeros que se registran en la «alboka» —tres y cinco, respectivamente, y con análoga colocación—, y el cuerno-pabellón se sujeta al instrumento mediante una cuerda (en la alboka con unas cadenillas), para evitar su caída al suelo.

Es también muy probable que el albogue haya sido introducido concretamente en España por los árabes, y que bien ellos o bien los propios españoles, hayan inventado el soporte o «yugo» del instrumento.

En las miniaturas que encabezan las cantigas de Santa María del Rey Sabio, números 220 y 340, aparecen clarísimamente representadas albocas tañidas por posibles juglares.

García Matos descubrió sendos albogueros en el pórtico de la Colegiata de Toro (Zamora), en la puerta principal de la catedral de Burgo de Osma (Soria) y en el pórtico de la iglesia de Santa María del pueblo zaragozano de Uncastillo. En el toresano alboguero se aprecia hasta el detalle de los bordes del pabellón acústico del instrumento en la típica forma de dientes de sierra, como en las albokas.

Etimológicamente la palabra «albogue» parece derivar del árabe, quizás de la palabra morisca «alboke».

En nuestra literatura el albogue aparece ya citado en el siglo XIII, en el «Poema de Alexandre»:

El pleyto de ioglares era fiera nota,
Auye hy simfonía, arpa, giga e rota,
Albogues e salterio, çitola que más trota,
Çedra e viola que las coytas enbota.

En el siglo XIV, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en su «Libro de Buen Amor», conocido también por «Libro de Cantares», que con el «Libro de Patronio y el Conde Lucanor» del infante don Juan Manuel, constituyen las máximas creaciones literarias castellanas del siglo, en la «Llegada de Don Amor y Don Carnal», «De como don Amor e don Carnal venieron e los salieron a rresçebir», dice:

El pastor lo atyende por fuera de carrera,
Teniendo su çanpoña é los alobogues, espera;
Su moço el caramiello, fecho de cañavera;
Tanía el rabadán la çitola trotera.

Ramón Menéndez Pidal, en su «Poesía juglaresca y juglares», nos dice que, en 1330, el Arcipreste de Hita, refiriendo «cómo clérigos e legos e flayres e monjas e dueñas e joglares salieron a recibir a don Amor», concierta la más gozosa algazara juglaresca que han escuchado los siglos:

.....
dulcema e axabeba, el finchado albogón,
çinfonía e baldosa en esta fiesta son,
.....

Juan del Enzina, el XV-XVI, introduce los albogues en el texto de sus villancicos, recogidos en el Cancionero de Palacio o de Barbieri.

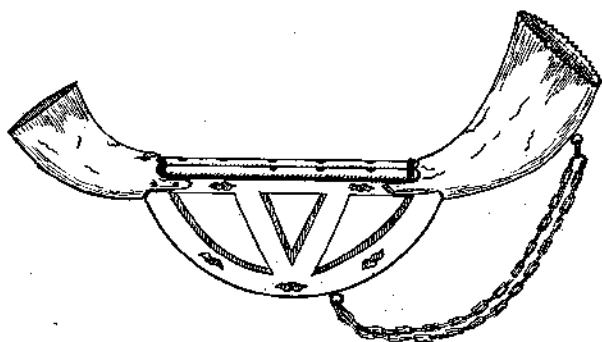
Posteriormente, Lope de Vega, Góngora, Cervantes y otros citan el albogue. Cervantes en el Quijote da una definición del albogue que no tiene nada que ver con el instrumento en cuestión. En el capítulo LXVII, de la parte II, «De la resolución que tomó Don Quijote de hacerse pastor y seguir la vida del campo, en tanto que se pasaba el año de su promesa, con otros sucesos en verdad gustosos y buenos», se dice:

—¡Válame Dios —dijo Don Quijote—, y qué vida nos hemos de dar, Sancho amigo! ¡Qué de churumbelas han de llegar a nuestros oídos, qué de gaitas zamoranas, qué de tamborines, y qué de sonajas, y qué de rabeles! Pues ¡qué, si entre estas diferencias de música resuena la de los albogues! Allí se verán casi todos los instrumentos pastorales.

—¿Qué son «albogues» —preguntó Sancho—, que ni los he oído nombrar, ni los he visto en toda mi vida?

—«Albogues» son —respondió Don Quijote— unas chapas a modo de candeleros de azófar, que, dando una con otra por lo vacío y hueco, hace un son que, si no muy agradable ni armónico, no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín; y este nombre «albogues» es morisco, como lo son todos aquellos que en nuestra lengua castellana comienzan en «al», conviene a saber: «almohaza», «almorzar»...

Miguel Querol Gavaldá afirma que para Don Quijote los «albogues» eran una especie de platillos como los de las bandas de música, «estamos por pensar —dice— que Don Quijote, excepto el nombre de «albogues», no sabía más de ellos que Sancho. Casi nos atrevemos a decir —añade Querol— que la explicación que Don Quijote da de los «albogues» es un rasgo humorístico de Cervantes, que puso en boca de nuestro caballero una respuesta disparatada a la pregunta de su escudero, y este rasgo de humor ha sido tomado en serio por algunos, dando lugar a la segunda acepción del vocablo «albogues», como significando una especie de platillos. Nos permitimos esta afirmación como una hipótesis aceptable, mientras no conozcamos otros textos que corroboren esta excepcional explicación que de los «albogues» hace Cervantes».



Alboka

Asimismo, Querol cita las palabras de Covarrubias en su «Tesoro» definiendo el «albogue»: cierta especie de flautá o dulzaina... de la cual usaban en España los moros, especialmente en sus zambras. Está el vocablo corrompido de «albuque»... que vale tanto como trompetilla o instrumento de boca para sonar.

Respecto al «albogón» también confirma Querol Gavaldá que con tanta frecuencia como los «albogues» hablan nuestros antiguos escritores de aquél, y cita la definición que ya conocemos sobre el «albogón» de Felipe Pedrell.

Por cierto, Pedrell plantea una cuestión muy interesante en su «Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española» al expresar que el Arcipreste de Hita, autoridad muy abonada, en uno de los fragmentos más citados de su poema entrando de rondón en la teoría de los modos árabes, nos declara los instrumentos que convienen o no convienen a los cantares de árábigo, curiosísima página de arqueología musical con vistas a la técnica:

«Árábigo non quiere la biuela de arco,
Sinfonía, guitarra non son de aqueste marco,
Cítola, odreçillo non aman caguil hallaco,
Mas aman la taberna, e sotar con bellaco.
Albogues, e mandurria, caramillo e çamponna,
Non se pagan de árábigo quanto dellos Bolonna,
Como quier que por fuerza disenlo con vergonna
Quien gelo desir fesiere, pechar debe colonna.»

A continuación, Pedrell destaca una segunda cuestión muy importante, cual es la de «la cronología instrumental del archipreste de Hita estudiada bajo el punto de vista del acoplamiento técnico de los instrumentos». Dice, en efecto, Pedrell que se nota en el desfile organográfico ideado para recibir a Don Amor, cierto plan de agrupamientos instrumentales, al parecer deliberado y del cual puede sacar algún partido la técnica organográfica en la parte que se refiere a la combinación de los instrumentos entre sí. Desde luego —sigue diciendo— llama la atención que abran el desfile instrumental los «atambores» y que lo cierren «trompas», «añafiles» y «atambales»... A todo esto los «órganos reales» acompañarían perfectamente al grupo de cantores que, entonando «chanzones e motetes» alusivos al acio, precedían a la pequeña orquesta bucólica de «flautas» y «albogón», entablando, como instrumentos cantantes, diálogos melódicos acompañados por los sonos de la «dulçema», la «bal-dosa», la «cinfonía», la «bandurria» y el «odre-cillo».

En el siglo XVIII, Tomás de Iriarte, en su poema «La Música», Canto II, se refiere también a los albogues:

Perficiona después y dulcifica
Sus rabeles groseros,
Albogues, cornamusas y trompetas,
Humildes caramillos y panderos,
Chirimías, dulzainas y cornetas.

En Inglaterra aparecen tres instrumentos muy afines al albogue: el «hornpipe», el «stockhorn» y el «pibcorn». Del primero nos dice el ilustre musicólogo Percy A. Scholes que es un instrumento en desuso y que consistía en un tubo de madera con una lengüeta batiente simple y un pabellón como el del corno; era común en las regiones célticas de Gran Bretaña. Para el mismo musicólogo inglés, el «stockhorn» es un antiguo instrumento escocés también en desuso, formado por un tubo de madera con agujeros para los dedos, o bien hecho con el fémur de una oveja con los mismos agujeros; el cuerno (horn) es de vacuno, fijado al extremo del «stock» (tubo o tronco), en cuyo otro extremo hay una boquilla con una lengüeta (una lengüeta batiente simple, como la del clarinete).

El nombre de «hornpipe», dice Scholes, se usa además para designar un instrumento muy similar al «stockhorn». El «pibcorn» galés es también casi idéntico y se encuentran instrumentos de características semejantes en las provincias vascongadas españolas —concreta Scholes—, en el archipiélago griego, en Arabia, Persia, India y China. El gran interés que ofrecen estos instrumentos —termina diciéndonos Scholes— está en su distribución geográfica, pues coincide con la de los monumentos megalíticos.

En Marruecos los moros tañen unos instrumentos muy parecidos a los albogues, sin yugo, compuestos de dos tubos largos rematados por sendos cuernos grandes de buey.

En Finlandia el «lavikko» o «pilli» es un tipo de albogue de tubo corto, con cuatro agujeros en el mismo, con la lengüeta al aire y un pabellón de cuerno.

En Rusia la «paleika» es otro tipo de albogue con un tubo de cuatro orificios, al igual que el finlandés, pero su pabellón es de corteza de abedul. La «jaleika», puede presentar también seis y siete agujeros, asemejándose en esto al «pibcorn» galés, cuyo origen situaba Balfour en Oriente, y cuyo uso principalmente era propio de los pastores y campesinos de la isla de Anglesey y del país de Gales.

IV. ACERCA DE LA CONSTRUCCION DE LA ALBOKA

Uno de los pocos albokaris —tañedores de alboka vasca— y estudiosos que quedan, Mariano Barrenechea —en colaboración con el P. Jorge de Riezu—, expone con todo detalle la

construcción de la alboka en su libro titulado «Alboka. Entorno folklórico». Y así, muestran cómo construir buenos tubos sonoros, a partir de la elección conveniente de varas bien curadas; la construcción de las espitas, una de las piezas más importantes de la alboka; el ensamblaje de espita y tubo, que debe ser perfecto, pues los posibles escapes de aire dan lugar a notas defectuosas; la construcción de la boquilla y del pabellón, que suelen ser de ganado vacuno, prefiriéndose los de vaca pirenaica —dicen Barrenechea y Riezu—, rojizos y finos, sobre lo que están de acuerdo los albokaris; el yugo, soporte de los tubos sonoros y asidero del instrumentista, pieza de la alboka que se presta a una mayor ornamentación (hasta nueve tipos de yugos señalan estos autores), y, finalmente, el empleo de los elementos complementarios en la construcción de la alboka: la cera y el hilo, fundamentales en la preparación de la lengüeta y en la sujeción de piezas y recubrimiento de juntas.

V. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANUARIO MUSICAL. Vol. XI (1956). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Barcelona, 1956.
- BARRENECHEA, José Mariano y RIEZU, P. Jorge de: Alboka. Entorno folklórico. Archivo Padre Donostia. Lecaroz (Navarra), 1976.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: Obras Completas. Recopilación, estudio preliminar, prólogos y notas por Angel Valbuena Prat. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1965.
- IRIARTE, Tomás de: La Música. Poema. Imprenta Real. Madrid, 1779. (Edición Príncipe.)
- KOBOLA, A., ZUPANOVIC, L. y MALIC, J.: Tradicijska narodna glazbala jugoslavije. Zagreb, 1975.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón: Poesía juglaresca y juglares. Espasa-Calpe. Madrid, 1975.
- MUSICAL INSTRUMENTS OF THE WORLD. Paddington Press. London, 1976.
- PEDRELL, Felipe: Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española. Juan Gili librero. Barcelona, 1901.
- POETAS CASTELLANOS ANTERIORES AL SIGLO XV. Biblioteca de Autores Españoles. (Colección Rivadeneyra). Ediciones Atlas. Madrid, 1952.
- QUEROL GAVALDA, Miguel: La música en las obras de Cervantes. Ediciones Comtalia. Barcelona, 1948.
- RUIZ, Juan (Arcipreste de Hita): Libro de Buen Amor. M. Aguilar. Editor. México, 1976.
- SCHOLES, Percy A.: Diccionario Oxford de la Música. Editorial Sudamericana. Buenos Aires.



LAS CANCIONES POPULARES Y NUESTRA HISTORIA (Absolutistas y Liberales)

Luis Díaz Viana



En la Guerra Civil se cantarían composiciones que ya habían sido populares en pasados enfrentamientos bélicos. Así los «himnos de combate» de los liberales u otras canciones que contaban episodios de las guerras de Africa. La poesía y el canto popular son algo vivo que continuamente se transforma, por ello afirmaba Kardiner que «el folklore revela más el presente que el pasado, es decir, deriva de su forma actual de sociedad, aunque a veces con nombres históricos de personajes». Y, en efecto, una canción que es cantada por el pueblo nunca está «terminada

del todo» como no lo está la historia en su perpetuo devenir. Su estructura abierta permite las más variadas mutaciones, los más diversos cambios, y una «actualización» ininterrumpida del tema que trata.

CANCIONES LIBERALES

Si tenemos en cuenta las complicadas y sutiles conexiones que unen a hechos y personas, no resulta nada sorprendente que los republicanos cantaran el

«Himno de Riego» y el famoso «Trágala» de la época liberal. Respecto al primero de estos cantos, dice José María Iribarren que desde 1820 —año en que fue creado— ha sido el himno de la revolución española.

Cuenta la historia que el general Rafael de Riego se «pronunció» —según un término que se haría tristemente célebre por lo repetido— en Cabezas de San Juan para proclamar de nuevo la Constitución de 1812 que el nefasto Fernando VII había abolido, llevado de su mentalidad entre autocrática y cobarde. El himno que lleva su nombre, fue creado, según algunas opiniones, por un oficial de las tropas sublevadas llamado Miranda y, en un principio, se interpretaba sólo musicalmente, sin texto, hasta que Evaristo S. Miguel le puso una letra que haría fortuna.

Este poema —en contra de lo que pudiera pensarse por su significado revolucionario— no difiere demasiado en su forma de los más enardecidos versos fascistas que años después se escribirían. Véanse las siguientes estrofas:

*Serenos y alegres
valientes y osados
cantemos soldados
el himno a la lid.*

*De nuestros acentos
el orbe se admire
y en nosotros mire
los hijos del Cid.
(Coro)*

*Soldados la patria
nos llama a la lid
juremos por ella
vencer o morir.*

*El mundo vio nunca
mayor osadía
ni vio nunca un día
más grande el valor,
que aquél que inflamados
nos vimos del fuego
excitar a Riego
de patria el amor.*

*La trompa guerrera
sus ecos da al viento
horror al sediento
ya ruge el cañón.
Ya Marte sañudo
la audacia provoca
y el ingenio invoca
de nuestra Nación.*

Don Evaristo fue, a lo que parece, mejor soldado que poeta y así lo probó a lo largo de su agitada vida: Se sublevó junto a Riego, fue ministro en 1822,

en el año siguiente termina —por las malas— la primera etapa liberal y es hecho preso y conducido a Francia. Más tarde regresará tomando parte en la Guerra Carlista; volverá a ser ministro en 1854 y, después, desempeñará el cargo de «Comandante General de Alabarderos» hasta su muerte.

Según una nota de una revista de 1871 («El Ave-riguador») que firma A. Grimaldi —y cita José María Iribarren— (1), el «esforzado poeta» que San Miguel, debía ser llevaba la letra del Himno de Riego que él mismo había compuesto «metida en las pisto-leras, formando paquete, de donde sacaba ejemplares para repartirlos». Por lo que se ve el general era también un gran propagandista o, cuando menos —y a juzgar por la «calidad» del poema— partidario del «terrorismo» cultural (2).

José María de Reart creó una nueva música para el «Himno de Riego» y ésta es la que prevalecería, quedando la originaria prácticamente olvidada. V. Blanco Ibáñez en la «Historia de la Revolución Española» ofrece una versión de nuestro himno muy semejante a la que antes he comentado, pero en cuanto a la melodía atribuye ésta a Salvador Gomis, quizá simple arreglista (3).

El pueblo no debía de encontrarse muy a gusto cantando un texto tan retórico como el de Evaristo San Miguel y en la época de exaltación republicana nacieron nuevas letras menos artificiosas y mucho más intencionadas, como ésta que expresaba, muy a las claras, un feroz sentimiento anticlerical:

*Si los frailes y monjas supieran
la paliza que les vamos a dar..., etc...*

Pero estos «salvajes instintos» no eran, por otro lado nada nuevo, como lo demuestran unos versos de pliego suelto que dicen:

*Cuando había mil conventos
dominó la clerigalla
en esta época de inventos
el sablazo y la metralla.*

Durante la Guerra Civil Española «El Himno de Riego» seguiría siendo muy popular ya interpretado por bandas de música, ya en su versión cantada. No hace falta decir que a partir de 1939 desapareció de la vida pública española. Esta composición, desde el primer día en que fue tocada —su «presentación oficial» parece que tuvo lugar al entrar Riego en Málaga en 1820— ha simbolizado el espíritu revolucionario y liberal.

«El Trágala» se empezó a cantar, según parece, en Cádiz, núcleo irradiador del liberalismo hispano. Allí había nacido la Constitución de 1812 y allí encontrarían refugio y apoyo no pocas veces los conspiradores anti-absolutistas. El «Trágala» debió ser una réplica contra algunas canciones realistas como

«La Cachucha», a cuyo son marchaban los «serviles» partidarios de Fernando VII.

Se extendió paralelamente al «Himno de Riego» y, como nos cuenta Mesonero Romanos, fue el propio Riego quien «promocionó» esta composición en el mitin de gala que sus partidarios le ofrecieron en el Teatro del Príncipe, después de su triunfal entrada en Madrid. El general —dice Mesonero— «dispuso que sus ayudantes pusieran en conocimiento del público la insultante y grosera canción del «Trágala», que traían de Cádiz y que tan perniciosa influencia llegó a tener en la opinión de las masas populares y en la marcha violenta de la revolución».

Dicen también las crónicas que los líderes liberales se la cantaron a Fernando VII en sus mismas barbas cuando éste tuvo que tragarse su absolutismo y decir aquello tan famoso pero falso de: «Marchemos francamente y yo el primero por la senda constitucional». Para entender bien por qué el rey se enfureció en aquella ocasión hasta límites irreconciliables leamos una de las letras más conocidas del «Trágala» e intentemos calibrar la transcendencia que en momentos tan delicados pudo tener el «incidente coral» que comentamos (4):

*Por los serviles
no hubiera Unión
ni, si pudieran,
Constitución.
pero es preciso
roan el hueso.*

*Y el liberal
les dirá eso:
Trágala, trágala
trágala, trágala
trágala, trágala
trágala perro.*

Lo del «trágala perro», unido a otras finezas —como el declarar al monarca «incapaz para gobernar»—, serían cosas que Fernando VII no olvidaría y cuando con la intervención de los llamados «Cien mil hijos de San Luis» los liberales fueron derrotados, se ensañaría con aquéllos que no pudieron huir; la trágica e ignominiosa muerte de antiguos héroes populares como Riego o «El Empecinado», famoso guerrillero de la Guerra de Independencia, no añaden nada a la gloria de este rey y sí mucho a su miseria.

«El Trágala», como acostumbra a ocurrir con las canciones que alcanzan una gran difusión, fue adoptando diversas letras:

*Trágala, trágala
vil servilón
tú que no quieres
Constitución.*

Los serviles eran los partidarios del absolutismo, rivales de los liberales y por eso unos y otros se insultaban mutuamente por medio de cantos y gritos:

*Dicen que el trágala
es insultante
pero no insulta
más que al tunante
y mientras dure
esta canalla
no dejaremos de decir
«trágala» (5).*

Dado el éxito popular que tuvo esta canción, los realistas, incapaces ya de luchar contra su fama, optaron por utilizarla ellos mismos como arma por medio de la réplica letrística:

*Trágala, trágala
tú liberal
tú que no quieres
corona real...*

El «Trágala», con diferentes letras, se cantaría también en la época republicana que precedió a la Guerra Civil y durante ésta. Era conocida igualmente aunque en escala mucho menor, una canción «castellanista» que muy probablemente debe su origen al «Tercio de los morados» o «Regimiento de Castilla», cuerpo de milicianos disuelto en 1824, tras la derrota del ejército constitucional; tiene algunos versos casi coincidentes con el «Trágala» y no está libre en ciertas expresiones de la retórica decimonónica propia de otros himnos liberales —como por ejemplo el de Riego—, si bien en este caso se halla algo contrapesada por una relativa espontaneidad (6):

*Míralo, míralo y muérete
vil servilón
ya no le arrancan
del batallón.
He aquí la guía
del miliciano
fiel ciudadano
de la nación
¡Salve mil veces
pendón morado,
que has exaltado
la población!
Allá en el Norte
de las españas
nuestras bazañas
te llevarán
y en nuestros pechos
y en los semblantes
marcada el ansia
de triunfar.
(Estribillo)
Míralo, míralo y muérete..., etc...*

El estribillo «míralo o muérete» es casi idéntico al «trágala o muere» del ya comentado «Trágala» y la frase «ya no le arrancan del batallón» se semeja al «ya no le arrancas / ni con palancas / de la nación» que aparece en algunas versiones de la misma canción. Por otro lado, la letra que ofrezco del «Pendón Morado» es tardía —de los años treinta— y, probablemente, ha sufrido modificaciones.

La bandera morada ha sido considerada —según parece, rerróneamente— como el emblema de Castilla, porque lo cierto es que un viejo pendón castellano conservado en la iglesia de San Martín de Segovia, tiene, en realidad, color carmesí (7).

Pero los liberales no eran los únicos que «cantaban insultando», pues los «serviles» que habían recibido la llegada de Fernando VII con composiciones de un lirismo casi «cursi»

*Tengo yo una Cachuchita
que siempre está suspirando
y sus ayes y suspiros
se dirigen a Fernando...*

pasaron a gritar un estribillo todavía ridículo, pero —sin duda— con mucho más «mensaje y contenido»

*Pitita, bonita,
con el pio, pio, pon;
¡Viva Fernando
y la inquisición!*

Por supuesto que cuando Riego fue vencido no dejaron de regocijarse:

*¡Albricias, serviles,
ya Riego cayó!
Aplausos reciba
su diestro aprehensor...*

exigiendo al rey horribles castigos para el rebelde:

*Que muera quemado
pide la Nación;
muera Riego y pague
toda su traición...
Y tú gran Monarca
con tu corazón
benigno, no indultes
a tal vil traidor...*

El «Monarca del corazón benigno» les complació con creces y Riego fue ejecutado en la plazuela de la Cebada, tras haber sido arrastrado —metido dentro de un serón— por las calles de Madrid, expuesto a las mil vejaciones de un populacho enfurecido:

*Murieron los liberales
murió la Constitución,
porque viva el rey Fernando
con la Patria y Religión (8).*

Los liberales fueron derrotados y la Constitución derrocada de nuevo, pero ni los unos ni la otra «murieron» como sus enemigos les deseaban. Escribe Julio Caro Baroja: «Después de 1823, es decir, a partir de la reacción absolutista fernandina, hay en casi todas las regiones de España dos sectores populares: Uno absolutista, chapado a la antigua, y otro revolucionario, liberal o no» (9).

El enfrentamiento feroz del año 36 entre las «dos Españas» —como se las ha llamado— tuvo, pues, antecedentes ciertos, también poéticos y musicales, en las luchas partidistas del siglo XIX. Según el acontecer político, es decir, según «quien pegaba los palos», se oían más las canciones de uno o de otro bando. La réplica y la recontra-réplica no se interrumpían y así contestando a la «Marica real, o Marica fernandina», se había compuesto una letra constitucionalista. Dice la «Canción patriótica en loor de nuestro amado Fernando VII»:

*Salve, caro Fernando
que hoy tu venida,
a unos les da la muerte
y a otros la vida..*
(Estribillo)

*Tráele, Marica, tráele
tráele a Fernando
verás cómo la España
va respirando...*

Y responden desde el otro bando:

*No canten las maricas
donde hay pericos
juiciosos, que saben
cerrar sus picos.
Esto Perico dice
y lo sostendrá
con equidad, justicia
e imparcialidad.*

Mas, de las comparaciones «pajareriles» y «zoológicas» se pasó a una dialéctica diáfana y agresiva, como cuando los liberales cantaban:

*Guerra, guerra, guerra
tiranos y esclavos
guerra, guerra, guerra,
¡Vencer o morir!*

o aquello de:

*¡Alegria ciudadanos
viva la Constitución!
que los tiranos que nos mandaban
ya no nos mandan, no, no, no.*

y ordenaban los absolutistas (10):

*Bórrase de la memoria
la infernal Constitución
y solo sirva en la historia
para eterna execración.*

*El irracional ateo
el ciego materialista
el soberbio Jansenista
y el Mesón Epicureo,
ardían en el deseo
de vivir a su placer,
sin monarca a quien temer,
ni más ley que su pasión...*

(1) J. M.^a Iribarren, "El porqué de los dichos"; Aguilar, 1955, Madrid.

(2) El texto que ofrezco íntegramente del "Himno de Riego" es el que aparece en el "Cançoner Revolucionari Internacional" de 1937, v. 2.

(3) Las "autorías" en casos como este son muy difíciles de aclarar, como ya veremos en otros estudios de cantos e himnos semejantes. Barbieri atribuye el "Himno de Riego" a José Melchor Gomis Colomer.

(4) Es la letra que transcribió Mesonero Romanos y que salvo posibles errores de memoria debe acercarse más que ninguna a la originaria.

(5) Algunas versiones dicen: "A voz en cuello / diremos Trágala".

(6) Manuel González Herrero ha estudiado en diversos trabajos (Fernán González y el pueblo castellano, Historia jurídica y social de Segovia... etc.) el origen del reino de Castilla y aspectos como el del Pendón Morado.

(7) Véanse obras citadas de Manuel González Herrero y sobre la idiosincrasia de Castilla los interesantes trabajos de Anselmo Carretero y Jiménez: "La personalidad de Castilla en el conjunto de los pueblos hispánicos". Fomento de Cultura y ediciones, Valencia, y "Los concejos comuneros de Castilla y Aragón". También la obra de Luis Carretero y Nieva "Las comunidades de Castilla en la historia y en su estado actual", Segovia 1921 y el estudio de José Antonio Maravall "Las comunidades de Castilla". Rev. de Occidente Madrid.

(8) Letra citada por A. Fernández de los Ríos en su "Estudio Histórico de las luchas políticas en la España del siglo XIX", 1.^a Edición, I (Madrid, 1879). El texto de "Albricias

Es curiosa la coincidencia entre estos versos de la «Canción historial, que si no se canta se reza y sirve de sufragio a la difunta niña gaditana» (el título se refiere a la Constitución de 1812) y algunos tópicos de la propaganda nacional a partir de la Guerra Civil. Los masones, el materialismo, el ateísmo. Aparte de la ideología política, parece subyacer en esta división maniquea un enfrentamiento visceral entre masoquismo y hedonismo. Lo cierto es que ni los liberales habían «muerto» —aunque murieron muchos—, ni la Constitución —la niña gaditana— había sido «borrada» por entero de la historia.

serviles... etc." fue publicado con el título de "El contrabando masón, Canción realista" en Madrid, 1923. Los versos de "Pilita, bonita... etc." los tomó de la versión que ofrece A. Fernández de los Ríos en la obra ya citada.

La copia de la "Cachuchita", la cita Mesonero Romanos en sus "Memorias de un setentón". Fue publicada en Madrid, en 1814 bajo el título de: "Canción patriótica de la cachucha en elogio de nuestro adorado Fernando VII, por un amante de la patria y el rei" (sic). Cachucha y cachucho derivan según J. Corominas de "cacho" (procedente del latín "cacculus", "caccabus") y da para "cachucha" dos acepciones: "embarcación pequeña, especie de gorra". En este último sentido se popularizó siendo hoy en día de uso corriente en algunos países de Hispanoamérica.

(9) Julio Caro Baroja, "Ensayo sobre la literatura de cordel", Revista de Occidente, Madrid 1969. Sigue diciendo en la pág. 292 de esta obra: "En 1823 acaba, oficialmente, toda la retórica patriótica de aire revolucionario. Vuelve otra vez a reinar el espíritu de la "Cachuchita".

(10) "Canción Historial, que si no se canta se reza; y sirve de sufragio a la difunta niña gaditana". Tiene un cierto aire fríulano y como dice Julio Caro Baroja es una mezcla de "torpeza, violencia y pedantería". Es posterior a 1823 y cuenta la historia del trienio liberal y el final que tuvo, a su manera; es decir desde una óptica totalmente absolutista. Hasta el punto de considerar a los "Cien mil hijos de San Luis" como a unos auténticos "salvadores":

Loor al Norte luminoso
y a la blanca flor de lis
al sucesor de San Luis, etc...



CANCIONES Y CUENTOS

LA GALLARDA

Un hijo tenía el rey,
uno que más no tenía,
que de oro le calzaba
y de seda le vestía.

Le ha brindado la Gallarda
para merendar un día.

—No vayas allá galán,
no vayas por vida vía,
ella ha matado a tu padre
y a dos hermanos que tenías.

—Que me maten, que me dejen,
mi palabra he de cumplirla.

Cogió su puñal de oro,
subió por la calle arriba.

Ya estaba la Gallarda
en el balcón de oro florida,
peinando cabellos de hombres,
que hebras de oro parecían.

—Sube por acá galán,
sube por la vida mía,
que ya están las mis criadas
preparando la comida.

Al subir por la escalera
se arrepintió de la vida,
porque vio la de su padre
y dos hermanos que tenía.

—De quién son esas cabezas,
que he visto en aquella viga.

—Son cabezas de lechón,
que parió la mi montisa.

—Por tierras que tengo andadas
también tengo oídas misas,
no he visto tales cabezas,
que tuviesen cara y crismas.

Mientras el galán cenaba,
Gallarda la cama hacía.

Entre colchón y colchón
su puñal de oro metía.

Le ha brindado la Gallarda
que con ella dormiría.

Y a eso de la media noche
Gallarda se revolvería.

—¿Qué busca la mi Gallarda,
qué busca la vida mía?

—Busco mi rosario de oro,
que yo rezarle quería.

La dio siete puñaladas,
que de la menor moría,
la ha agarrado del cabello,
con ella el suelo barría.

—¡Cuántos de los buenos hombres
aquí perdieron la vida!

—Abra la puerta, portero,
ábrala por vida mía.

No me abrirías así,
Gallarda me mataría.

DOÑA ANA

Cuando estaba doña Ana
sentadita en su balcón,
bordando paños de seda
con zapatos de charol,
vio venir a un caballero
por los altos de la sierra.

Se ha atrevido a preguntarle
si venía de la guerra.

—Sí señora, de allí vengo,
¿qué tiene usted dentro de ella?

—Tengo yo a mi maridito,
siete años de pelea.

—¿Qué daría la señora
para ver a su marido?

—Le daría tres millones
y otro tanto de oro fino.

—Eso es muy poco, señora
para ver a su marido.

—Le daría mis tres piedras
que tengo a la orilla del río,
la una muele canela,
la otra muele cominos,
la otra el azúcar blanco,
la que toma mi marido.

—Eso es muy poco, señora,
para ver a su marido.

—Le daría mis tres hijas
que tengo en aquel castillo,
la una para el calzado,
la otra para el vestido,
la más pequeñita de ellas
para que se case contigo.

—Eso es muy poco, señora,
para ver a su marido.

—Yo no tengo más que darle
y si lo tengo no es mío.

—No diga eso, doña Ana:
ese cuerpo tan pulido.

—Quita de ahí mal hablado,
quitate peor nacido,
si te diese a ti mi cuerpo,
¿pa qué quiero a mi marido?
Llamaré a mis tiradores
que le peguen a usted un tiro.

—¡Alto!, ¡alto!, doña Ana,
que yo soy su maridito,
sólo que he querido ver
la vida que te has tenido.
Allí hablarían los dos
las peleas que han tenido.

Recogidos en Cevico de la Torre por Pablo
Cepeda Caizada.

EL SEGADOR Y LA DAMA

Esto eran tres segadores,
que caminan pa su casa.

Uno de los segadores,
gastaba ropa triunfada,
gastaba "leguis" de oro
y las espuelas de plata.

Una dama en su balcón
se ha quedado enamorada,
y lo ha mandado a llamar
con una de las criadas.

—Oiga usted buen segador,
que mi señora lo llama.

El segador obediente
ha seguido a la criada.

—Buenas tardes, señorita.
¿Qué es lo que usted deseaba?

—Que si podría usted segarme
una poca de cebada.

—Esa siega, ¿dónde está?,
para mañana segarla.

—No está en llanos ni está en cuestras,
ni tampoco está en cañadas,
que está entre dos columnas
que me traspasan el alma.

—Esa siega no es pa mí,
que es pa Duques y Marqueses.

—Siéguela usted segador
que será muy bien pagada.

Entre las doce y la una,
trece gavillas llevaban.

El padre que la está oyendo,

—Hija mía, ¿con quién hablas?

—Padre, que estaba soñando
con una de las criadas.

El segador obediente
se ha tirado de la cama,
como no sabía los pasos,
daba vueltas por la sala.

—Oiga usted buen segador,
que se va usted sin la paga.

Le ha dado dos mil doblones
y un pañolito de Holanda.

A otro día por la mañana,
las campanas repicaban.

—¿Quién se ha muerto?

¿Quién se ha muerto?

—El segador y la dama.

Los dineros que le dio,
le han servido pa la caja,
y el pañolito de Holanda,
para taparle la cara.

Aquí se acaba la historia,
del segador y la dama.

Recopilador: José Manuel Fernández Cano.

Recogido de Fuensanta Cano Rodríguez, de 53
años de edad, en septiembre de 1979.

Natural de Villanueva del Arzobispo (Jaén).

NI DON JUAN, NI DON MANUEL

En un pueblo tenían que escoger alcalde
y resulta que sólo había dos que podían serlo,
pero siempre que votaban quedaban empatados
y no había manera de resolver aquello. Por fin,
después de mucho pensar y pensar, dijo uno:

—¿Por qué no le pedimos al Cristo de la
iglesia que decida?

Bueno, pues aunque algunos decían que no,
al final, por mayoría, fue que sí. Pero don Juan
le dijo al sacristán:

—Tú súbete al coro, y le atas un cordel a
la cabeza del Cristo, y cuando el cura pregun-
te que si quiere a don Juan, tiras del cordel pa
que parezca que dice sí.

Conque se reunió todo el pueblo en la igle-
sia, y después de decir misa y todas las cosas,
pues se puso el señor cura delante del Cristo,
y le dijo:

—Santo Cristo, ¿queréis por alcalde de este
pueblo a don Juan?

Y el Cristo, quieto.

—Santo Cristo, ¿queréis por alcalde de este pueblo a don Manuel?

Y el Cristo, quieto.

—¿Queréis a don Juan?

Y nada.

—¿Queréis a don Manuel?

Tampoco se movía el Cristo. Y volvía:

—¿Queréis a don Juan? ¿Queréis a don Manuel?

Y ya, salta el sacristán desde el coro:

—Ni don Juan, ni don Manuel, que se me ha roto el cordel.

EL GIGANTE

Había en un monte un gigante y nadie se atrevía a acercarse allí, y ya uno fue y dijo:

—Yo voy.

Y se apostó no sé cuánto que él iba y estaba con el gigante.

Y todos los que iban no volvían, y estaban los esqueletos por allí. Y ponía el gigante un anuncio que necesitaba crias, y ya le coge, y:

—Pero tienes que hacer lo que yo te mande, como no hagas lo que yo te mande, te mato.
—Le dice—.

—Bueno.

Le mandaba cosas que hacer, y todas las hacía. El gigante tenía un bosque por donde entraba y le dijo:

—Por donde yo vaya, a ver si te las arreglas pa que no pueda pasar.

Conque fue donde había unos segadores, cogió unos cuantos lios de lias y de árbol a árbol todos los paseos les llenó de eso, y llegó el gigante y se daba en el cuello y no podía pasar.

—Pues me has ganao la partido. Aquí no puede haber nadie que sea más que yo.

Conque le dice a la vieja que tenía, que le pusiera el almuerzo dentro de un arca que en la tapa tenía un corte muy grande.

Conque:

—Mire, aquí tiene la comida; coja usted lo que usted quiera.

—Pues, ¿sabe usted que se me ha quitado el hambre? Tenga, tenga usted.

Se agacha un poco, cayó el arca y cayó la cabeza de la vieja. Y se marchó. Y el gigante se echó a correr detrás de él, y como echaba una zancas tan grandes.

—Pues me va a pillar...

Conque llega donde unos segadores y les pide un perro y un hocino. Saca las tripas del perro y dice:

—Ahora, cuando venga el gigante, yo me escondo ahí en una morena y le decís que me he sacao las tripas y que voy volando, que es un poco falto.

Conque, claro, las tripas estaban humeando allí, llega el gigante y dice:

—¿No han visto pasar por aquí uno?

Y dicen:

—Sí, mire, se ha sacao las tripas y ya no le pillá usted porque va volando.

Y dice:

—¿Con qué?

—Pues con un hocino de esos.

—Traer.

Y ras, se sacó las tripas y ya se quedaron sin el gigante y le dieron mucho dinero porque todos le tenían mucho miedo.

Recopilados por Joaquín Díaz de Luisa González y Amalia Gómez, respectivamente.





«El Descendimiento», original del escultor Francisco Díez de Tudanca

Los mayordomos de las cofradías penitenciales de la Medina de Ríoseco del siglo XVII, tenían puestos sus ojos en la Semana Santa de Valladolid y trataban de organizar sus desfiles procesionales a imagen y semejanza de los de la capital. Sin ningún motivo, pues la llamada «ciudad de los Almirantes de Castilla» fue residencia, siquiera temporal, de importantes artistas, pintores, escultores, plateros, maestros rejeros, arquitectos, ensambladores, etc., que allí dejaron testimonio de su bello quehacer.

Del esplendor de Ríoseco hablan, en tiempo pasado, pero aún no perdido, sus iglesias y conventos, su castillo (éste sí, perdido), su arruinada iglesia de

Santa Cruz (arruinada parcialmente en 1977, gracias a las «técnicas más modernas de restauración»), su abandonada iglesia de San Francisco, donde se van muriendo poco a poco esos dos grupos escultóricos realizados por Juan de Juni en barro cocido, que son, eso sí, ejemplares únicos y perecederos; su portentosa iglesia de Santiago, su gótica iglesia de Santa María de Mediavilla, que guarda la capilla de Los Benavente, «Capilla Sixtina de Castilla» y donde, al decir de las gentes, las tropas napoleónicas instalaron las cocinas del regimiento en su triste acampada riosecana... También está la ermita de la Virgen de Castroviejo

*la pequeñita
la que en medio del campo
tiene su ermita,*

que es desde siempre lugar de corto peregrinar de devotos riosecanos, que allí pusieron a su virgen patrona tan confiadamente que un mal día entraron profanadores y se la llevaron Dios sabe dónde. (Cuando se escriben estas líneas, aún se desconoce el paradero de la talla original, que ha sido sustituida por una copia fiel, original de Mariano Nieto.)

Decimos todo esto para demostrarnos a nosotros mismos que Medina de Rioseco ha tenido siempre majestuosos templos, que Valladolid no tiene, y en sus retablos y altares, esculturas más que suficientes para montar unos desfiles penitenciales sin posible imitación. Y menos aún nos explicamos que quisieran ser imitadores. Bastaba con bajar de aquellos retablos algunos cristos, algunas vírgenes y santos y calvarios, para hacer unas procesiones envidiables que habrían de discurrir por sus bellas plazas y corros y sus rúas porticadas.

Pero no lo hicieron. Las modas imponían la escultura procesional de bulto, a imitación de las esculturas que ya habían tallado Juan de Juni, Gregorio Fernández, Francisco de Rincón, Pedro de la Cuadra y tantos otros artistas que se habían asentado en la corte vallisoletana.

El destino les jugó una broma pesada a los riosecanos cuando decidieron devolverle al escultor Juan de Juni (que allí tuvo taller) una imagen de la Virgen de los Cuchillos que, al correr de los años, vino a ser la imagen más querida y venerada por los vallisoletanos con el nombre de Virgen de Las Angustias. ¿El motivo de la devolución? Un simple zapato que asoma bajo su manto y que, al decir de los riosecanos —según cuenta la tradición— era defectuoso por su gran tamaño. Los riosecanos de entonces no vieron que debajo de ese manto, además de un zapato grande, hay un cuerpo que se imagina retorcido de dolor; unas manos angustiadas, un rostro atormentado por la muerte del Hijo; una mirada hacia lo alto, limpia y serena, pese al sufrimiento que en un imaginado suspiro parece escaparse de su boca entreabierta. Eso no lo vieron los riosecanos de los años mil quinientos cincuenta y tantos al desestimar la escultura por tan fútil apreciación.

Los mayordomos de las cofradías penitenciales riosecanas pedían con frecuencia a los escultores con taller en Valladolid, que imitaran a Gregorio Fernández, aquel artista que convertía la madera en carne atormentada. Este es el caso del paso de «El Descendimiento», tallado por Francisco Díez de Tudanca y concertado en el año 1663, veinte años después de la muerte de Fernández, quien pasó a ser el escultor más copiado de la historia. (Incluso en vida su obra

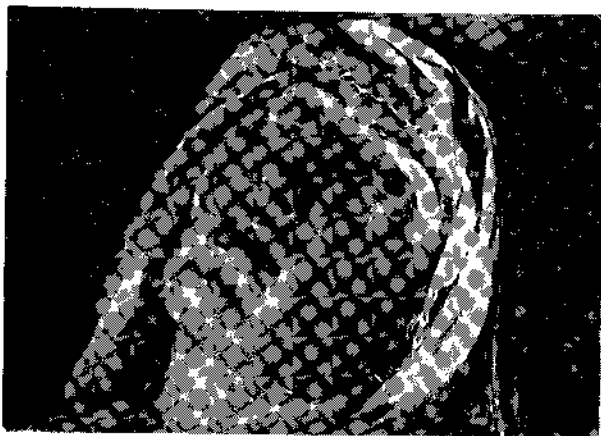
fue plagiada. Pero Fernández, de un talante muy gallego aunque hizo de Valladolid su patria chica, reconocía que nunca segundas partes eran buenas y que «bienaventurados sean nuestros imitadores, porque de ellos serán nuestros defectos».)

Ese paso de El Descendimiento se guarda en un reducido recinto que habría de formar parte de las construcciones proyectadas por la Cofradía Penitencial de la Quinta Angustia: hospital, capilla y salón de pasos. Sólo queda este último, terminado en 1664, según cifra que reza en el dintel de su puerta. Junto a este paso se guarda también el de «La lanzada de Longinos», copiado también del de la cofradía de La Piedad de Valladolid por Andrés de Olivares y Pesquera, escultor, y Juan de Medina y Argüelles, maestro arquitecto. Esta copia se realizó por los citados artistas diez años después que la de El Descendimiento, en 1673. Este «Longinos» costó 5.000 reales, abonados en varios plazos, como era costumbre: 500 en el momento de la firma y —en este caso—, 150 reales semanales hasta completar el pago y la obra.

Los llamados pasos de «Longinos» y «La Escalera» son los más grandes de la Semana Santa riosecana. Los dos «reventones» que son sacados a pulso por la angosta puerta del recinto que tiene solamente veinte centímetros más de lado que los pasos. Tienen, pues, los hermanos costaleros tan solo veinte centímetros para trasponer con tan preciada carga esa puerta. Veinte centímetros para veinte hombres que arriesgan sus manos a veinte centímetros del suelo.

—«La Escalera» la sacamos completamente a pulso, tirando muy fuerte del brazo y de los riñones —nos dice un hermano cofrade, Luis Hernández, que hace el número 2 de esta Hermandad—.

(Matizando el sobrenombre con el que ha sido bautizado este paso, hemos de decir que no tiene una, sino dos escaleras, a las que están encaramados Ni-



Virgen de las Angustias, de Juan de Juni

codemus y José de Arimatea; y que el otro, el «Longinos» es el que tiene una pequeña escalera apoyada en la cruz.)

Estos dos pasos son como dos barcos de alta arboladura navegando en la noche del Viernes Santo por las calles estrechas de la ciudad de Los Almirantes.

—Aunque tiene mucho peso y se saca prácticamente a ras del suelo, nunca, que yo recuerde en los veinte años que lo he sacado con mis compañeros, ha habido ninguna desgracia.

Repasando la documentación que se conserva de este paso, es interesante detenerse en una de las cláusulas que dice: «... todas las ynsignias, tornillos, y hierros que an de asegurar las figuras a su tablero de forma que vayan firmes y todos los demas herrajes y clavazón necesario y sus ruedas por bajo para que entre y salga el paso en las yglesias que le tocara andar todo muy bien seguro y firme» (ha de ir). Evidentemente el paso se construyó en principio con ruedas que posiblemente fueran suprimidas, posteriormente, por algún grupo de cofrades que preferían echárselo al hombro para sentir su peso y el de su propia disciplina. Cargar con el paso —y no empujarlo— ha sido un honor para los cofrades riosecanos.

Pero aún hay más. En el contrato no sólo quedaba claro que había que ponerle ruedas a la carroza, sino que había que aligerar de peso las figuras ahuecándolas: «Que las figuras del paso an de ser muy ligeras y tan guecas que no pese cada una de una arroba arriba de suerte que todo el paso no pase su peso de veynte y quatro arrobas y a de ser de madera de Soria seca limpia y cortada en buena luna». Es evidente que los cálculos previstos no dieron buen resultado, pues el grupo necesita veinte costaleros para moverlo.

—Y lo seguiremos sacando así, a pulso y a hombros, porque es un orgullo que tenemos muy hondo.

Hay más interesantes datos que aporta ese documento firmado por el santanderino Francisco Díez de Tudanca ante el escribano Manuel de Elorriaga. Se conocen por él los nombres de los riosecanos contratantes: «Don Francisco Bázquez Céspedes, Antonio de Aguilar Carrera y Francisco Santos, vecinos de Medina de Rioseco le an pedido y rogado con mucha ynstancia y mobidos de santo celo les aga para la cofradía de la Soledad de Nuestra Señora de la dicha ciudad de Rioseco un paso de escultura del Descendimiento de la cruz a ymitacion del que tiene la cofradía de la santa Vera Cruz de esta ciudad de Valladolid que hizo Gregorio Hernandez».

Gregorio Fernández, muerto hacía veintisiete años, seguía siendo el gran maestro cuya obra no pudo ser superada por ninguno de los aventajados discípulos

que dejó. (Precisamente cuando Francisco Díez de Tudanca se comprometía a copiar esa obra de Fernández, la viuda de éste moría en Valladolid.)

Gregorio Fernández y Francisco Díez de Tudanca debieron ser dos hombres de temperamentos muy afines: amantes de su arte y cristianos de acendrado fervor. El gallego solía encontrar en la lectura de los libros sagrados la fuente de su inspiración, y, siendo cofrade de Las Angustias —para cuya cofradía talló el hoy desmembrado paso de La Piedad con las figuras de Cristo en brazos de su madre y los dos ladrones crucificados (Museo) y San Juan y La Magdalena (iglesia de las Angustias)—, en aquella procesión de penitencia, Fernández gustaba de portar el estandarte de los pintores y escultores.

El santanderino Díez de Tudanca fue también hermano cofrade de La Pasión, en el retablo de cuya iglesia trabajó. Quizá por seguir en todo los pasos de su maestro Fernández le copiaba lo espiritual y lo material a destajo. Por copiarle el Cristo del Perdón, que hoy se venera en la iglesia de La Magdalena para los Trinitarios de Pamplona, le pagaron 1.950 reales. Por copiar el paso de El Descendimiento para los riosecanos, le pagaron 6.000 reales de vellón (en cuatro plazos de 1.500). En este segundo caso la paga al escultor fue más barata que en el caso del cristo para los religiosos pamploneses, pues cada figura sale a menos de 1.000 reales (aunque es sabido que por tallar un cristo se cobraba más que por tallar un sayón u otro santo).

«Que el paso del Descendimiento de la cruz a de llebar siete figuras que son Xpto y su Madre, abad y Matias y la Magdalena, San Juan y un mozo que desclava los clavos de la cruz, escaleras y un calvario al pie de la cruz», dice la cláusula primera del contrato, que consta de quince.

Gregorio Fernández se comprometió a hacer el paso de la Vera Cruz de Valladolid «en toda perfezion de la escultura» el 16 de junio de 1623 con el propósito de entregarlo al año siguiente. Y debió cumplir lo pactado, pues El Descendimiento salía en la llamada «Procesión de la Cena» de 1625. Quienes no cumplieron lo contratado fueron los de la cofradía, que le dejaron a deber dineros. Fernández nunca llegaría a cobrarlo, pues en el testamento de su viuda, se dice: «La dicha Maria Perez declaró que el dicho Gregorio Fernandez, su marido, hizo para la cofradía de la Cruz de esta ciudad el paso del Descendimiento, y de resto de su precio le estan debiendo mil ducados, poco mas o menos». Para poner alguna luz en la importancia de la deuda impagada a Fernández, digamos que aquellos ducados no eran las monedas de oro que circularon en España hasta finales del XVI, y cuyo valor, variable, llegó a ser de hasta unas siete pesetas. El escultor debió cobrar —lo que cobrara— en reales de vellón, once de los

cuales hacían la moneda imaginaria conocida como ducado, aumentada en una mitad más por la pragmática de febrero de 1680 —aumento que ya no alcanzó Fernández, que moría en 1636— y vuelta después a su valor primero. La materia prima, la madera de pino, ¿qué le costaba al imaginero? Hay que distinguir entre la madera de pino para ensamblar y el pino para tallar. La primera era mucho más barata que la segunda. El mejor pino de un pinar segoviano —según documento llegado a nuestras manos— valía un real; pero aquel podría ser un pino para ensamblaje e inútil para tallar. El pino soriano era el más estimado por el escultor. Los pinos de Cuéllar, Portillo y Traspinedo eran buenos para el ensamblador, aunque cortados en buena luna pudieran ser, en ocasiones, utilizados para la talla de figuras de poca monta.

Volviendo a la deuda con Fernández, la forma en que está redactado ese fragmento del testamento de su viuda presupone que la deuda venía de largo, pues Fernández terminó el paso entre 1624 y 1625 y aún en 1636, año de su fallecimiento, la deuda no estaba saldada, ni tampoco en la fecha que testó María Pérez, muerta en 1663, por lo que cabe sospechar que la cofradía de la Santa Vera Cruz de Valladolid «todavía» le adeuda a Gregorio Fernández la cantidad de mil ducados, poco más o menos.

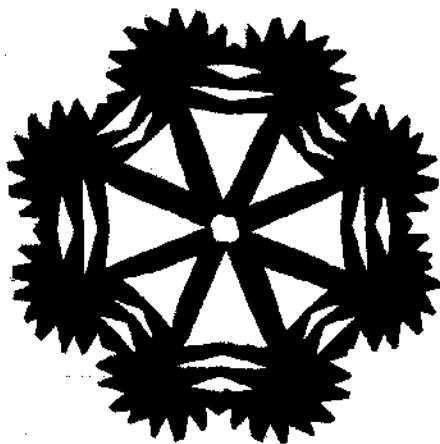
Los caminos del destino son insospechados, y este paso impagado se cobró una víctima en la procesión de 1741, según cuenta el «diarista» Ventura Pérez en su «Diario de Valladolid» publicado en 1885, pero refiriéndose a acontecimientos desde 1700 hasta 1802: «Procesión de las Angustias y desgracia. Año de 1741 salió la procesión de las Angustias la que había puesto en jueves santo por la mañana el presidente. A

las cinco de la tarde del miércoles santo y el jueves santo al meter el paso grande de la Cruz en su casa, cogieron debajo de él a un hombre, y por aprisa que levantaron el paso le sacaron casi reventado y le llevaron al hospital general».

□

Si Gregorio Fernández entregaba a la Vera Cruz este paso después de celebrada la Semana Santa de 1624, cumpliendo su compromiso, Francisco Díez de Tudanca, su copiator más tarde, también se ajustó al tiempo pactado con sus patronos riosecanos, pues entregó el paso en la navidad de 1664, habiendo tardado poco menos de nueve meses. Las figuras fueron trasladadas en carros desde su taller de Valladolid hasta la ciudad de Los Almirantes, y allí montadas por su propia mano, numerando los tornillos y pasadores para que esta tarea pudiera ser hecha por cualquiera de los cofrades encargados de estos menesteres al año siguiente. Curiosamente en el contrato había una cláusula que le hacía perder a Díez de Tudanca 2.000 reales del pago acordado en caso de no entregar la obra en el plazo y fecha fijados.

Todos los datos hasta aquí expresados forman la envoltura anecdótica, folklórica, de una manifestación de profunda espiritualidad única en la Semana Santa castellana. Una semana de Pasión y penitencia que decantaba las clases sociales de RíoSeco: los pasos de «La Desnudez» y «La Dolorosa» para los ricos; los de «La Escalera» y «El Longinos» para los trabajadores. La mortificación espiritual para unos y la mortificación corporal para los otros. Los hortelanos, los obreros, los trabajadores navegan en barcos de alta arboladura en la noche pasional; los otros barcos, más bellos que éstos, tienen una mar bonancible de noche estrellada.



Aunque el número de alfares asturianos descendió considerablemente (de los 154 centros alfareros que censa el Marqués de la Ensenada (1) en 1797, quedan en la actualidad tres en todo el Principado), existe un claro resurgir apenas conocido. Así tanto Llorens Artigas (2) como Natacha Seseña (3), sólo hacen referencia a Faro y Llamas del Mouro cuando en realidad al menos habría que incluir a dos más: Miranda de Avilés y Villa (Corvera). Por esto y por las características especiales que revisten algunos de ellos ya desaparecidos, creo que merece la pena que sean conocidos del Pajares para abajo.

Y es que no sólo hubo famosos centros alfareros, sino incluso fábricas de loza fina estampada al estilo inglés, como la elaborada en *Miranda de Avilés* en 1781, de la que nos habla Fuertes Arias (4) y Jovellanos (5), fundada por Díaz Valdés y un inglés llamado Mr. Price, o la fabricada en Villar y Marcenado (*Pola de Siero*), que Jovellanos califica de «loza fina, en la que se trabajan piezas admirables, tanto por su forma como por su color y vidriado o baño». Era del tipo de la de Bristol y llevaba por contraseña una cruz con trazos a los lados. Algunas de las mejores piezas de esta cerámica se conservan en el pequeño Museo Etnográfico que Leopoldo Palacio ha instalado en su Bar de Villamayor (Piloña), piezas bautizadas por él como «Cerámica del Rayu», por proceder de dicha localidad en Siero.

Pocos han tratado a fondo y con rigor el tema. Tampoco existen más fuentes —salvo hermosas y documentadas excepciones— que la oral. De ahí que muchos datos aquí expuestos hayan tenido que ser recogidos de labios de los últimos artesanos o de los más ancianos del lugar (6).

Centros alfareros tradicionales en producción:

Llamas del Mouro (Cangas del Narcea), *Faro-Limanes* (Oviedo) y *Miranda de Avilés*.

Desaparecidos:

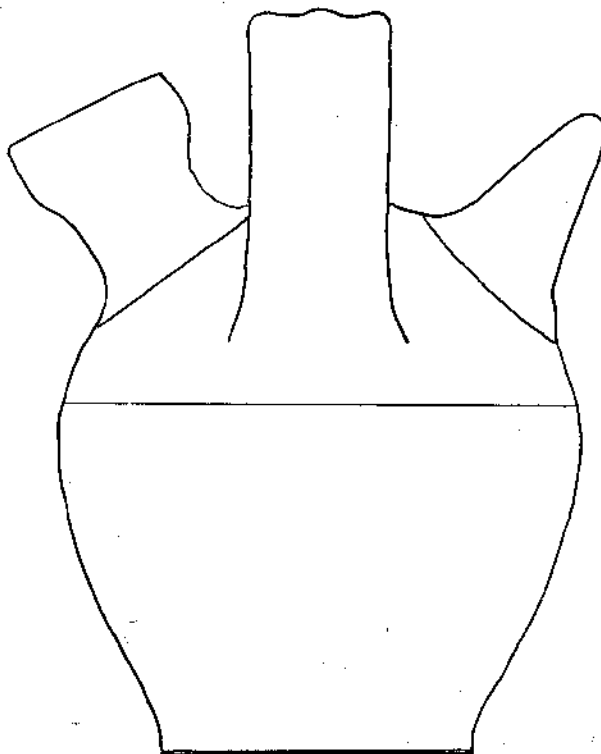
Soto de Deago y *Cangas de Arriba* (Cangas de Onís), *El Sierru*, *Monte Coya* y *La Carabaña* (Piloña), *Villayo* (Llanera), *Valliniello* (Avilés),

Moire y *San Miguel de Quiloño* (Castrillón), *Marcenado*, *La Cabaña* y *El Rayo* (Pola de Siero, en la parroquia de Vega de Poja) y *Somió* (Gijón). De estos alfares quedan dos alfareros: Senén Puente en Pola de Siero y Adolfo Menéndez en Valliniello.

De nueva creación:

Villa (Corvera), *Cruz de Illas* (Miranda de Avilés) y *Arnao* (Castrillón).

Muchos de estos centros aún están por estudiar. En algunos se investiga en la actualidad v. g.: en los de Piloña y Cangas de Onís; en otros es casi imposible la investigación: *Moire* y *San Miguel de Quiloño*. Sin descender a detalles propios de un trabajo extenso, he aquí las principales características de los más importantes:



Botixo de Pixulin (Llamas)

1. EN PRODUCCION

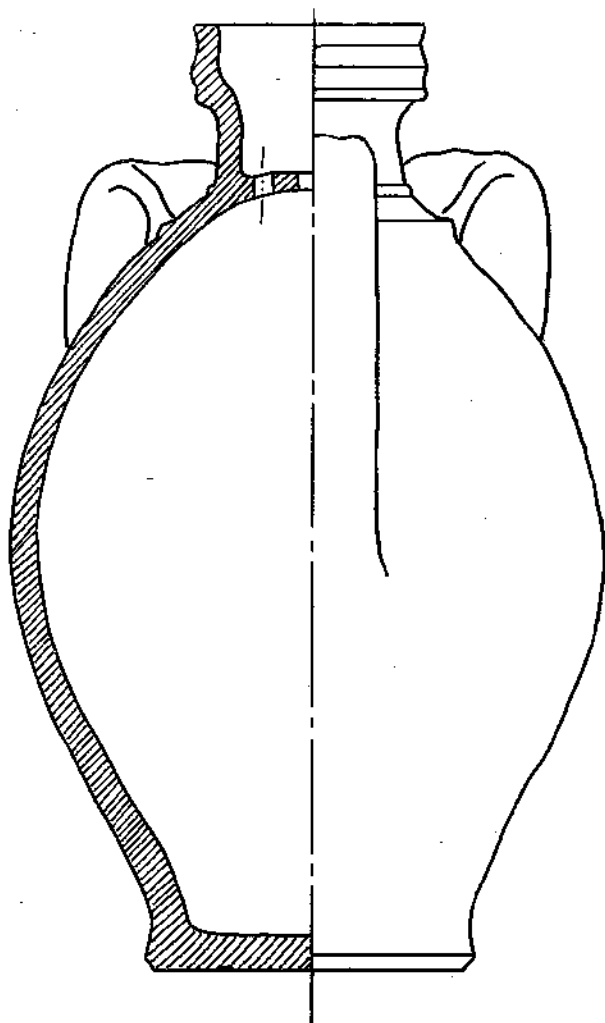
LLAMAS DEL MOURO: Posiblemente el más renombrado. Cerámica negra. Dista de Cangas del Narcea 22 kilómetros. Los ancianos del lugar recuerdan unos dieciséis alfares. Un dato hasta ahora desconocido es que fueron *alfareras* principalmente, las artesanas. Hasta ahora sólo se citaba al de Ceceda (Nava). Alfareros: *Casa Máxima*, su marido Laureano no trabajaba el barro; *Casa Milio el Vaqueiro*, trabajaba solamente María, su mujer; *Casa Pardo Justa*; *Casa Bernaldín*; *Casa Pacho Pijo*; *Homero* y sus hermanos, todos ellos en el barrio de *El Mouro*. En el barrio de *Llamas*: *Marcelo Xarrinas*; *Marcelo Avila* (apellido éste muy corriente entre los alfareros de Miranda); *Enrique de Valcorbo*; *Manolín Pando* y otras dos mujeres (no recuerdan nombres) en el barrio de *Bruelles*. De todos ellos hoy sólo queda Jesús Rodríguez Garrido y un descendiente de Pacho (7) que trabaja en Gijón a ratos perdidos.

Las piezas más corrientes son: la escudiella, la taza, el caverro, el xarro de pixulin, el botijo, el barril, la olla, el puchero, el cántaro, el vedrío, la tarreña, la quesera, floreros y alguna pieza más de nueva creación.

La cocción, principal secreto del color negro, se realiza en varios tiempos: 1.º Se empieza atizando con «caroubas» muy suave, 2.º Se sigue con leña de roble «fendida» y 3.º Antes de cerrar el horno y como última operación fundamental para el proceso, con «rozo» o «toxo» (8). Cuando las piezas escupen el fuego, e. d. no admiten más calor y lo echan fuera, se cubre todo el horno con «campos» o «tapines» dejando sólo un agujero a modo de chimenea que se tapaná más tarde rápidamente al mismo tiempo que la boca del horno, dejando el fogón lleno de «rozo» seco. Y el humo (así lo explican ellos), es el que da el negro a las piezas (9). Hoy se sabe que es debido a la fuerte reducción o falta de oxígeno que sufren las piezas al ahogar el fuego.

FARO (Oviedo): Dista 6 kilómetros de Oviedo. José Vega Rodríguez «Lito» y José Manuel Vega «Selito», padre e hijo son los únicos que mantienen la tradición en esta parroquia que llegó a tener, según el Marqués de la Ensenada, el año 1749, «sesenta y cinco personas que además del ejercicio de la labranza, trabajan y fabrican ollas, jarras y otras vasijas de barro» (10). De estos alfares se habla ya en las Crónicas del Rey Pelayo.

Los últimos alfareros fueron: *Lin el Rey*,



Barbón (Faro)

Benigno el Rey, El Coxu, El Tortu, Lin de Anxela, Primitivo el Micu, Francisco el Coxin, Felipe el Toro y Polamadre.

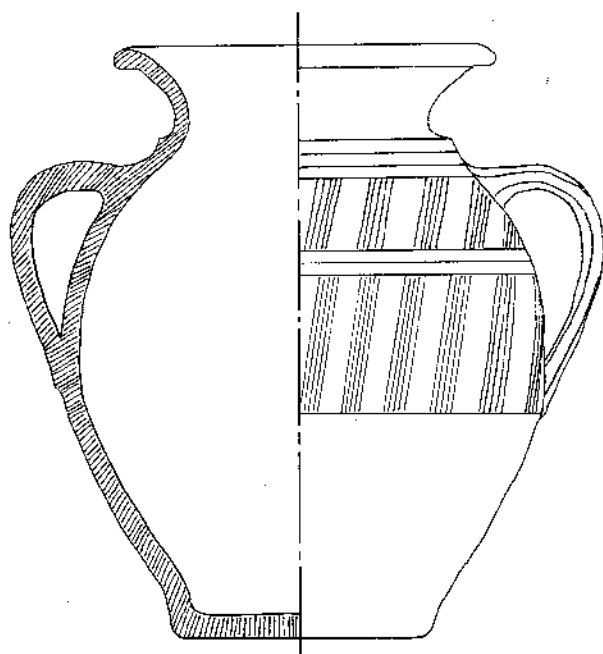
Piezas características de este alfar: escudiella vidriada y sin vidriar, plato, xarro, botixo de gallo, cazuela, botía, barbón, penada, pañella, barreño, tarreña, almofía, tiestos y piezas de nueva creación. Es el único que hoy usa el vidriado.

De este alfar es importante destacar que fue centro de irradiación de artesanos del barro hacia Somió (Gijón), hacia Villayo (Llanera) y hacia Monte Coya (Piloña). En estos dos últimos se usó el antiquísimo torno de mano. En Villayo aún recuerda haberlo visto funcionar hacia 1920 el alfarero de Valliniello Adolfo Menéndez; del de Faro poseemos material fotográfico de aquellos años.

MIRANDA DE AVILES: Madoz, Miñano, Fuertes Arias, Bellmunt y Canella, Fernández Guerra, entre otros hablan del esplendor de este centro alfarero desaparecido en 1910 y vuelto a poner en marcha en 1971. Ya en 1657 el arquitecto Melchor de Velasco contrata para la conducción de agua del Convento de Santa María de la Vega de Oviedo la fabricación y acarreo «de mil caños de media vara de largo y una sexma de bucco a real y cuartillo cada uno» (11) a Domingo Calvo Martínez y Juan de la Villa tejeros y vecinos de Miranda. Es el documentos más antiguo que poseemos sobre este alfar.

Pero es Jovellanos el que ha dejado una hermosa página en sus Diarios acerca de este alfar (12), cuando en 1792 lo visita y anota todo el proceso de fabricación, haciendo notar que es aquí donde se fabrica la antigua vajilla de nuestro pueblo, extendiéndose su exportación por todo el Norte de la Península, desde Vizcaya hasta Galicia. Enumera treinta hornos, más cuatro fábricas de loza. En su última etapa, fueron alfareros importantes: *Robustio*, *Gervasio* y *Bocona* (aunque quienes trabajaban realmente eran sus mujeres; otra vez en Asturias se hace presente el elemento femenino), *Padiós*, *El Talayo*, *Las Marquesas*, *Pin Antón* y *Pacha*.

Las piezas localizadas son: el cántaro y la cántara, el botijo, la cazuela, «la escudiella»,



Cántaro (Miranda de Avilés)

la olla, el puchero, «el vedrio», la tarreña, el tonel, la jarra, el plato, tuberías y floreros. La cochura era similar a la de Llamas, con ligeras diferencias como la de tapar el horno con artos o cambroncras en forma de colchón que luego se recubría con ceniza. Hoy se ha restablecido la tradición de esta cerámica negra, estando al cargo de la misma un artesano tradicional procedente del extinguido centro alfarero de Gundivós (Lugo).

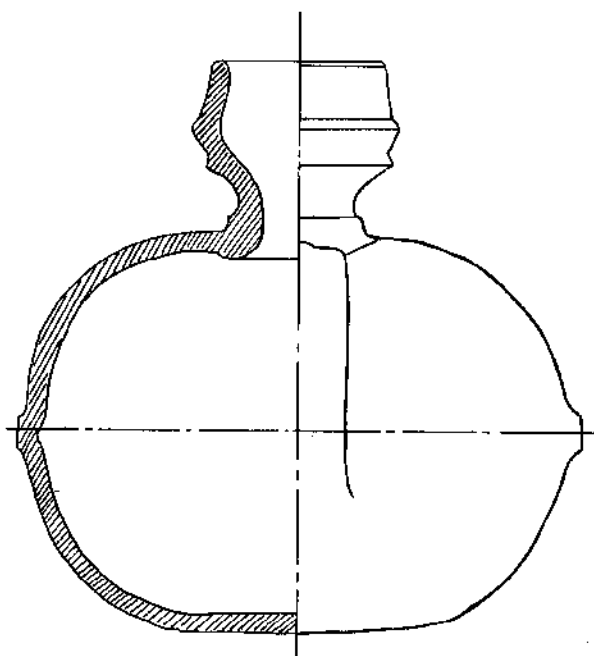
2. ALFARES DESAPARECIDOS

POLA DE SIERO: Aunque más conocidos estos alfares por la antigua mayólica, hoy bautizada como «*Cerámica del Rayu*», continuaron la tradición popular en varias localidades del Concejo: Marcenado, Vega de Poja, El Rayo-La Cabaña, Moncó, etc. Alfareros: *Ricardo*, *Chilo*, *Constante*, *Dorino*, *Jamín de la Perucha*, *Los Xingos* y *Tano la Voz*. De ellos aún vive un artesano hijo de *Jamín de la Perucha* en Pola de Siero: *Senén Puente*. Estos artesanos esmaltaban con barnices totalmente caseros fabricados con mineral que extraían de algunas minas de cobre en Cabrales.

VALLINIELLO: Sólo hubo un artesano, *Manuel Fernández*. Este enseñó a un hijo adoptivo, *Alfonso Menéndez*, que aún vive. Fabricaron sobre todo tiestos, floreros («palmeras») y tuberías, todo a torno.

SAN MIGUEL DE QUILOÑO: No existe tradición ni oral ni escrita que se sepa. Se descubrieron los hornos no hace mucho por casualidad bajo una tierra de labor situada entre el río y la iglesia parroquial. Fabricaban cerámica negra (13).

SOMIO (GIJÓN), VILLAYO (LLANERA), MONTE COYA (PILOÑA): Son tres centros alfareros dependientes de *Faro*. Los tres están en estudio actualmente. El de *Somío*, por Valentín Monte Carreño, que acaba de publicar un exhaustivo trabajo sobre el mismo (14); en el «Pueblo de Asturias» (Gijón), existe una abundante colección de cerámica de este centro, fabricada por su artesano *Primitivo Cuesta «El Mico»*, procedente de *Faro*. La del alfar de *Villayo*, muy semejante en formas a la de *Faro* aunque más tosca la estudia aún Manuel José Pérez García. Se conservan pocas piezas entre ellas un puchero de «*Bernaldín de Xulián*» y fragmentos de alfar de «*Ca'Fernando*», *Pepín de Xuanona* y *Manolón de Rita*. La de *Monte Coya* corre a cargo de Leopoldo Palacio de Villamayor, que en su Bar-Museo recoge y estudia con un mimo exquisito las piezas y frag-



Tonel (Miranda de Avilés)

mentos procedentes de *El Sierru*, donde trabajó *Juan de la Carabaña* y de *Coruxeo*, cuyo artesano fue *Lin el Fareru*.

CECEDA (Nava): Tampoco disponemos de piezas. La tradición oral se ha perdido totalmente, pero tenemos datos muy precisos debidos a Jovellanos que dejó en sus Diarios lo más característico (15). Se destacan tres notas curiosas: a) Son mujeres las únicas artesanas, b) Usan un antiquísimo torno de mano parecido al de Zamora (Carvallino, Pereruela...), aunque con notas típicas que lo caracterizan (16) y c) En sus transacciones usan aún el trueque: «*las cambian (las vasijas) por hierro y frutos*».

CANGAS DE ONIS: Había varios centros, El Sedu (Soto de Dego), El Pozo de los Lobos (Cangas de Onís), Cangas de Arriba, La Estrada (Corao), Miyares, Tornin... Fabricaban tazas, jarros, platos y escudillas de color castaño oscuro, con una ornamentación muy elemental a base de rayas azules. En Cangas de Arriba se fabricó un jarro de sidra de barro oscuro, muy usado por la zona, llamado *pusu*.

Los últimos alfareros que usaron, como en Faro, Villayo y Ceceda, el antiguo torno de mano fueron el *Tío Estebanín*, *El Resalau* y *Manuel Rodríguez Alvarez*, immortalizado en un lienzo de José Ramón Zaragoza como «*El alfa-*

rero», colgado actualmente en la Academia de Bellas Artes «San Fernando» de Madrid.

3. CERAMICA DE NUEVA CREACION

Aunque los tres alfares en producción intentan sacar formas nuevas, y existen algunos centros más industrializados, que producen loza y porcelana, lo cual se sale de este trabajo, se pueden contar como cerámica popular de nueva creación la de *Gómez*, en VILLA (Corvera), la de *Murciano*, en ARNAO (Castrillón), y la de *Ismael*, en CRUZ DE ILLAS (Miranda de Avilés).

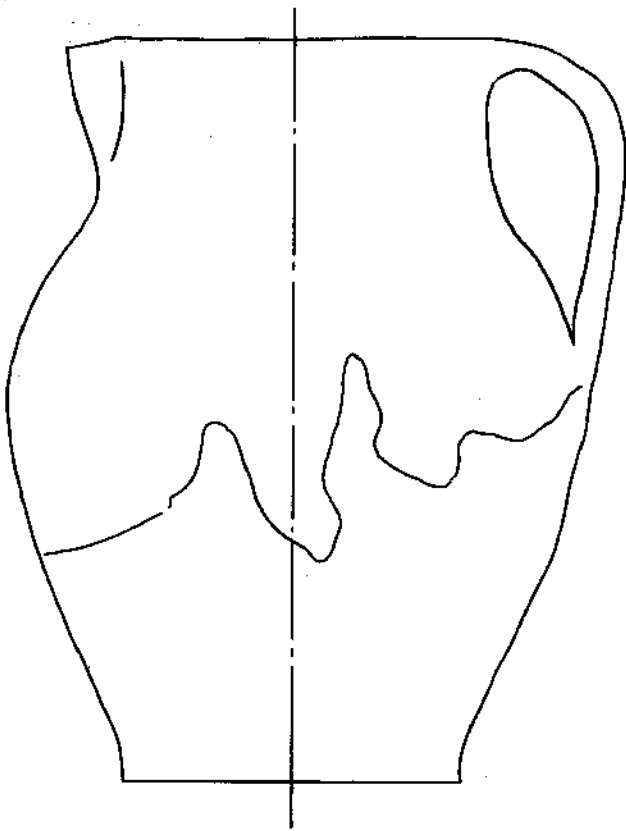
Gómez, alfarero procedente de Granada, estuvo algún tiempo al frente del alfar de Miranda, de donde su preocupación por las piezas de color negro, aunque muchas de sus formas tienen un marcado acento andaluz.

Murciano, un gran conocedor de la cerámica, tornea y crea formas nuevas en su taller de Arnao. Trabaja en barro rojo.

Ismael logró plasmar en barro negro, en horno reductor, originales creaciones, muchas de ellas mas bien obras de arte que humilde artesanía. En su taller también fabrica en tamaño reducido todas las piezas conocidas de los alfares asturianos. Es un verdadero innovador.

LA ESCUELA DE CERAMICA

Quiero cerrar este recorrido por los alfares asturianos con unas palabras sobre la ESCUELA DE CERAMICA POPULAR de Miranda de Avilés. Fundada en 1971, pretende rescatar, estudiar y reproducir las formas asturianas conocidas, centrándose fundamentalmente en el aprendizaje del torno de mano y de pie. En la actualidad imparte clases a treinta alumnos de Oviedo, Gijón, Laviana, Candás, Avilés y Salinas. Este es el segundo año que organiza también en Avilés durante las fiestas de Pascua, en colaboración con el Ayuntamiento y la Casa de Cultura de la Villa, una *Muestra de Cerámica Popular*, que consiste en una Feria donde toman parte los alfareros más representantes de las provincias limítrofes: Galicia, León e incluso Zamora, Valladolid y Extremadura. Además, se convoca un *simposium* sobre Cerámica Popular. El año pasado tomaron parte, entre otros, Alonso Zamora Vicente (17) y Herminio Ramos, promotor de la Feria de Zamora. Finalmente, durante la Muestra en el Salón de Exposiciones de la Casa de Cultura, se dan a



Jarra (Infiesto)

conocer algunas de las piezas más antiguas, o aspectos particulares y desconocidos de nuestros alfares. Este año han prometido su colaboración o asistencia Natacha Seseña y Rudigger Vossen, aunque aún no está confirmada su asistencia.

El Ayuntamiento de Avilés, por su parte, ha empezado los trámites para acondicionar el viejo caserón conocido como la «Casa de Pedro Menéndez», con vistas a un Museo Provincial de Cerámica, a cargo de la Escuela de Cerámica.

Esta es, a grandes trazos, nuestra historia y nuestro porvenir. Aunque no he bajado a detalles, creo que es de sumo interés dar en primer lugar a conocer todo el conjunto, ya que en casi ningún texto se menciona. A medida que se vaya investigando y dando a conocer, esperamos que sea tenida en cuenta un poco más.

Nuestra Historia está escrita en barro y al barro hay que acudir una y otra vez para descubrir y sorprender la vida de nuestros antepasados. A todo ello hay que añadir el encanto, la belleza y armonía que encierra cualquier humilde cacharro, quizás porque aún conserva, a pesar de los años, la huella caliente y entrañable de quién sabe qué desconocido artesano.

(1) Inventario de los libros que contienen las respuestas generales al Interrogatorio hecho a los pueblos en 1749 y 1750. Archivo General de Simancas. Dirección General de Rentas. Estadísticas de Fernando VI. Libro 368 y siguientes.

(2) Llorens Artigas y Corredor Mateos. Cerámica Popular Española. Ed. Blume.

(3) Vossen, Seseña y Köpke: Guía de los alfares de España. Madrid. Ed. Nacional, 1975.

(4) Fuertes Arias Rafael: Asturias Industrial (Estudio descriptivo del estado actual de la Industria en todas sus manifestaciones). Gijón 1902.

(5) Jovellanos, Melchor Gaspar de: Diarios, 3 t. Oviedo, 1953-1956.

(6) Adolfo Menéndez González, 78 años. Vive en Valliniello, de ENDASA. Senén Fuente García, 73 años. Vive en Pola de Siero. Amaro Ridriguez Conde, 80 años, vive en Avilés (Miranda), entre otros.

(7) Luis Avila Menéndez. Gijón - C/ León XIII, 19.

(8) "Rozo": hierbas o matojos que se obtienen después de segar un monte. Diccionariu xeneral de la llingua asturiana. Ed. Asturilibros, Oviedo 1979.

(9) Descripción recogida de labios del alfarero de Llamas: Jesús Rodríguez Garrido.

(10) Marqués de la Ensenada: Inventario... Obra citada.

(11) Germán Ramallo Asenso: La Arquitectura Civil Asturiana. Ed. Ayalga Salinas, 1978.

(12) Jovellanos: Ob. cit. (2 de agosto, 1792).

(13) Diario de La Nueva España (9-IV-1970).

(14) Valentín Monte Carreño: Cincuenta años de alfarería popular en Gijón. Los "tarrerros" de Somió. Gijón, 1980.

(15) Jovellanos: ob. cit.

(16) Pérez Vidal, José: Dos ruedas asturianas de alfarero. Revista de Etnografía, n.º 22. Museo de Etnografía de Historia, Junta Distrito Do Porto. s. a.

(17) Zamora Vicente, Alonso: La Cerámica Popular, conferencia pronunciada durante el *simposium* organizado por la Escuela de Cerámica de Miranda de Avilés, con motivo de la I Muestra de Cerámica popular que tuvo lugar en Avilés durante las fiestas de "El Bollo". Avilés 1980. Fue publicada en "Los Cuadernos del Norte" Revista Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias. Año I n.º 3, agosto-septiembre, 1980.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID