Revista de FOLKLORE

Nº 15

Maria de las Cercanías de Salamanca

Ramón Grande del Brío • Angel Lera de Isla
José R. López de los Mozos • A. Elsa López Rodríguez
Maximiano Trapero • M. Gallegos • José Delfín Val
Juan Bautista Varela de Vega

Editorial

Basta leer alguno de los Diálogos de Rodrigo Caro en sus «Días geniales o lúdicros» para convencernos de la importancia del juego en la vida social y familiar. Nos referimos, naturalmente, a juegos de participación en los que el esfuerzo, la habilidad y el ingenio tienen una recompensa. Por suerte, parece que vuelven a ponerse de moda los certámenes de calva, tuta o barra, juegos que hasta hace poco sobrevivían en contados reductos de nuestra geografía. Mejor fortuna han tenido otros, sobre todo de azar, que, si bien más sofisticados, siguen gozando del favor ciudadano.

Este mes presentamos en la Revista un curioso juego prácticamente desaparecido, con la esperanza, tal vez vana, de que algún día vuelva a ser popular. Aunque todos —y esto lo hemos repetido muchas veces— tenemos cierta responsabilidad en el mantenimiento de la cultura tradicional, en esta parcela particular, los maestros —sobre todo de áreas rurales— pueden llevar a cabo una labor eficacísima haciendo participar a sus alumnos en determinados juegos cuya práctica o utensilios son casi, por desgracia, material de museo.

SUMARIO

	Pág.
El serinoque ..... A. Elsa López Rodríguez	71
El romancero y su música ..... Maximiano Trapero	80
Museos de instrumentos ..... J. B. Varela de Vega	85
El culto a las aguas ..... Ramón Grande del Brío	90
Cruces en Campaspero ..... José Delfín Val	93
La ciragua ..... J. R. López de los Mozos	98
El día de la función ..... Angel Lera de Isla	100
Canciones y cuentos	103

Dibujos páginas centrales: Mariano Gallegos

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1982
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 - 1982.

"EL SERINOQUE"

Amada Elsa López Rodríguez

Traje de Garafía

En Canarias, al noroeste de su isla más occidental, San Miguel de la Palma, se conserva intacta una vieja tradición popular: el baile del Serinoque, Sirinoque o Cirinoque (también se le conoce con el nombre de «zapateado»), autóctono de la comarca de Garafía y uno de los más populares de la isla. En el pago de Las Tricias, barrio de la comarca, se siguen celebrando las fiestas solemnes con esta danza que por sus características merece especial atención.

Hay en el archipiélago canario una serie de danzas y canciones que podrían considerarse, según la opinión de expertos en estos temas musicales sobre Canarias [1], como productos de exportación española: es la música que los conquistadores llevaron a las islas. Algunas conservan el nombre originario («seguidillas», «malagueñas»...), otras lo cambiaron («isas» en lugar de «jotas»); pero todos estos cantos y bailes adquirieron una fisonomía propia al paso de los siglos como resultado de esa mezcla de lo extraño y lo particular de cada isla que dio como fruto un folklore calificado como canario.

Además de este folklore importado hay islas que poseen bailes propios, al parecer de procedencia indígena como son el «tajaraste», «tango», «tanganillo», «baile corrido» y el «Santo Domingo», practicados en la isla de Tenerife, el «vivo», en la isla de El Hierro y el «sirinoque» o «cirinoque», en la de La Palma [2].

¿Es cierta esta procedencia indígena?, ¿qué restos hay de aquellos bailes en los que hoy contemplamos?, ¿derivan verdaderamente de aquellas danzas primitivas estos pasos casi de salón?

Para poder comprender un poco mejor, desde una perspectiva antropológica, el verdadero significado de un baile como el que aquí nos proponemos analizar es necesario intentar despejar algunos de estos interrogantes.

Según las crónicas de Nicolás Lankmann, capellán de Doña Leonor de Avis, hermana del rey de Portugal, Don Alfonso V, durante los festejos celebrados con motivo de los esponsales de la princesa con el emperador Federico III, hubo unos bailes ejecutados por indígenas canarios, indígenas que provenían de unas islas propiedad de la corona portuguesa:

> «Después vinieron unos hombres salvajes, que viven en algún rincón del mundo, en unas islas lejanas del mar, pero bajo señorío del señor Rey de Portugal, diciendo hacer sido enviados por sus jefes a estas bodas, e hicieron a su manera unos bailes muy particulares y dignos de admiración» [3].

A través de esta crónica y otras de la época, o posteriores a la conquista, podemos apreciar cómo esta faceta de la vida de los isleños tenía un carácter especial dentro del marco de sus estructuras primarias [4].

Para Viera y Clavijo estas estructuras variaban según la isla. En general, habla de un baile canario al que acompañaban con tambor y flauta de caña, instrumentos primitivos de aire y percusión, por medio de los cuales expresaban sus sentimientos. Parece ser que así, a través de danzas, cantos y música, los aborígenes celebraban los hechos heroicos de los luchadores canarios y otras hazañas amorosas o guerreras. El tambor lo describe como «un pandero de drago aforrado de pieles» [5], y sus cantos como cantos de amor, de celos y de ausencias.

La mayoría de los autores que han descrito estos bailes y cantos, coinciden en apreciar idénticas características en aquéllos y éstos. Los cantos tristes, sentimentales, dolorosos, hasta el punto que ellos mismos lloraban al cantarlos. Los bailes, al contrario, violentos, alegres, de ritmos vigorosos y pasos marcados, llenos de piruetas difíciles y gestos vivos. Y aunque los bailes variasen de unas islas a otras, todos concuerdan al afirmar que «el canario» era el más particular de todos ellos.

José Subirá dice que con este nombre y el de «saltero» o «saltarello» se conoce lo que en su origen se llamó «la guaracha», derivación etimológica de «guaras» o «guaira» que era como los guanches llamaban a los «bailaderos públicos» [6].

Abreu Galindo en sus relatos sobre las islas nos dice que los habitantes de éstas tenían casas donde se reunían a bailar y cantar y que:

> «...su baile era menudico y agudo, el mismo que hoy llaman canario. Sus cantos eran dolorosos y tristes, o amorosos, o funestos, a los cuales llamamos endechas.»

Refiriéndose más concretamente a los aborígenes de La Palma añade:

> «Eran los palmeros idólatras, y cada capitán tenía en su término donde iban a adorar, cuya adoración era en esta forma: juntaban muchas piedras en un montón de pirámide tan alto cuanto se pudiese tener la piedra suelta, y en los días que tenían situados para semejantes devociones suyas, venían todos allí alrededor de aquel montón de piedra y bailaban y cantaban endechas, y luchaban y hacían los demás ejercicios de holgura que usaban, y eran estas sus fiestas de devoción» [7].

De este nuevo dato de Abreu Galindo se deduce que además de expresar sus bailes, sentimientos amorosos o guerreros, eran un medio de relación religiosa; la danza aparece como ritual cívico-religioso. En cualquier caso, tanto si era festiva como si era ritual, la danza tenía esa característica de «salvaje» que tanto parece impresionar a los europeos del siglo XV en adelante.

> «¿En qué parte del mundo no es celebrado el baile canario por su tono vivo, alegre y lleno de expresión? Los canarios debieron sin duda a su gusto excesivo por la danza aquella famosa composición que honraría a naciones más cultas» [8].

> «Dos cosas andan por el mundo que han ennoblecido a estas islas, los pájaros canarios, tan estimados por su canto, y el canario, baile gentil y artificioso» [9].

> «Acompañábanse aquellos naturales en el baile con tamborcillos y flautas de caña; pero, cuando carecían de estos instrumentos, formaban con manos y boca unas sinfonías o sonatas muy a compás: este es un tañido músico de cuatro compases, que se danza haciendo el son con los pies, con violentos y cortos movimientos» [10].

Para Talío Noda Gómez «el canario», es de origen isleño, pasando luego a la península por medio de los esclavos; allí lo adopta el pueblo y luego pasa a la corte, convirtiéndose en danza palaciega. Aquel baile «menudico y agudo» se extenderá por las cortes europeas durante los siglos XVI, XVII y XVIII; luego se perderá.

> «Se trata de una danza de requerimiento y rechazo, en la que se enfrentan dos filas de danzantes por parejas, que se acercaban y alc-

jaban entre sí con graciosos saltos y taconeos, algunos de verdadera dificultad. Hoy día sólo conservamos músicas del «canario» en obras cultas de los siglos nombrados y ciertas reminiscencias en el sirinoque palmero» [11].

Para otros autores especializados en música popular es inútil intentar localizar ese origen del canario en influencias guanches, pues se trata de una danza empleada por polifonistas del piano. Ni siquiera hay rastros de esa influencia en el canto isleño actual. Tal es el caso de Felipe Pedrell, autor del «Cancionero Musical Popular Español». Sobre estas tesis de Pedrell y afirmando precisamente lo contrario, hay un trabajo de Amaro Lefranc en el que aparecen esas relaciones entre las actuales melodías y las primitivas guanches [12].

Lefranc reproduce una serie de «canarios» (el de Guerau concretamente), buscando afinidades en la melodía con música canaria, el tajaraste tinerfeño, por ejemplo [13].

Por otra parte, las investigaciones de Porfirio Arroyo le llevan a la conclusión de que las canciones y danzas de los aborígenes son modificadas por el medio social y cultural al ser trasladadas a la península. La mezcla entre estas canciones y danzas primitivas y la música árabe, transformada en aires regionales españoles, darán lugar al canto canario tal y como es hoy día. Esa mezcla es la que, según él, dará lugar a bailes tan dispares aunque semejantes en sus rasgos principales, como son el tajaraste, el cirinoque, las seguidillas, el tango herreño, etcétera [14].

En principio, esta apreciación de Arroyo me parece excesivamente arriesgada considerando que el serinoque es tenido como baile primitivo, al igual que varios de los citados, y como uno de los elementos formativos de la música popular canaria.

Aunque no es extraña a muchos esta teoría, basándose en la apreciación de ciertos dejes arábigos en la música canaria, pienso que puestos a elucubrar era más fácil invertir la teoría y tomar la influencia árabe como originaria de las islas pasando de ellas a la península, no al revés. Son varios los investigadores que han advertido en algunos bailes isleños cierta semejanza con danzas del norte de Africa, y en la música canaria elementos de aportación árabe.

> «...Los aborígenes herreños se ponían sobre dos líneas paralelas todos juntos, moviéndose primero hacia atrás y hacia adelante, luego a derecha e izquierda, dando grandes y violentos saltos, lo cual recuerda las danzas simbólicas practicadas por los egipcios al anunciar próximas inundaciones del Nilo devastador» [15].

Lothar Siemens señala la aportación de elementos moriscos en la música canaria [16], y Diego Talavera hace alusión a documentos donde se citan danzas de moriscos en Lanzarote y Fuerteventura [17].

Por todo lo dicho hasta aquí hay algo que parece claro: la relación del «serinoque» con el primitivo canario y de éste con la música primitiva del archipiélago, y aunque se trate de un baile con pasos acortesanados que ha regresado a las islas desde el continente [18], lo que es indudable es que en esta danza de la isla de La Palma aún se conservan ciertos dejos de procedencia ancestral.

Capmany dice que es un baile muy especial que recuerda algo el llamado «pagés» de Ibiza (¿y por qué no?, si de nuevo los rituales del sol, si de nuevo las islas, la melancolía del mar y del aislamiento...) Describe el Serinoque como una danza en la que el hombre da grandes saltos alrededor de la mujer, y ésta, inclinada la cabeza, con la mirada fija en el suelo y en actitud de orar, se recoge la falda con ambas manos hasta el borde del refajo y va moviéndose de forma acompasada [19].

Esta forma rara de danzar que tanto asombraba a los viajeros que llegaban a la isla, conserva aún hoy día ese aire ritual y misterioso. La música sigue siendo de tambor, aunque se le haya incorporado la flauta más tardíamente, y la danza, en algunos pasos de la isla, sigue conservando esa frescura que sólo poseen las verdaderas tradiciones del pueblo.

La estructura del baile puede analizarse en cuatro partes:

A.—Introducción: tambor y canto del serinoque.

B.—Intervención del coro.

C.—El baile: música y ritual.

D.—«Las relaciones»: poesía y participación popular.

A. INTRODUCCION

Tambor y canto del serinoque por un hombre solo

El que toca el tambor canta una larga introducción. En ocasiones lo hace acompañado también por la flauta, aunque las versiones más antiguas recogidas aparecen con acompañamiento exclusivo del tambor. En algunos pagos del Norte de la isla se utiliza cualquier elemento de percusión natural (desde un taburete de ordeñar las cabras hasta una lata de aceite vacía), y en algunas versiones hay también acompañamiento de castañuelas [20]. En ocasiones sólo el tambor marca el ritmo. Los demás instrumentos permanecen en silencio durante toda la ceremonia. Es un sonido constante, a veces más opaco, a veces

más sonoro, pero siempre fijo, como un reclamo. El tambor «habla», dicen los campesinos de Garafía. Hay que saber hacerlo hablar. El tamborilero lo cuidará y adornará como si fuera un elemento vivo dentro del ritual. Es un oficio que se hereda. Los secretos del tambor se transmiten de padres a hijos al igual que los decires que recita o canta el tocador en la larga introducción que va preparando a los danzantes [21].

A continuación se cantan unos versos en compás de tres por cuatro que darán principio al baile:

«Este sirinoque
con más sirinoque
A mí me lo mandan
Que yo a vos lo toque».

O este otro:

«Este sirinoque
lo bailo yo aquí.
Mañana a la noche
te acuerdas de mí».

B. EL CORO

El coro contesta al tambor con un estribillo que se repetirá a lo largo de todo el ritual:

«Pásense los mozos de acá para allá
que este serinoque lo van a bailar.
Ay, sigan y sigan y vayan siguiendo,
que este serinoque nos va divirtiendo».

De la misma forma que ocurría con el tambor y lo que canta su dueño, ocurre con estos estribillos, es decir, cada uno de los grupos que interpreta esta danza tiene su versión particular, aunque en general todos los estribillos vienen a ser una declaración de contenido en cuanto a los bailadores se refiere: cómo deben moverse, cuándo deben hacerlo y qué deben cantar. El coro organiza y distribuye las faenas y aparte de eso, va narrando lo que ocurre entre los danzarines. En resumen, es el coro clásico de las funciones del pueblo, el fondo (con música) de cualquier drama popular.

«Síganse paseando de acá para allá
que las relaciones se van a cantar.
Se van a cantar, se van a cantar.
Váyanse pasando de aquí para allá» [22].

Esta intervención del coro sirve para marcar el estribillo que introduce el baile propiamente dicho, aunque este orden no es el forzoso. En algunos lugares después del sirinoque, cantado por un hombre solo, comienzan «las relaciones» y luego interviene el coro. Todo depende de la tradición del lugar.

C. EL BAILE

Se forman dos filas de parejas enfrentadas. Las mujeres en una fila y los hombres en otra. El baile comienza con un taconeo de tres compases avanzando y de dos retrocediendo al son de la flauta y el tambor. Las parejas se cruzan entre sí. Los bailadores zapatean (de ahí el nombre de «zapateado») con golpes de punta, tacón y pie al aire. La música que acompaña es de ocho compases y aunque la flauta y el tambor son los originales en ocasiones, el acompañamiento es también de castañuelas o sonajas.

Durante un espacio de tiempo las parejas se cruzan danzando al son de la música. El baile es interrumpido por «las relaciones» que cantan los mismos bailadores. El hombre canta primero, luego la mujer responde. Se baila de nuevo. De nuevo paran y cantan, y así sucesivamente hasta que lo han hecho todas las parejas que componen el baile.

En este punto del baile es donde el análisis puede llevarnos a hacer el mayor número de reflexiones teóricas: desde encontrar en la forma relación con las danzas indígenas propias de las islas, hasta descubrir en su fondo todo un contenido religioso donde el hombre vuelca sus temores al enfrentarse con la naturaleza.

Aunque el serinoque no es una danza de trabajo (en la que el campesino puede escenificar las faenas propias del campo, como ocurre con «el baile del trigo» [23]), ni está en relación con actividades agrícolas («los aires de Lima» se cantaban y bailaban en La Palma, por la zona de Tijarafe, cuando los vecinos se reunían a «machacar» almendras o descamisar al millo), es un baile de carácter rural y añadiría que por su contenido está en íntima relación con la tierra.

Bailando el Serinoque. Fotos cedidas por D. Víctor Manuel González Martín, Director de Coros y Danzas de la Palma

El serinoque parece un ritual, una representación cuyo origen pueden ser una oración o una ofrenda. Los pasos del hombre danzando alrededor de la mujer, intentando cercarla, deslumbrarla y convencerla, para lo cual el macho hace alardes de fortaleza marcados por el ritmo fuerte del zapateado, mientras ella permanece en actitud recogida y pasiva, recuerdan de forma asombrosa las descripciones de bailes primitivos de exaltación a la tierra y la fecundidad. La tierra como elemento femenino. El hombre como elemento activo, de lucha, frente a la naturaleza que se le opone y ofrece indistintamente.

Y si el tambor intervenía como reclamo, voz de alerta que convocaba la función-oración-celebración y el coro lo hacía como narrador y ofertante, la danza, tercer elemento de esta estructura, será la ofrenda que se ofrece a cambio de la fertilidad de sus campos y sus mujeres. Es la representación de la tierra misma. Tierra-madre-mujer en actitud tradicional de espera. El hombre-lucha-actividad alrededor de la tierra-hembra dispuesto a arrancarle su propia supervivencia. La mujer-tierra oculta, regala o niega el fruto.

No se representa lo que ya es: el trabajo, el fruto, etc., el serinoque «pide» el beneplácito de los dioses para dominar la naturaleza. Es la lucha del hombre con la naturaleza la que se representa.

D. LAS RELACIONES

Una de las características de las danzas al aire libre es que la voz puede intervenir ya durante toda la danza de modo intermitente por medio de «coplas». En su estudio sobre la música popular en España López Chavarri dice que estas coplas las realiza un solista, quien mientras canta hace que disminuyan en sonoridad el resto de los elementos musicales que o tocan menos fuerte, o cesan de modo circunstancial.

> «Las canciones y músicas de la que llamaremos vida de relación, es decir, las que se entonan entre agrupaciones de gentes, son también muchas, como son muchas las maneras que tiene el pueblo de manifestar su sentir en común.
>
> Empezaremos por melodías entonadas por una sola voz, sin acompañamiento instrumental... las coplas son elogios a los bailadores, o a las muchachas presentes, o amorosas declaraciones, con sus contestaciones en serio o en burla...» [24].

Esta costumbre de «relacionarse» por medio de coplas es propia de sociedades campesinas. En España encontramos algunos ejemplos de ello como son «las Alboradas» (les albaes) levantinas que se practican en varios lugares del país valenciano. La costumbre consiste en que un individuo canta una copla y otro la termina improvisando los dos versos de la cuarteta y rivalizando en voz y en ingenio.

En la isla de La Palma las «relaciones» consisten en coplas de distinto carácter que los cantores se lanzan unos a otros. Hay que tener la suficiente agudeza e ingenio como para contestar al que te lanza la porfía. Los cantores se echan puntas y las respuestas deben ser rápidas y acertadas.

Tradicionalmente las «relaciones» se cantaban en las reuniones que celebraban los campesinos: desde una gallofa [25] hasta un velatorio en que se exaltaba la personalidad del difunto.

Las «relaciones» no son cantos de alabanza primordialmente, sino más bien un «juego» de ocurrencias donde se desafía al contrario a ver «quién le saca más punta al asunto que se tiene entre manos». Si la relación es un canto de alabanza los copleros intentarán decir los versos que más agraden al celebrado (así en una boda a la novia, o en un bautizo al recién nacido); si las relaciones son «puntas» que

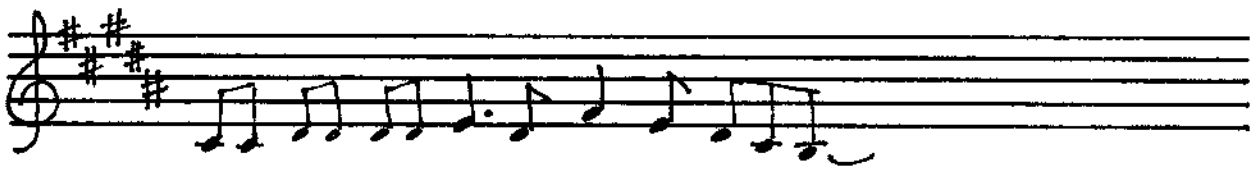
se echan los verseadores aquí la rivalidad les llevará a superar los ataques del contrario, por lo que no es raro que unas relaciones acaben en pelea.

Las relaciones se cantan a gusto de cada cual. Parten de una nota que es el tono en el que se mantienen y que deben sostenerlo hasta pasárselo al otro cantante; por lo demás, se modula como se quiera, siempre y cuando se siga un ritmo ya establecido.

En las siguientes transcripciones musicales [26] de dos temas cantados en distintos pagos de la comarca de Garafía, puede verse esa diferencia de tono y de adornos que hacen que el oyente no encuentre parecido entre unas relaciones y otras, al menos a simple vista. Lo mismo ocurre con el romance de la introducción y con los estribillos. Estas diferencias se deben también al carácter de improvisación propio de los cantos populares que aún conservan una cierta independencia con el entorno y las influencias de la música transcrita y con posibilidades de transmitirse en textos musicales).

Relación cantada en El Tablado:

«Yo canto que si no lloro
no «espajo» los males míos.
Cuando estoy solita lloro,
en conversación me río».



Relación cantada en Las Tricias:

«Aquí te traigo un conejo
que cogí en la ladera.
Prepárame la aguja
que me «ruyó» la montera».

La dificultad al transcribir la melodía se debe a que en los dos casos al ser un canto muy primitivo no hay notas para una transcripción adecuada en el sistema occidental. Dado el espectro mucho más amplio de la música oriental, sería más fácil hacer un registro musical a partir de ella. (Vuelvo aquí a insistir en ese origen confuso del serinoque. ¿Por qué no aceptar su llegada desde el norte de Africa?, quizás así podríamos comprender esos adornos musicales, ese alargarse las notas yéndose a notas intermedias).

La segunda melodía tiene más adornos que la primera y los cambios en ella son mayores respecto del piano.

La melodía, sea cual fuere, se repite en las relaciones cada dos versos y la última nota se acorta o se alarga, según el intérprete, de una a cuatro notas según los versos.

En el serinoque las relaciones se cantan entre un hombre y una mujer. Los temas varían. Canta primero el hombre, contesta ella.

El: *«Ni lloro ni lloraré*
ni me da ningún cuidado
de que otro haiga disfrutado
de lo que yo disfruté».

Ella: *«Vivo feliz con tus cosas*
y con esas frases gozo
reconociendo que eres
embustero alabancioso.» [27]

Y siempre hay una ocasión para sacar esa «punta» que deja el baile en suspenso esperando la respuesta adecuada.

El: *«Dices que ya no me quieres*
porque no tengo bigote,

pero tengo más ideas
que un pájaro capirote.» [28]

Se pueden oír cuartetas en las que se suplica:

«Relaciones emprestadas
yo no se las agradezco.
Quítalas de la memoria
como yo del pensamiento.» [29]

En las que se acusa:

«Dos recuerdos tengo tuyos:
uno alegre y otro triste.
El abrazo que te di,
el bofetón que me diste.» [30]
«Todos dicen que eres buena,
y cariñosa y amable.
Pero en dándote dinero,
vendes a tu propia madre.» [31]

En las que se amenaza amorosamente:

«Tengo el corazón trancado
con llave de mejorana.
Que yo no doy mi palabra
a quien se va pa l'Habana.» [32]

En las que se «pican» sexualmente haciendo un verdadero alarde literario a la hora de construir metáforas en las que el elemento agrícola o ganadero está presente:

El: *«Tienes las n'aguas de lana*
y las ligas amarillas.
Para ser caballo entero
te faltan las angarillas.»

Ella: *«Bailando estoy con usté*
mirándole el samarrón,
a ver si le alcanzo a ver
la lengua y el esquilón.» [33]

Pero en todas ellas hay varios factores comunes: un deje de melancolía (siempre pierden algo, buscan algo, desean algo) que nos hace pensar en las canciones de los aborígenes de las que ya hice mención y que tenían esa misma característica de lamento, de queja; pero no sólo con referencia a las letras, sino también en relación con la melodía [34].

Otro factor es esa mezcla de desvergüenza y pudor que hay en algunas letras. Nunca les he oído mezclar la familia, el trabajo y la religión en estos lances. Pudores atávicos hacia determinados elementos como la maternidad, la tierra y Dios. Sí, en cambio, ofenderse en carne viva en cuestiones de virilidad o potencia sexual y hasta poner en duda la honestidad de las novias o esposas del contricante.

Otro elemento es ese aire festivo y burlón, pero en el fondo amargo, con que tratan sus inhibiciones cotidianas: desde represiones sexuales, hasta económicas y sociales. Es la socarronería característica del campesino canario y que ya he tratado en otros trabajos que se relacionaban con la identidad de las comunidades rurales en la isla de La Palma [35].

Un cuarto elemento es el psicológico: las «relaciones» como terapéutica natural que «sanea» el interior del cantautor. Vamos «al rajazo» dicen, con muy buen tino, pues al decir de sus cuartetas van arrancándose de dentro aquello que les carcome como si se rajaran la misma carne.

Por último, podemos decir que las relaciones son un juego social. Un juego del que sólo participa el grupo que lo forma. Cantan y hablan cantando y sólo ellos saben de qué va la cosa, los demás quedan fuera del juego, fuera de ese mundo del que sólo ellos, los verdaderos autores del drama, participan. Los demás somos, simplemente, espectadores.

Pocas variaciones socioeconómicas o culturales han aparecido en el contexto de la vida de estos campesinos de Garafía a lo largo de siete siglos, por lo que el significado de esta danza y estos cantos aún puede hacerse legible.

Las razones que un día, ya lejano, provocaron el nacimiento de danzas y expresiones musicales han desaparecido o se han deteriorado por nuevas formas de vida, pero la función del baile y el canto sigue siendo la misma: un canal por donde se deslizan las necesidades de una comunidad que intenta expresar lo que lleva dentro y no puede o no le dejan hacerlo de otro modo.

El serinoque sigue teniendo, cuando se hace natural y espontáneo, esa fuerza primitiva que te conmueve y atrae, pues a través de sus pasos puedes leer el mensaje del hombre a la tierra; y aunque el danzarín no sepa descifrar ese código cultural, tampoco importa; él seguirá, inconscientemente, comunicando esos valores.

Este trabajo fue presentado como ponencia en el *Coloquio sobre Estudios de la Cultura Popular* organizado por el Instituto Catalán de Antropología celebrado en Saifores, junio 1981.

1 Desde Alfonso Bethencourt, Lothar Siemens, Amaro Lefranc, Subirá, Pérez Vidal, Leopoldo de la Rosa, Talio Noda, Diego Talavera, hasta un largo etcétera de especialistas e investigadores.

2 José Subirá. *Música y músicos canarios.* Anuario de Estudios Atlánticos, n.º 1, año 1955, pág. 256.

3 M. A. Ladero Quesada, *Los primeros europeos en Canarias,* Mancomunidad de Cabildos..., Las Palmas, 1979, página 32.

5 Viera y Clavijo, *Historia de Canarias,* Libro II, c. 13, pág. 145, tomo I.

6 José Subirá, ob. cit., pág. 260.

[7] Juan de Abreu Galindo, *Conquista de las siete islas Canarias*, 1632, Ed. Goya, Santa Cruz de Tenerife, 1955.

[8] Se refiere Viera y Clavijo a lo que Fray Juan de la Puente escribió al respecto en su *Epítome de Don Juan el II*: "Gustaban mucho, y aún hoy, de cierto baile o saltarelo muy gracioso que llamamos en España "canario" por haber venido su uso de aquellas islas".

[9] Francisco de Gómara: *Historia General de Las Indias*, c. 224, pág. 287.

[10] Viera y Clavijo: *Historia de Canarias*, tomo I, libro II, c. 14, a. pág. 147.

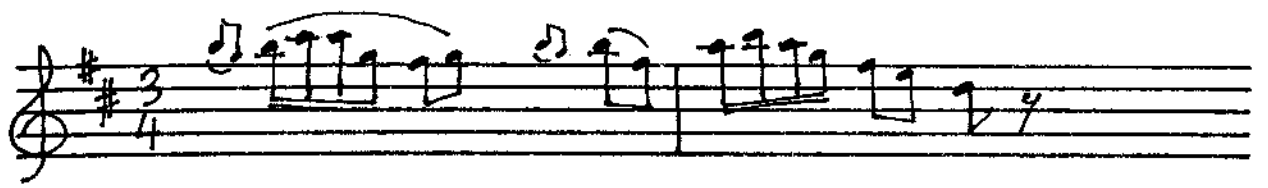
[11] Talio noda Gómez: *La música Tradicional Canaria, hoy*, Las Palmas, 1978, pág. 27.

[12] Amaro Lefranc: *Lo guanche en la música popular canaria*. Edic. Instituto de Estudios Canarios, V. Vi, Sec. II, n.º 5, La Laguna, 1942, pág. 12, 13.

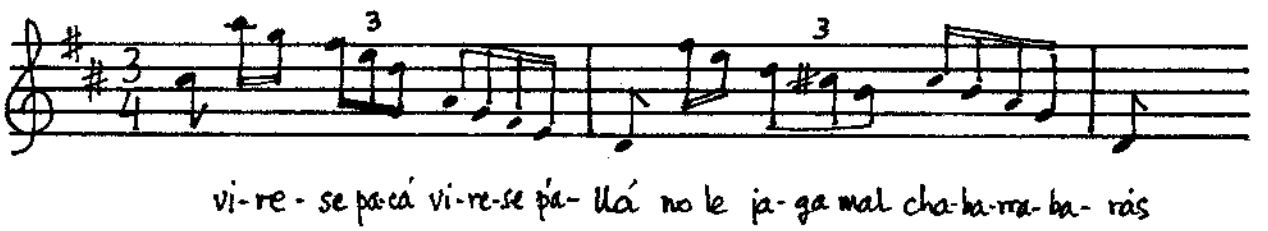
[13] Reproduzco íntegro el pasaje para curiosidad de los musicólogos:

"En uno de los canarios que nos presenta Felipe Pedrell aparece este pasaje:

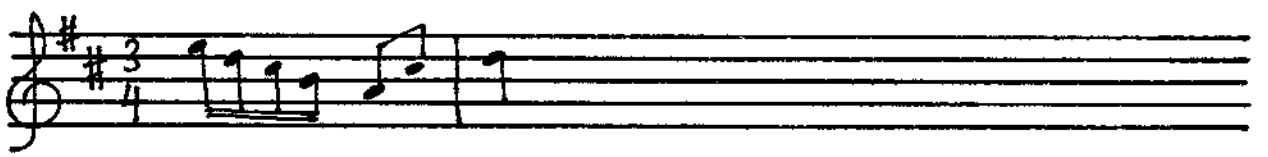
No hay que hacer grandes esfuerzos de imaginación para recordar, al oír este diseño musical, la melodía habitualmente empleada por nuestros tamborileros cuando acompañan, sobre un ritmo de tajaraste, con su pito y su tambor, la danza de las cintas:



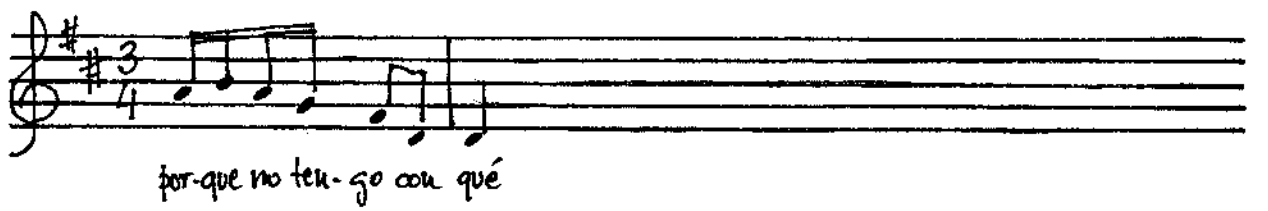
El propio canario de Guerau termina con unos compases que repiten obstinadamente un mismo diseño musical. Reprodúzcamoslo, añadiendo, nosotros, letra de tajaraste:



Y concluye así la cadencia final del canario de Guerau:



A cuya figuración se puede superponer —valor por valor— la de nuestro popular



14 Porfirio Arroyo, Tenerife, Publicaciones españolas, Madrid, 1955, pág. 26.

15 José Subirá, ob. cit., pág. 262.

16 Lothar Siemens Hernández, *Algunos datos sobre música de moriscos en Canarias,* Universidad de La Laguna, 1973.

17 Diego Talavera, *Canarias, Folklore y canción,* Edic. Taller, Madrid, 1978, pág. 30.

18 Diego Talavera, ob. cit., pág. 23.

19 Aurelio Capmany, *Folklore y costumbres de España,* tomo II, Bailes Populares, pág. 350.

20 En las versiones originales le Las Tricias.

21 Esta introducción ha quedado muy reducida actualmente.

22 Grabación realizada en Las Tricias, Garafía.

23 Sobre este tema hay un trabajo de José Pérez Vidal: *El baile del trigo,* RDTP, Sept. Tomo XI, n.º 1, 2, 1955, pág. 145-154.

24 Eduardo López Chavarri, *Música Popular Española,* Ed. Labor, S. A., Barcelona, 1927, pág. 107.

25 Prestaciones de trabajo en las labores del campo.

26 Las transcripciones musicales son de Valentín Ruiz-Santa Quiteria Serrano de la Cruz.

27 Recogida en El Tablado de La Montañeta (Garafía).

28 Recogida en Cova de Agua .Garafía).

29 Recogida en Cova de Agua.

30 En El Tablado.

31 Idem.

32 En Roque del Faro.

33 Recogidas en El Tablado.

34 José Pérez Vidal: *Endechas populares en tristrofos monorrimos: siglos XV y XVI,* 1952, J. Régulo Editor, La Laguna.

Lothar Siemens Hernández: *Las endechas canarias del siglo XVI y su melodía.* Separata del "Homenaje a Don Agustín Millares Carló". Caja Insular de Ahorros, Las Palmas.

35 Ponencia presentada en el II Congreso de Antropología. Madrid, 1981: *Identidad rural y etnicidad insular.*

EL ROMANCERO Y SU MUSICA

Maximiano Trapero

La Cátedra Seminario «Menéndez Pidal», órgano interfacultativo de la Universidad Complutense de Madrid y depositaria de los riquísimos archivos romancísticos y de la herencia de realidades y proyectos sobre el Romancero hispánico de don Ramón Menéndez Pidal, viene organizando desde hace dos años unos Cursos de formación de jóvenes investigadores con el propósito de acelerar, antes de que sea demasiado tarde, el rescate del Romancero tradicional que aún pervive por todo el mundo hispánico. En el primero de estos Cursos, celebrado en Segovia en el verano de 1980, a la par que las clases sobre el estudio de los textos literarios se celebró un curso sobre la música tradicional y romancística española que reunió a algunos de los más renombrados folkloristas de nuestro país dedicados, algunos exclusivamente, a esta tarea. Sus nombres y los títulos en que se encuadraron sus actuaciones son lo suficientemente ilustrativos sin que merezcan más comentario: Joaquín Díaz, acompañado de Félix Pérez y José A. Ortega, en «El romancero tradicional y su reinserción en la cultura musical española»; Agapito Marazuela, acompañado de Fernando Gomarín, Joaquín González y Lorenzo Sancho, en «El acompañamiento instrumental del canto cántabro, castellano y leonés»; el grupo Nuevo Mester de Juglaría, en «Formas actuales del romancero»; Julia Sanz Vaca, en «El repertorio romancístico de la Castilla del Duero»; Amancio Prada, en «Cantigas de amigo y romancero tradicional», y Antonio Mairena, en «El romancero en el cante andaluz». Además cabe añadir la audición de cintas magnetofónicas originales sobre «El romancero sefardí» ofrecidas y recogidas por el mejor especialista actual en esta parcela romancística, Samuel Armistead.

La importancia y la novedad de estos recitales y audiciones, a mi modo de ver, radica en que por vez primera se ofrece y se trata en un colectivo de especialistas y estudiosos del Romancero uno de sus elementos constitutivos: su música. Porque la música de los romances sigue siendo un campo prácticamente intocado por los tratadistas del Romancero. Cierto que

algunos de los grandes recolectores modernos del Romancero tradicional lograron plasmar en sus colecciones algunas transcripciones pautadas pero del todo insignificantes en su número y, lo que es peor, no siempre directamente sino por medio de terceras personas ni siquiera presentes en las encuestas. Cierto que en los tomos del *Romancero tradicional* de Menéndez Pidal se contienen también melodías correspondientes a las versiones textuales que se transcriben, pero en número tan reducido que en forma alguna pueden constituir una representación suficiente de la música de las versiones textuales allí recogidas. Cierto también que bastante recientemente han aparecido una serie de folkloristas y cantantes que han tomado los romances como principal repertorio de su actividad y que han logrado difundirlos y hasta popularizarlos a través de sus actuaciones personales o a través de los medios de difusión, pero, a decir verdad, la mayoría de las veces lo que se nos ofrece es un producto adulterado, manipulado al propósito de tal o cual estética, tal o cual armonía, tal o cual instrumentalización. Cierto, en fin, que todos los recolectores cuando oyen un romance lo oyen, por lo general, cantado y que en consecuencia conocen múltiples melodías con infinitas variantes que posteriormente son incapaces de transcribir, aunque tampoco sea raro el caso de quienes iniciando una encuesta pidan al encuestado les «diga» el romance y no se lo cante, pues con ello se alarga extraordinariamente la recogida. Hay casos, es cierto, de recolectores de romances que posteriormente y de forma activa y personal se encargarán de difundiros sin reelaboraciones sustantivas particulares, fundiendo en una persona la extraña condición de investigador y juglar, pero ejemplos de este tipo son muy raros de encontrar en el panorama actual del Romancero hispánico.

Una salvedad, sin embargo, cabe hacer aquí. El *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid* [1] emprendido por Joaquín Díaz, Luis Díaz Viana y José Delfín Val y que comprende, de lo publicado hasta ahora, dos tomos (I y II) sobre *Romances tradicionales*, uno (III) sobre *Dulzaineros y Tamborileros* y otro (IV) sobre el *Cancionero Musical* (primera parte) es la empresa más interesante de las realizadas hasta ahora en torno a la música del Romancero y a la poesía de tradición oral. En él no sólo se contienen las transcripciones melódicas de la mayoría de los romances recogidos sino que además se intenta, yo creo que por vez primera, una introducción al estudio de la música del Romancero con algunas constataciones y observaciones altamente interesantes. Naturalmente que todo ello es muy poco para poder hablar en términos generales del comportamiento de la música en el Romancero, mucho más cuando la muestra está limitada a una sola provincia, pero la tarea debe servir de ejemplo y convendría imitarla.

Pero el caso es que, salvo raras excepciones, la música del Romancero es, por ahora, una perfecta desconocida no sólo para el gran público sino, lo que es más grave, para investigadores y especialistas. Hay que decir que filólogos y musicólogos aún no se han dado la mano en este tema. Las razones pueden haber sido varias y de fácil comprensión: en primer lugar la dificultad de transcribir «in situ», cuando no se disponía de medios técnicos tan cómodos y eficaces como son las modernas y simples grabadoras de pilas, textos y melodías: si ya bastante dificultoso es transcribir unos textos al tiempo que marca el recitador cuánto más no lo será plasmar en un pentagrama y a la vez notas, compases, ritmos y tonos; en segundo lugar la falta de una capacitación técnica mínima en lo musical por parte de quienes tradicionalmente se han dedicado a la recogida de romances: filólogos y literatos eminentes que se hayan dedicado al Romancero los ha habido en gran medida, pero ¿cuántos y quiénes de ellos poseían además una preparación adecuada para estudiar de forma paralela la música?; y en tercer lugar, y ésta sería la razón menos admisible, la actitud desdeñosa de estudiar un elemento que tradicionalmente se venía excluyendo en la consideración del Romancero: las pautas iniciadas por los primeros colectores de romances, desde el siglo XVI, de excluir toda referencia o noticia musical de cierta entidad se ha hecho costumbre hasta nuestros días (así se ha logrado hacer tradición sobre tradición). Porque ¿qué *Cancionero, Romancero, Silva, Flor* o *Primavera* desde el siglo XVI hasta hoy ha hecho menciones dignas de consideración sobre la forma de cantar los romances? Podremos argüir que hubo grandes compositores y musicólogos de nuestro Renacimiento y Barroco que recogieron en sus *Cancioneros* buen número de romances cuya tradicionalidad ha llegado hasta nosotros. Los nombres de Juan de Encina, Alonso de Mudarra, Luis de Narváez, Luis Milán, Pisador o Salinas pueden salvar un vacío casi infranqueable en el conocimiento de unos momentos primeros de nuestra tradición romancística; pero no es menos cierto que sus versiones musicales no son generalmente, otra cosa que glosas al estilo cortesano impuestas por los gustos y estéticas imperantes en la época y por el genio creador de sus muy personales iniciativas cultas, por lo que

de la música y modos auténticamente populares como se cantaban los romances poco o nada sabemos.

El olvido, pues, en que se ha tenido desde siempre a la música de los romances es un grave vacío que afecta de forma sustancial a la comprensión general y totalizadora del Romancero. No hay que perder de vista que música y texto literario son los dos componentes de un romance, los dos importantes, los dos sustantivos, aunque no los dos tenidos y valorados por igual. Los romances son, en definición muy conocida de Menéndez Pidal, «poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas colectivas, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común» [2]; es decir, poemas cantados. Y no deja de ser sintomático que sea el propio Menéndez Pidal el primero de los grandes recolectores modernos del Romancero tradicional que incluyó entre las páginas de su *Flor* algunas transcripciones musicales, el primero que intuyó su importancia aunque, a decir verdad, las transcripciones no sean suyas sino del señor Torner y éste nada diga por encima de la fría y escueta plasmación melódica.

El hecho es que la tradición oral moderna sigue conservando los romances cantados y hasta tal punto es consustancial la música con el texto literario que muchas veces al iniciar una encuesta y pedir al recitador que nos «diga» el romance para no alargar demasiado o para no cansar al buen viejo (desgraciadamente la tradición se va arrinconando cada vez más en los más ancianos cuyas facultades no les permiten, precisamente, hacer exhibiciones de voz) éste «pierde el hilo» de la historia y ha de recurrir a la música para enlazar de nuevo las secuencias narrativas; es decir, la melodía, por muy repetida que sea, sirve de sostén a la historia que se cuenta en la memoria de los depositarios de romances. Pero aunque los romances sigan cantándose y cualquier investigador o curioso pueda recogerlos así no es menos cierto que el gran público tiene noticia de ellos porque posteriormente se recogen y publican en libros. Lo que hace conocer la tradición romancística en toda su magnitud no es la encuesta directa (la extensión de la tradición y su dispersión geográfica son tan fantásticas que su valoración no es empresa para un solo investigador por muy larga vida que llegue a tener y muchos los años de dedicación a la tarea), sino el estudio reposado y contrastivo de las múltiples variantes que en sí misma lleva la tradición. ¿Y qué panorama puede presentar al estudioso del Romancero una colección que relacione uno y otro y cien temas con una y otra y mil versiones pero que nada diga de su música? ¿Su parquedad expresiva no es paralela a la de una antología lírica que recogiese los textos de las *Cantigas* de Alfonso X y nada dijese de su música? Pues unas y otros nacieron para ser cantadas y su aprehensión globalizadora será sólo posible si ambos elementos están manifiestos.

Lo que queda por hacer es, pues, en este terreno, muchísimo; y no diría yo que lo que falte sea prioritariamente una labor de recopilación de melodías sino, sobre todo, de análisis y estudio de las ya archivadas. Porque las carpetas del archivo romancístico de Menéndez Pidal contienen muchas y las recientes encuestas de la Cátedra Seminario por distintos puntos de la geografía peninsular han dado como resultado una extraordinaria colección de cintas magnetofónicas llenas de romances, la mayoría de ellos cantados. Y a ellos hay que añadir la sin duda más que apreciable recopilación de folkloristas y particulares que, desperdigados por todo el mundo de la cultura hispánica, trabajan en este campo. Pero ahí están; esperando que alguien (mejor en plural) con suficiente preparación técnica y entusiasmo los saque a la luz, los analice y los dé la valoración que precisan. Lo que falta es más una labor de concienciación y de manos a la obra que de recopilación, de trabajo reposado en el gabinete que de pateo de caminos, de aglutinación que de encuesta. Ahí aguarda un filón incalculable de música antigua y popular sobre la que no sabemos prácticamente nada y que puede darnos la clave para entrar con un poco más de luz en el todavía tenebroso mundo de nuestra música popular y tradicional.

El objetivo en una tarea de este tipo no es sólo el de conocer mejor la historia de la música popular antigua sino el de comprender en sus justos términos el fenómeno y las características totales del Romancero. Vaya aquí un ejemplo: la estructura métrica predominante en el romancero viejo es la del verso dieciseisílabo en series de rima asonantada y divididos en dos hemistiquios octosilábicos, estructura que heredará de los antiguos Cantares de Gesta y que se proyectará a la tradición oral moderna; sin embargo este Romancero último (desgraciadamente es sobre el único que podemos empezar a decir algo) tiene una estructura musical que se monta predominantemente [3] sobre cuartetas populares ,es decir, cuatro frases melódicas sobre cuatro versos octosílabos. ¿Qué hay, qué ha ocurrido, qué pudo hacer que los dos elementos constitutivos del romance ten-

gan un desarrollo estructural tan divergente? ¿Es que se trata, en estos casos, de melodías muy recientes que se adaptaron a la letra de los romances sin tener en cuenta la organización sintáctica y fónica sobre la que operaban? ¿Es que música y texto no nacieron juntos y unidos a un mismo propósito? ¿Es que habrá que dar por perdidas las melodías que, según eso, debieron corresponder a las primeras versiones romancísticas? Contestar a estos y otros interrogantes ,tan desafiantes pero tan simples, exige un largo trabajo que ni siquiera se ha iniciado y que, sin duda, reportará sorpresas insospechadas.

Porque un romance —dicen los filólogos— llega a conocerse a través de sus múltiples variantes y las varias versiones a que corresponden vienen a veces a darnos la clave para encuadrarlo en uno u otro ciclo, en uno u otro punto de la tradición histórica, en uno u otro camino de la dispersión geográfica, en uno u otro grado de contaminación; vienen, en definitiva, a hacer que lo entendamos mejor. ¿Pero qué decir de las variantes musicales que se multiplican al mismo ritmo que las literarias? ¿Por qué una misma melodía ha servido para cantar distintos temas? ¿Por qué otras veces se ha recurrido a versiones «contrafactas» tomando para temas tradicionales músicas locales o religiosas? ¿Por qué en la tradición oral moderna ya no se cantan siempre los romances e incluso hay determinados temas que siempre se repiten recitados? ¿De qué forma podremos reconstruir una cultura medieval, la de trovadores y juglares, si ignoramos casi todo lo referente al acompañamiento musical, a su forma de decir y de cantar y a la música con que se cantaban los romances?

Si como dice Diego Catalán [4] estamos todavía muy lejos de poder establecer una «Poética» del romancero (una Poética de los textos literarios del romancero se entiende aquí) cuando llevamos nada menos que cinco siglos de colecciones y colecciones de romances (y aún queda sin explorar la mayor parte de la tradición oral), de estudios y generalizaciones, aunque, eso sí, con muy desigual atención en uno u otro siglo, ¿qué decir de una Poética de su música cuando aún no se ha iniciado su estudio y ni siquiera se ha planteado seriamente su necesidad? Y una Poética del Romancero deberá contemplar ineludiblemente el comportamiento lingüístico y literario de sus textos pero también el comportamiento y funcionalidad de sus elementos musicales. Porque aunque queden aún muchos caminos por recorrer hasta llegar a esa pretendida Poética ya se está en disposición de hacer algunas afirmaciones importantes y de tipo general: por ejemplo sobre el extraordinario conservadurismo del romancero sefardí frente al proceso más evolucionado del portugués o sobre el comportamiento particular del romancero en Canarias con sus típicos «responderos» o estribillos; afirmar, por ejemplo, que el romancero tradicional evoluciona hacia un predominio de la dramatización en los decursos directos con menoscabo de la narración; decir que la tradición oral, apoyada en la «estructura abierta» del romance, va progresando cada vez más haciendo concreto lo que primitivamente era abstracto, dando soluciones inequívocas a lo que antes era equívoco; poder afirmar que la tradición no es fundamentalmente «conservación» sino sobre todo «uso» continuado que se proyecta a un futuro; poder constatar que la fuerza difusora del Romancero ha sido tan fantástica que allá donde se hable o se haya hablado una lengua hispánica podrán recogerse romances; declarar, en fin, que el Romancero español es, con mucho, el ejemplo más preclaro de poesía de tipo tradicional de toda la literatura universal. Todo ello en base a los estudios que sobre los textos se han hecho; pero en cuanto a su música ¿qué mínima cosa puede afirmarse?

Así que, en conclusión, permítanseme estas seis sugerencias que nacen de un convencimiento personal muy profundo en cuanto a la importancia que el estudio de la música tiene para un mejor conocimiento del Romancero:

1.º Es necesario tomar conciencia de que música y texto son dos elementos igualmente constitutivos de un romance.

2.º Es necesario que los recolectores de romances atiendan por igual en sus encuestas a la recogida de textos y música; las modernas grabaciones facilitan y simplifican extraordinariamente la tarea.

3.º Es conveniente que el encuestador incite al recitador de romances a que los cante y no simplemente los «diga».

4.º Es del todo necesario y urgente que la Cátedra Seminario «Menéndez Pidal», que es hoy por hoy la institución catalizadora de los estudios sobre el Romancero en el mundo hispánico, vincule a sus tareas investigadoras a musicólogos prestigiosos y capaces que rescaten de carpetas, archivos y «cassettes» la música allí recogida y guardada.

5.º Es ya hora de que toda publicación de

romances a la vez que dé a conocer las distintas versiones textuales de un tema vaya acompañada de sus correspondientes versiones musicales.

6.º Han de iniciarse los estudios generales sobre la música de los romances a fin de poder llegar a esa pretendida pero aún lejana Poética del Romancero.

---

[1] Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1978-1981.

[2] R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances y viejos*, Madrid, 2.ª ed., 1953, pág. 7.

[3] A esta misma conclusión llegan Joaquín Díaz, Luis Díaz Viana y José Delfín Val en su *Catálogo* citado, *Romances tradicionales*. II, págs. 214-215.

[4] "Análisis electrónico de la creación poética oral", en *Homenaje a la memoria de A. Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1975, págs. 157-194.

LOS MUSEOS DE INSTRUMENTOS MUSICALES
Breves consideraciones

Juan Bautista Varela de Vega

En estos momentos de «regionalismos», de «autonomías», de valoración de lo autóctono, asistimos a una especie de resurrección de desaparecidos elementos que integran el acervo folklórico. De éstos, es evidente, que los instrumentos musicales populares, tradicionales, están haciendo su aparición en muchos de nuestros pueblos y ciudades y, en diversos casos, la de su artesanal industria.

Tan importante hecho nos ha conducido a unas breves reflexiones en torno a la existencia de cantidades ingentes de instrumentos musicales que se conservan, algunos desde hace más de un siglo en museos del mundo entero.

Hoy constituyen historia. Precisamente, en esta misma Revista, venimos tratando el aspecto histórico del instrumento musical popular.

Noventa y seis países en el mundo custodian actualmente en museos estatales y privados, generales, etnológicos y propiamente musicales, un número muy elevado de instrumentos, que quedan así a salvo de una segura destrucción.

Resulta interesante, a la par que desconsolador, comprobar que hay países, como Francia, que solamente en un solo punto —en París— han logrado reunir varios millares de aquellos instrumentos nacidos en la auténtica raíz popular. Así, el Museo del Hombre, del Palacio Chaillot, de la capital francesa, en su departamento de Etnomusicología, posee una colección fabulosa de 7.000 instrumentos, además de una perfecta organización de servicios de exhibición, biblioteca, discografía, archivos, iconografía, fotografía, cursos para estudiantes, etc.

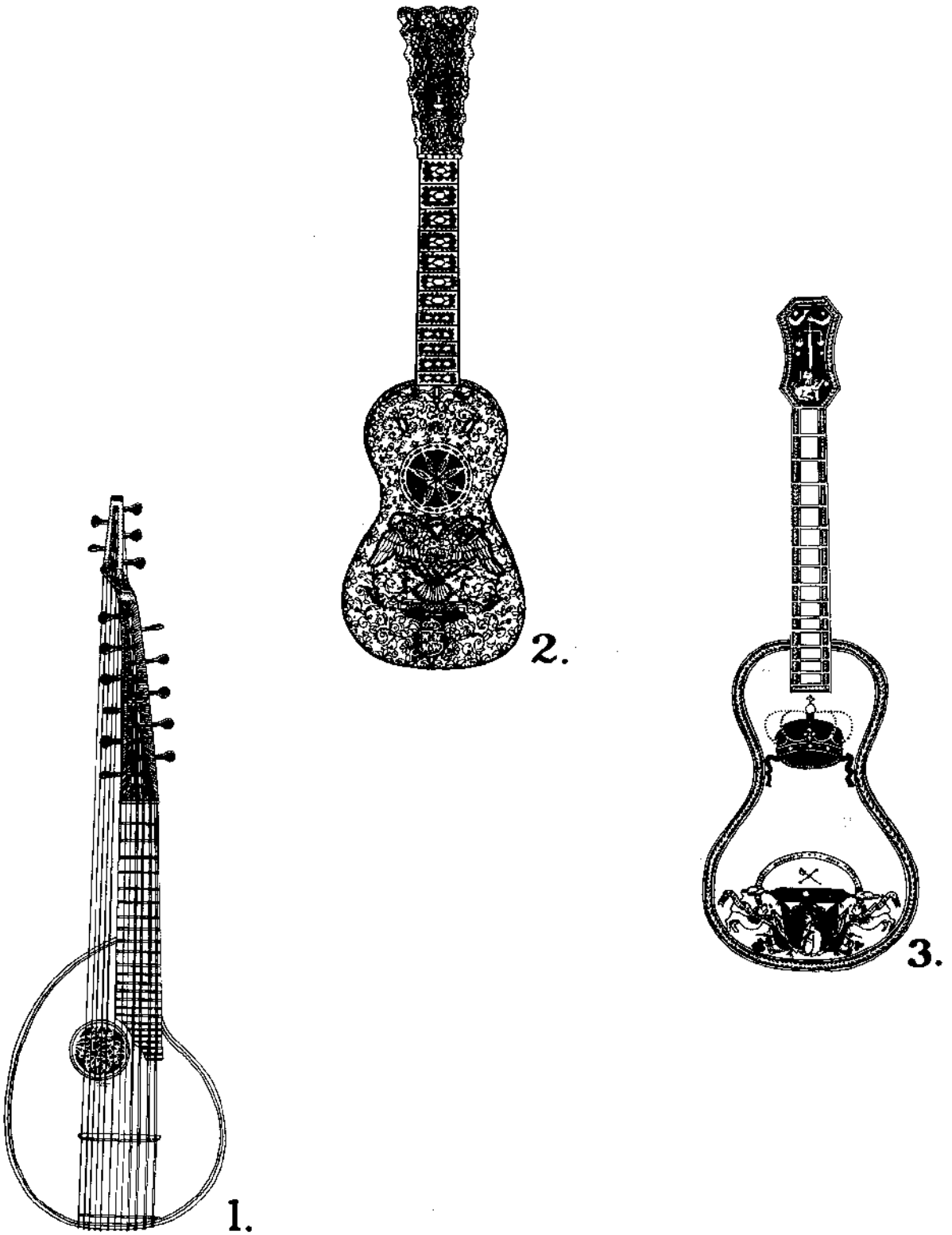
Por su parte, el Museo de Artes y Tradiciones Populares, también en la capital de Francia y, como el anterior, fundado en 1937, cuenta con una colección de 3.000 instrumentos, y el Museo del Conservatorio Nacional Superior de Música, fundado en 1861, con 2.500.

En definitiva, sólo en París existen más de doce mil instrumentos musicales. Mientras, en España, únicamente pueden contabilizarse poco más de 1.300 ejemplares, repartidos entre las cuatro localidades que poseen colecciones instrumentales de importancia: Barcelona, Lugo, Madrid y Sitges, siguiendo, al menos, el «International Directory of Musical Instruments Collections».

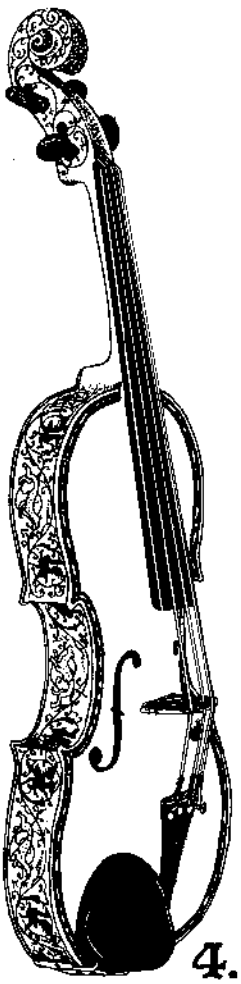
El más antiguo de ellos, fundado en 1919, es el Museo de la Biblioteca Musical del Museo Municipal, de Barcelona, poseedor de una colección de 30 instrumentos.

Siguen, en antigüedad, el Museo del Pueblo Español, creado en 1923, de Madrid, con 50 instrumentos; el del Palacio de la Música (1930), de Barcelona, asimismo con 50; el Museo Provincial de Lugo, cuya sección de música ha logrado reunir, desde su creación en 1932, una importante colección de 30 instrumentos; el Museo Municipal de Música de Barcelona (1943), el mejor dotado de todos los españoles, con una magnífica colección de 1.034 instrumentos, y el Museo de América (1965), con 40 instrumentos.

Otros, en España, son el Museo Nacional de Etnología, de Madrid, que hemos visitado recientemente. Actualmente se encuentran dos de sus tres plantas en reforma, por lo que únicamente podemos dejar aquí constancia de la existencia de una excelente colección de instrumentos procedentes de las islas Filipinas: 2 ejemplares de calibaos, instrumento ex-

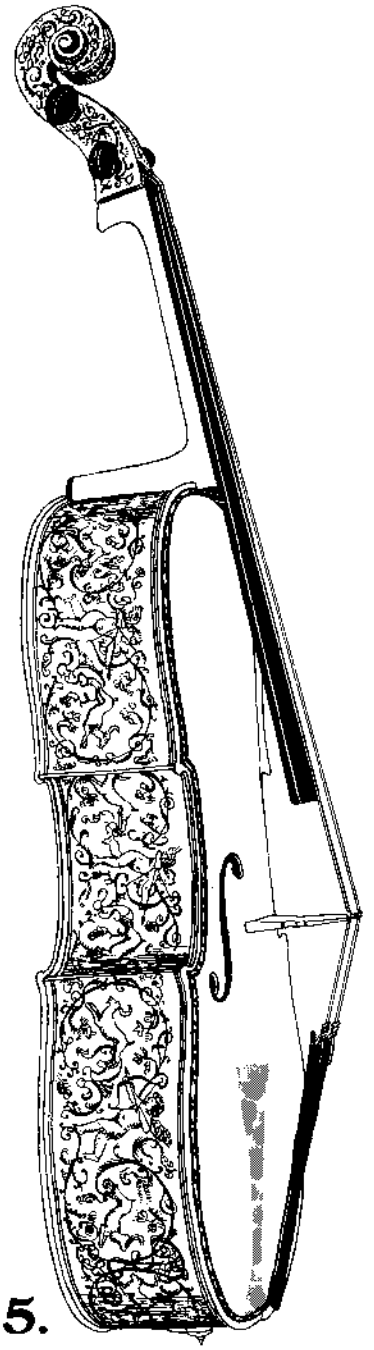


1. Archicistro. Museo del Conservatorio de París.
2. Guitarra construida por Frías en 1796. Palacio Real de Madrid.
3. Guitarra construida por Riudavets con retrato de Fernando VII. Palacio Real de Madrid.



4.

6.



5.

4. Violín Stradivarius. Museo de música del Palacio Real, Madrid.
5. Violoncello. Museo de música del Palacio Real, Madrid.
6. Caramillo. Museo Nacional Bávaro de Munich.

clusivamente femenino y común entre todos los grupos étnicos filipinos (tinguián, ifugao, igorrote, kalinga, apayoo, tagalos, visayas, llocanos, bicoles, pampangos, angasinanes, cagayanes); 2 ejemplares de gongs de cobre, con sus mazos; 3 ejemplares de flautas de caña decorada; 1 guitarra de bambú; 2 flautas de pan, de 6 y 7 tubos, de uso en todos los grupos; 1 muy pequeña flauta de caña, del grupo ifugao; 1 flauta de caña, igorrote; 1 tambor de tronco de árbol, de uso en todos los grupos y 1 matraca, para espantar la langosta, del grupo visaya.

Este Museo Nacional de Etnología tiene catalogados 75 instrumentos, según la guía internacional citada.

Además están catalogados el Museo del Organo y el Museo Manuel Valls, en Barcelona; el Museo del Real Conservatorio de Música y el Museo de Medallas y Música del Real Palacio de Oriente, en Madrid, y el Museo Romántico y Hogar Ochocentista, de Sitges.

Nosotros añadimos hoy el Museo Oriental, de los Padres Agustinos Filipinos, de Valladolid, que posee una interesante colección de instrumentos, de momento sin catalogar, y la colección Herguedas en esta misma ciudad.

La colección de instrumentos musicales conservada en el Museo de Medallas y Música mencionado es importantísima por la grandiosa belleza de sus ejemplares y su incalculable valor. Está compuesta de una veintena de instrumentos, encabezada por el famoso quinteto de arco «Stradivarius»: dos violines, dos violas y un violoncello, que el gran violero de Cremona realizó para la Corte de España, entre los años de 1694 y 1696, adquirido mucho más tarde, en 1775, por el Príncipe de Asturias, luego Carlos IV.

Este quinteto maravilloso, junto a otro violoncello de Antonio Stradivario, fechado en 1700, y varios violines de su maestro Amatti y un contrabajo del XVIII, constituye una de las riquezas más altas de nuestro Patrimonio Nacional.

Los cinco instrumentos están realizados en barniz claro, «amarillo», y con el clavijero, rizo, aros o faja y filetes de ambas tapas armónicas, ornamentados con finísimas filigranas y figuras en negro.

El Museo cuenta además con dos formidables y bellísimos ejemplares de guitarras: una debida a José de Frías, que el guitarrero y guitarrista sevillano realizó en 1796, lleva incrustaciones de nácar y piedras en color; la otra, es una impresionante pieza, con incrustaciones de diferentes maderas finas en diversidad de colores, realizada por Riudavets en 1818, para el rey Fernando VII, cuyo retrato aparece bajo el cordal del instrumento, en forma de medallón entre banderas. Esta guitarra es de factura muy estilizada, que recuerda a las antiguas vihuelas.

La colección del Palacio de Oriente se completa con dos arpas de estilo neoclásico; un piano vertical neoclásico, de la época de Carlos IV; un piano estilo «Imperio», de la de Fernando VII; un piano de mesa, también de la de este mismo monarca, y dos pianitos de juguete, de los infantes, uno del XIX y otro del XX.

Sigamos con la cita, obligada, de los excelentes museos en Europa. En primer lugar, el Museo Instrumental del Conservatorio de Música de Bruselas, fundación del año 1877 y una colección de 4.300 instrumentos.

Digamos que en Bélgica existen 19 museos con colecciones instrumentales, que arrojan la enorme cifra de más de 16.000 instrumentos.

Son de citar como muy importantes en este país, en la localidad de Tervuren, el Museo Real del Africa Central, que posee una extraordinaria colección de 10.000 ejemplares. Fundado en 1897 agrupa principalmente instrumentos procedentes del Congo (Zaire), Tibesti, Gabón y Nigeria.

Como todos los museos excepcionales, dispone de una serie de servicios: exhibición permanente, lectura, reproducción discográfica, fotografía y cinematografía, archivos fotográfico y cinematográfico, biblioteca especializada de etnografía y etnomusicología. Cuenta además con importantes publicaciones propias, como los «Annales du musée royal du Congo Belge» (1902) o «Descriptive catalogue in manuscript: Les tambours à fente d'Afrique centrale», etc.

Inglaterra, la primera de Europa cuantitativamente, posee hasta unos 21.000 instrumentos, repartidos en 97 museos, 11 de ellos en Londres. Cifras realmente pasmosas.

Alemania, la primera cualitativamente, alcanza también la impresionante cifra de 17.000 instrumentos sólo en la República Federal, con un total de 56 museos. Citemos, entre los más importantes, el Museum für Völkerkunde Staliche (Berlín), con 2.480 instrumentos; Musikinstrumenten-Museum (Berlín), 1.700; Stadtische Musikinstrumentensemmlung (Munich),

3.000; Germanisches Nationalmuseum (Nüremberg), 2.180.

En cuanto a la República Democrática Popular, existen museos musicales en 14 ciudades, con el magnífico Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universitat, de Leipzig, con 3.000 instrumentos.

Austria tiene 31 museos excelentes, 15 de ellos en Viena. El principal es el Museum für Völkerkunde, con 4.000 ejemplares.

Francia, 48 museos y más de 15.000 instrumentos. Checoslovaquia, 12 museos; Italia, 33 museos y más de 6.000 instrumentos. Suecia, 21 museos y más de 9.000 instrumentos. Suiza, 35 museos y más de 8.000 instrumentos. Holanda, 24 museos. Polonia, 21 museos. URSS (Europa), 18 museos.

Hispanoamérica posee buenas colecciones. Así en la Argentina podemos señalar los de Buenos Aires: Museo de Instrumentos Indígenas y Folklóricos del Instituto Nacional de Musicología, fundado en 1932. Colección: 210 instrumentos; Museo Municipal de Arte Hispanoamericano «Isaac Fernández Blanco» (1922), con una interesante colección de 85 instrumentos de cuerda; Museo del Teatro Colón, 40 instrumentos de cuerda.

La Plata: Facultad de Ciencias Naturales y Museo Paseo del Bosque: 152 instrumentos populares; Colección «Doctor Emilio Azzarini». Excelente, con 700 instrumentos, la mayoría nativos de Sudamérica. Fundado en 1969. Dispone de biblioteca especializada, afecta a la Universidad Nacional de la Plata, y con servicios habituales de discografía y reproducción fonográfica, exhibición, fotografía, cursos, restauración de instrumentos, etc. Publica el «Boletín de la Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata».

Otras localidades argentinas con museos musicales: Río Cuarto, Rosario, San José, San Martín de los Andes y Santiago del Estero.

Por su importancia cabe también citar aquí a Brasil, con un total de 2.500 instrumentos y los siguientes museos: dos en Belén, uno en Guanabara, uno en Manaos, tres en Río de Janeiro, tres en Sao Paulo.

En América del Norte, Canadá posee siete museos. Los Estados Unidos, contrariamente a lo que cabía esperar de su colosalismo en todo —o casi todo—, no presenta buenas colecciones, escasas en número; pero tiene una muy curiosa, de 1.000 ejemplares de campanas: la Nathaniel Spear, Jr. Collection, de Nueva York, fundada en 1909.

En Asia reseñemos únicamente la India, con 25 museos.

En Australia existen museos en varias localidades: Brisbane, Hobart, Launceston (isla de Tasmania), Melbourne, Perth y Sidney.

Finalmente, en Nueva Zelanda hay siete museos.

Hemos pretendido con estas breves consideraciones en torno a los museos de instrumentos musicales mostrar una panorámica lo más completa posible de un tema de organología musical tan trascendental para el conocimiento de la cultura musical popular en el mundo.

BIBLIOGRAFIA

— International Directory of Musical Instruments Collections. The International Council of Museums (ICOM). Fritz Knuf. Buren (Netherlands), 1977.

— Museo de Medallas y Música (Palacio de Oriente). Patrimonio Nacional. Madrid, 1971.

— Jeremy Montagu: The World of Baroque and Classical Musical Instruments. David & Charles. London, 1979.

SOBRE EL CULTO A LAS AGUAS

Ramón Grande del Brío

El medio acuático ha inspirado a los hombres de todas las épocas un sentimiento de veneración. En mayor o menor grado, los mares, los ríos, los lagos y las fuentes han sido objeto de manifestaciones cultuales por parte de la práctica totalidad de los pueblos de la tierra.

La mayoría de las grandes corrientes de agua inspiraron en cada región una serie de leyendas concernientes a la impresión de vida que su propio decurso despertaba. La sugestión que los ríos más caudalosos producían, explica el desarrollo de determinadas creencias cosmológicas, en las que aquéllos desempeñaban una función generativa. Como elemento telúrico aportaron toda suerte de significantes. Un río podía introducir la amnesis *en la mente del hombre, cual ocurría con el río Lethes (Limia, Orense) en época romana; podía también sugerir ideas de inmortalidad como ente procreador: Vidomaros, jefe galo vencido y muerto por el cónsul romano Marco Claudio Marcelo en el año 222 a.C., decíase encarnación del Rhin, antepasado suyo.*

En la Península Ibérica han persistido hasta nuestros días diversas formas de expresión del culto, particularmente referido a las fuentes; de lo cual se conservan multitud de aras votivas que señalan la existencia de númenes a quienes se ponía en relación con aquéllas. En muchos casos, la posterior cristalización de los veneros sacralizados permitió, a través de los correspondientes topónimos, mantener la memoria del culto primitivo. Por otra parte, la asociación fuente-árbol constituye una constante, por lo que con frecuencia dicho binomio es entendido como expresión de una sola categoría númica. Alguna vez, cual sucede en el pueblo de Endrinal de la Sierra (Salamanca), de donde procede la familia del autor por rama materna, se advierte la presencia de una tríada compuesta por una fuente, un árbol y una ermita en la que recibe culto San Juan. A este respecto, como ya advierte el profesor Caro Baroja, es probable que dicho santo de la hagiografía cristiana sustituyese y unificase siglos atrás los diferentes númenes acuáticos, siendo así que las ermitas de San Juan se encuentran por lo regular cabe una serie de fuentes antaño veneradas. Máxime si las cualidades terapéuticas de las mismas se hallaban suficientemente probadas. El ejemplo de las caldas *es en este sentido revelador, cuando menos por lo que respecta al noroeste hispánico. Citaremos asimismo la fuente de Casa Santa, en cuyas inmediaciones fue descubierta un ara dedicada a las ninfas (innominadas). El agua de dicha fuente, ubicada a unos dos kilómetros de la ciudad de Valladolid, fue analizada por miembros de la Jefatura Provincial de Sanidad a instancias de Ricardo Martín Valla y Germán Delibes de Castro, autores del trabajo en que daban a conocer el epígrafe que el ara contenía (BSAA, Univ. Valladolid, 1977). Los análisis revelaron ciertas propiedades del agua, que pudo haber sido utilizada, tal como ya apuntan los citados autores, con fines terapéuticos.*

Análogo sentido tiene la presencia de ermitas dedicadas a la Virgen, la cual suele apare-

cer bajo el nombre de Virgen de la Fuente Santa (o simplemente de la Fuensanta), cual ocurre en el término de Medinilla (Avila) y en los alrededores de Navarredonda de Salvatierra (Salamanca), por solamente citar algunos. Resulta interesante el comprobar que en ambos casos existen castros o edificaciones primitivas en sus inmediaciones y que nos remiten sin duda a momentos en que ya debió existir algún tipo de práctica cultual. Así, en las áreas próximas a la mencionada Medinilla, se levantaba un poblado denominado genéricamente "El Cerro del Berrueco", conocido a través de las excavaciones realizadas por el padre Morán y posteriormente por el profesor Maluquer de Motes, y en el ámbito del cual se encuentran los restos de una ermita dedicada a San Cristóbal, a la que los lugareños dan el nombre de Casa del Santo.

En cuanto a la ermita de la Fuente Santa, cerca de Navarredonda de Salvatierra, se levanta junto a la calzada de la Plata, antigua vía romana. Dentro de la ermita hay ruinas de un pozo que, como bien apuntara el citado padre Morán, hablan de la existencia de un culto primitivo. Al igual que en las también localidades salmantinas de Pereña y Zarza de Pumareda, donde perviven leyendas relativas a apariciones de la Virgen en puntos de ubicación de castros o peñas notorias, junto a fuentes santas y pozos de agua. La lista sería interminable.

En esta somera alusión a antiguas formas cultuales del medio acuático, incluiré por último algunos datos correspondientes a otros lugares de la provincia de Salamanca: los Humos de Masueco, el agua santa, en Pereña y el valle de Belén, en Herguijuela de la Sierra. En todos los casos hay, en las inmediaciones, pinturas prehistóricas y/o bien fuentes (en Pereña y en Herguijuela de la Sierra) o bien (Humos de Masueco) una cascada de singulares características. En lo que respecta al valle de Belén, es de significar el hecho de que el arroyo del mismo nombre discurra por terrenos que presentan topónimos de concomitancias "paganas", como el Pozo Airón, la Orconera, la sierra del Castillo (pervivencias de antiguos lugares sagrados donde el autor ha descubierto asimismo la existencia de pinturas rupestres). Y el propio nombre de Belén presenta afinidades con otros hidrónimos del norte de la Península, claramente relacionados con el Belén galo.

Entre las propiedades atribuidas a ciertas fuentes se cuenta el infundir a las mujeres estériles la capacidad prolífica. No es algo muy conocido en España, siendo por otro lado realmente infrecuente en el acervo de creencias. Tan sólo un caso menciona Caro Baroja correspondiente a Oñate (Guipúzcoa), aunque se han recogido testimonios referentes a ciertas regiones de Francia, Grecia e Italia. Sobre este particular, hay que recordar que, según la mitología céltica, el héroe Conall nació de mujer infértil, después que ésta adquiriera condición prolífica por efecto de su inmersión en las aguas de una fuente que un druida había encantado.

Perdido hoy ya el carácter sagrado, muchas de tales fuentes han continuado ejerciendo una forma de influjo sobre las gentes, especialmente aquellas que viven en lugares apartados. Prácticas curanderiles y rituales pantomímicos —típico caso, el lanzamiento de monedas en la fontana de Trevi, Italia— han ido desvirtuando paulatinamente el sentido originario del culto a las aguas, que ha pasado a relacionarse con "simples" creencias y con supersticiones. Y en cuanto a los ríos, algunos conservan el dualismo simbólico de que las aguas aparecen revestidas como hábitat de genios benéficos o maléficos, según los casos. Así, mientras que el Miño, río alocuo (por mandato de la Virgen María discurre en silencio) ejerce una acción benéfica sobre las gentes, el Homen es un río que, en su fluir por determinadas áreas del norte de Portugal, va devorando personas o animales. Se trata, en fin, de creencias mantenidas hasta bien entrado el presente siglo y cuyo origen hay que buscarlo en la idea de la existencia de un poder fluvial cuyo comportamiento con respecto a los hombres se corresponde en cierta medida con la actitud adoptada por éstos hacia su propio entorno.

Si en los casos antes apuntados, el agua puede ser un elemento venerado o temido, en otros muchos constituye únicamente un elemento receptor de un genio númico: ondinas y nereidas moran en las fuentes y en los lagos y reciben culto. Con todo, el nombre con que en el ámbito hispano suelen aparecer mencionadas en las diversas aras votivas es el de ninfa. (Hay una Nymphae calidae en Tarragona, una Dominae nymphae en Sevilla, algunas Nynphis en Baños de Montemayor, Cáceres, etc.).

Aparte la dedicación de monumentos, las ninfas eran objeto de ofrendas que eran arrojadas al agua, o simplemente depositadas en algún lugar apropiado en los alrededores de aquélla. El depósito de armas hallado en la ría de Huelva constituye, a juicio del profesor Almagro, un ejemplo de culto a las aguas. Por su parte, el profesor Caro Baroja da cuenta del hallazgo de una gran cantidad de exvotos en Despeñaperros, ya publicados por el investigador Alvarez Osorio en 1935, y apunta la idea de que, por localizarse en torno de una fuente de aguas

finas debieron de tener entidad como de culto. Caro Baroja enuncia otro hallazgo de bronces ibéricos, de similares características, en cierta área cultural de Murcia, donde existiera un templo dedicado a una divinidad acuática y que ha dado nombre a la actual Virgen de la Fuensanta. A este respecto, nos permitimos recordar las concomitancias que se producen en alguna medida entre tales cultos y la pervivencia de la costumbre de las rogativas impetrando lluvia y que tiene lugar todavía en algunas zonas de la península ibérica. Procurando huir del simplismo, nosotros vemos en ello la permanencia de una metafísica del rito que viene determinada por la existencia de una categoría de universalidad —ontológica y cosmológica— superior a toda fórmula de expresión concreta. El abuso de estas últimas ha dado como consecuencia una erudición mediatizada por el afán reduccionista que pierde la perspectiva de la unicidad. Por ello juzgamos de singular importancia destacar la trascendentalidad de las creencias, según hemos apuntado en otra ocasión. En el caso presente, resulta tentador para algunos el considerar el fenómeno númico como parte del capítulo de supersticiones paganas propias de "mentalidades arcaicas". De ese modo el desavío es inevitable.

Vayamos con otra dimensión.

LA DAMA DEL LAGO

Aun en el plano alegórico, la fuente atiende consideraciones vitalistas de renovación —centro energético—, de la inagotabilidad. La dinámica de las fuerzas elementales que sostienen el universo se halla contenida, implícitamente, en la fuente. En el caso concreto del ciclo del Grial, la dama de la fuente (que no es una ninfa), mujer del caballero negro, categoriza el principio pasivo, fuerte en su inmutabilidad. Es el equivalente de la dama del lago, quien presenta una espada mágica al rey Arturo. Nos permitiremos un breve comentario al respecto.

No pretendemos forzar la interpretación. Veamos las características principales del simbolismo que afecta a la dama del lago: su permanencia en el seno de las aguas hasta el momento en que deba cumplir su cometido, que está siempre en función de la empresa de un caballero determinado; su pasividad, constituyéndose en depositaria y receptora de elementos y fórmulas de equilibrio, en contraposición a la fuerza y al dinamismo del caballero a quien pertenece. La concepción estática de la dama del lago corresponde al carácter "pasivo" que se atribuye desde antiguo a las ninfas. Hasta tal punto es esto interesante que, si observamos con atención las características propiamente ecofísicas —de naturaleza y ubicación— de los lagos y de las fuentes, anotaremos el hecho de que ambos entes presentan un alto grado de estatismo como carácter connatural. En cambio, los ríos presentan un dinamismo per se, que es lo que les confiere su naturaleza de elementos fundamentalmente móviles, cambiantes. Pues bien, las ninfas son númenes adscritos a los primeros, en tanto que las aguas de los ríos son veneradas por sí mismas, por el poder de su movimiento.

BIBLIOGRAFIA

ANONIMO: "La morte d'Arthur".

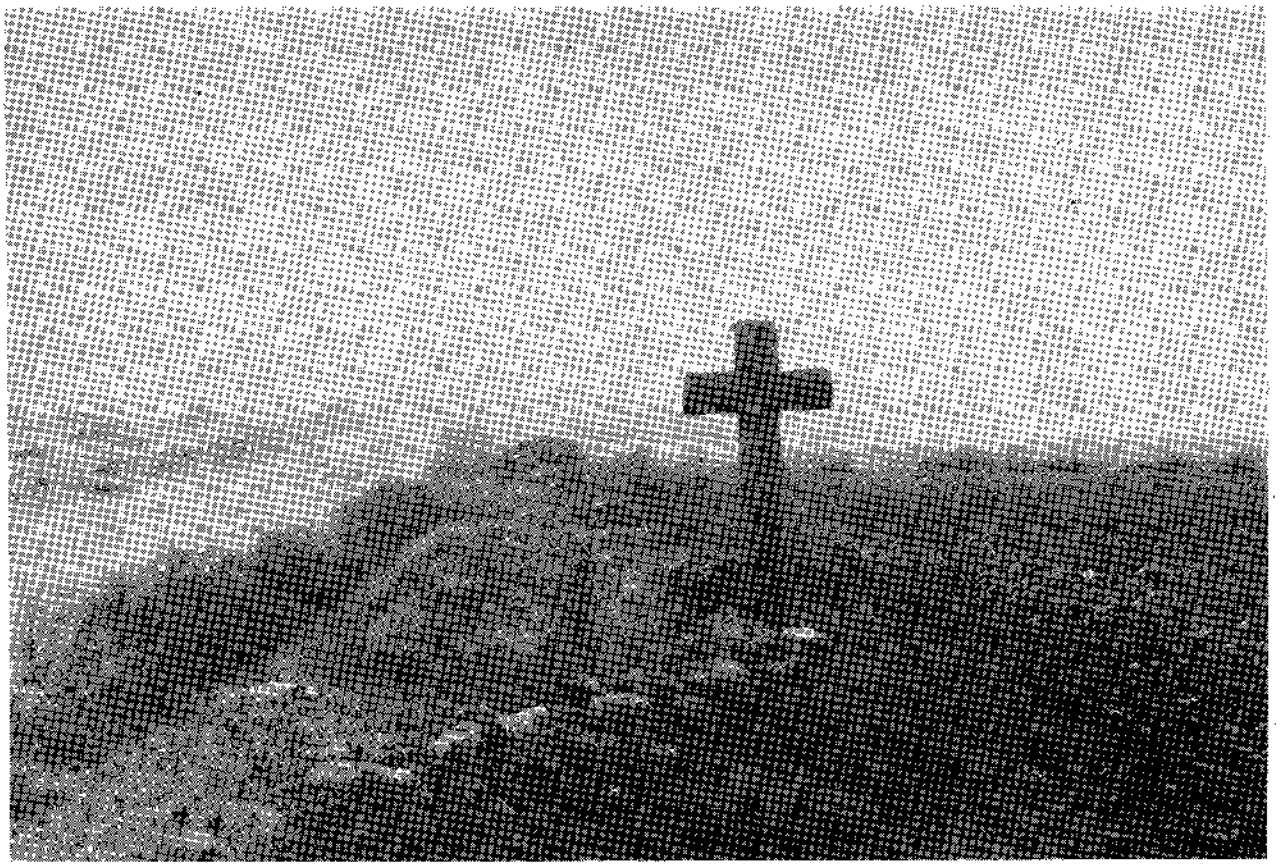
BLAZQUEZ MARTINEZ, J. M.:

CARO BAROJA, J.: "La estación de amor". Madrid, 1979.

D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, H.: "Le cycle mytologique irlandais". París, 1884.

Donde se da cuenta de la historia de algunas cruces plantadas en los caminos de Campaspero

José Delfín Val



La señal de la cruz es la señal del cristiano. Una cruz señalando un lugar, al borde de un camino, o en medio de una tierra, o en una senda, o en un cruce de caminos, recuerda generalmente una muerte. La muerte violenta o accidentada de un ser querido que su familia quiere perpetuar en el mismo lugar donde encontró la muerte inesperadamente.

¡Cuántas cruces por Valladolid! ¡Cuánto dolor no olvidado! ¡Cuánto rezo musitado al paso, camino de la era, de la viña, del barbecho, del pinar o el secarral!

Algunas cruces, situadas a varios kilómetros del pueblo, reciben todos los días el obsequio de flores frescas, recién cortadas del campo. ¿Quién deposita ese ramillete de flores silvestres? No es una concesión al fácil sentimentalismo decir que una mujer con una niña, porque también hemos visto nosotros depositar flores al pie de una cruz a un hombre, labrador curtido, que reza y llora, internamente adolorido. No hay fáciles sentimentalismos cuando hay un dolor hondo.

Todas las cruces tienen su sentido, su historia de amor y muerte; porque todos esos lugares han sido manchados de sangre.

¿Quién investigará las historias de estas cruces vallisoletanas? ¿Quién las contará? Noso-

tros hemos sentido un inquietante interés por conocer la historia de algunas de ellas.

En la provincia de Valladolid el pueblo más crucificado es Campaspero. A lo mejor —a lo peor— porque es el pueblo más rico en piedra y, por tanto, el que puede colocar, con menos esfuerzo, en cualquier lugar, una cruz de piedra. Pero ¡qué poca piedra hace falta para hacer una cruz! Campaspero tiene unas treinta cruces desperdigadas por su término, contando las catorce del Calvario o Vía Crucis, que, por cierto, ya no sirven de nada, porque el Vía Crucis ya no se reza desde que fallecieron las pocas ancianas que solían hacerlo por la Cuaresma. Por eso, y porque también es cierto que las catorce cruces han sido absorbidas por el pueblo, que ha ido creciendo rápidamente y se ha ido ciñendo a ellas: si antes quedaban fuera del pueblo, ahora están dentro de él. Tan dentro, que muchas forman parte de sus paredes y muros, pues han quedado emparedadas y a la vista, como solía dejarse la mano diestra del pecador condenado en el medioevo a semejante e ignominiosa muerte. Las cruces del Calvario de Campaspero han muerto emparedadas como castigo de la civilización y el progreso.

Campaspero es un pueblo señalado por el destino. Situado en los Altos de la Mula, es el pueblo más alto de la provincia de Valladolid. Por eso quizás no ha llegado a él el agua de nuestros ríos. Sólo el agua del cielo y la que circula bajo las entrañas de la tierra. Campaspero no ha tenido nunca manantiales a flor de tierra, ni fuentes de agua pronta, ni valles frondosos, ni en su término ha anidado la torcaz, ni la perdiz, ni siquiera el triste cárabo o autillo que gusta de la soledad. Campaspero es campo de piedra, un páramo que ha dado a sus moradores la riqueza que guarda en sus entrañas: la piedra. No obstante, Campaspero queda en el medio de tres ríos: El Duero, el Duratón y el Cega. Campaspero es una meseta llana, sin ondulaciones, de tierra áspera y poco generosa. Sus gentes han de perforar el banco de piedra de unos treinta metros de espesor en su subsuelo para poder conseguir agua para la tierra y para el hogar. De los primitivos pozos, el agua se sacaba a la superficie mediante un cuero de cabra atado a una soga. De ahí que se hiciera popular en la comarca el pareado que decía: "En Campaspero sacan el agua con un cuero". Hoy a las potentes bombas hidráulicas que sacan el agua para que crezca la remolacha nadie las hace un ripio. Así de insulso es el progreso.

Campaspero ha clamado siempre por el agua y sus consecuencias. En sus tierras, ya queda dicho, nunca ha habido árboles, pero sus pagos tienen nombres de árboles, quizá por añoranza de ellos: El Cerezo, el Almendro, el Pino, el Castaño, el Espino, el Olmo, la Romera... Es curioso observar que todos los pagos fueron bautizados en singular, lo que nos hace sospechar que allá donde un árbol conseguía crecer como algo extraordinario, daban al pago el nombre de la especie.

En Campaspero, donde no plantan árboles porque se mueren, plantan cruces para recordar una muerte. A las del dolor universal, que son las del Vía Crucis, se han ido, año tras año, sumando las del dolor particular, que están desperdigadas por los campos y los caminos. Unas fueron puestas para el rezo y otras para el dolor y para la devoción: todas por la fe.

Esas cerca de treinta cruces de Campaspero están todas ellas labradas en piedra de sus famosas canteras y son, por tanto, hermanas menores de los monumentos y las iglesias de Valladolid, pues se gestaron en la misma tierra.

Casi todas estas cruces tienen una breve inscripción en una cartela o en su pedestal con nombres de gente modesta y fechas que abarcan desde 1599 hasta 1940: los cuatro siglos que, más o menos, tiene el pueblo de existencia.

La cruz correspondiente a la Primera Estación del Vía Crucis es, de todas las existentes en el pueblo, la de mayor valor artístico, la más antigua y la mejor conservada. Mide, incluido el pedestal, cuatro metros y medio de altura. Es de forma cilíndrica y tiene tallada sobre la cruz una imagen de Cristo, de apreciable valor artístico. En el pedestal aún puede leerse la siguiente inscripción:

PVSOLA A LO
ARNAZ A SV COS
TA ANO DE 1499

Esta cruz ha sido trasladada, desde las inmediaciones de la antigua iglesia parroquial, hoy en ruinas, hasta su actual emplazamiento de la Plaza Mayor, donde puede ser contemplada como una de las pocas obras de arte en piedra que tiene Campaspero.

Las otras cruces, hermanas de ésta que completan el Vía Crucis, son todas ellas de fecha muy posterior. Si miramos detenidamente observaremos que la mayoría fueron labradas por

lo menos cien años más tarde por devoción de diferentes personas, por una promesa, por un favor divino... Por ejemplo estas dos que transcribimos:

ESTA CRUZ PVSO
DON ALONSO G
ARZIA MIRABV
ENOS CVRA DE
CAMPASPERO A
ÑO 1726

PVSO ESTA
CVZ FRVTO
GARCIA Y SV
MUGER YSA
BEL GARCIA
AN DE 1774

En la Plaza, delante de la iglesia, el visitante se encuentra con otra cruz con pedestal de cuatro escalones. Esta cruz es una buena labor de cantero, pues es de una sola pieza y mide dos metros y medio. En su pedestal luce la inscripción siguiente:

ADEBOCION DE LA
ESO SANTOS
Y DE MATIAS DEC
ARDABA ISV MU
GER TOMASA MA
RTIN ANO DE 1776

Caminando fuera del pueblo, por los antiguos caminos de Peñafiel y Bahabón, a poco más de un par de kilómetros, el viajero curioso se encuentra con otras dos cruces. A ambas se acudía en procesión hasta hace diez años el Lunes de Pascua de Pentecostés, y allí se hacía la bendición de los campos.

Curiosamente se acudía a cada una de estas cruces situadas fuera del pueblo en años alternos, según que el terreno en barbecho o en siembra estuviera del lado de una o de la otra.

En estas dos cruces pueden leerse aún con claridad las siguientes palabras y fecha:

ADEBOCION
DE PATRICIO E
NANDO Y
ANA GARCI
A AÑO DE
1786

ESTA CRVZ PVS
O A SV COSTA
GREGORIO HE
RNANDO Y SV
MUGER MARI
A CRVZ GARCIA
ANO 1622

Estas dos cruces quedan al suroeste y noroeste de Campaspero. Pero ya queda dicho que en el término hay muchas más. Al Norte y al Sur. En todos los puntos de la Rosa de los Vientos, Campaspero ha plantado una cruz.

En el camino de Fuentes de Cuéllar, al sur, queda la cruz a la que va cada año la procesión de "El Encuentro" el día de Pascua de Resurrección. Hasta hace algunos años quedaba fuera del pueblo, pero hoy día ya queda dentro de él, engullida por el progreso urbanístico.

Al otro lado, al Norte, existe otra cruz sin inscripción alguna, como la anterior, que también es una cruz procesional por lo menos una vez al año. Está en el viejo camino de Langayo y a ella acude el pueblo en rogativa el día de San Marcos.

Sigamos caminando nuestro calvario de cruces por el campo y los caminos de Campaspero. Nuestro guía es Oroncio García, sastre de oficio, deportista contra viento y marea, sople el matacabras o achicharre el sol, cazador furtivo ocasional que pegó un tiro con una escopeta prestada y mató un jabalí; experto en cruces...

Oroncio García, también conocido por Javier Campo —pues esos son sus nombres y apellidos de los que cada uno toma a voluntad lo que más le apetece— es nuestro asesor y nuestro compañero en esta fría tarde de otoño con visos de invierno. Por las calles y los caminos de Campaspero pasan, cada poco tiempo, tractores y galeras cargados de terrosa y aromática

remolacha. No en balde Campaspero es una de las zonas de nuestra provincia más rica en remolacha azucarera.

Salgamos al camino de Moraleja y veamos, a la puerta del cementerio, una cruz distinta a todas. Es pequeña, en forma de prisma cuadrangular y tiene un crucifijo esculpido en ella.

—Esta cruz —nos dice Oroncio—, la puso mi abuelo materno Oroncio Campo en 1903 y creo que es una buena cruz.

—Una cruz excelente, Oroncio. Puede estar orgulloso de su abuelo.

A Oroncio, que es un hombre sumido siempre en profundas cavilaciones, se le ilumina el rostro con una alegría como recién estrenada, cuando sonríe complacido. Oroncio García cuando sonríe parece más Javier Campo.

Hay otras cruces más que fueron puestas para recordar muertes causadas por accidente. Se encuentran en el camino de Fuentes de Cuéllar, en la carretera de Olombrada, en el camino de Canalejas (donde hay dos), en el camino de la Olmedilla, dos también en el de Minguela, una en la carretera a Cuéllar, y otra en el camino viejo, ya poco utilizado, a aquella localidad segoviana. Dos más han quedado por esta parte dentro del pueblo.

De todas estas la de fecha más reciente es la del camino de la Olmedilla, que data de 1940. Y la más antigua, una de las del camino de Minguela, que es de 1759. Casi todas llevan una inscripción sencilla y escueta, aunque dentro de su sencillez ate una historia triste, una historia que algún día conoceremos. Dos de ellas dicen:

AQI MVRIO MA
NVEL DE HER
NANDOR VE
GEN A DIOS PO
REL ANO 1749

A LA
MEMORIA DE VICENTE
DIEZ EL 23 DE JULIO 1940
A LOS 59 ANOS DE EDAD
R. I. P.

Y la historia de una de esas cruces, precisamente la de una cruz lisa y sin inscripción, una pobre cruz, la cuenta Oroncio García tal y como él la conoció de labios de su madre y tal cual ella la escuchó contar a las gentes del pueblo. Es "la cruz de la tía Anastasia", la cruz por la tía Anastasia, que murió un día de invierno viniendo de Cuéllar con una buena noticia para los suyos, que se truncó en mala.

—La cruz de la tía Anastasia está ahora en medio del campo, pero antes estaba en el antiguo camino de Cuéllar que acaba de desaparecer por la concentración parcelaria. Pero no la han tocado y la han dejado donde estaba. Seguramente por respeto o por miedo. Yo le oía contar a mi madre que antes de existir la actual división de provincias, Campaspero era pueblo de la tierra y juzgado de Cuéllar, o sea, de Segovia, y no de Valladolid como ahora. El Juzgado estaba en Cuéllar. Entonces tuvieron un pleito dos familias de aquí, y como el juez municipal no lograba ponerlos a bien, se fueron a Cuéllar a solventar el asunto. Y la representación de la familia que ganó, que era la tía Anastasia, se vino nada más terminar el pleito a comunicar al resto de la familia que habían ganado. La tía Anastasia se montó en su burra, dispuesta a recorrer las tres leguas que hay de Cuéllar aquí. Y era en invierno. Un invierno de nieve muy crudo. Y se le hizo de noche, y antes de llegar al pueblo, a unos dos kilómetros o así, pues se murió de frío. Se conoce que se cayó de la burra y allí mismo se fue muriendo. Y desde entonces está allí esa cruz.

Nos gustaría tener la habilidad de los viejos romancistas populares para poder trazar, en largos versos, la dramática muerte de la tía Anastasia. Y hacer notar la desesperación de esta anciana (desesperación viene de desesperanza), que moría a la vista de su pueblo, donde estaban los suyos esperando la buena nueva.

(Hacemos notar que esta historia de la tía Anastasia debió ocurrir mucho antes del 23 de noviembre de 1833, fecha a la que corresponde la actual y arbitraria división administrativa de las provincias españolas).

—Hay más historias, claro —nos dice Oroncio—, porque hay muchas cruces que tendrían muchas cosas que decir. Hay otra cruz, por ejemplo, que está más adelante de ésta, ya en la carretera de Cuéllar, en el término de Lovingos, que se puso por la muerte de un señor que llevaba un carro de piedra a Valladolid. "El señor Cabedo" le decían, o algo así, de su nombre no me acuerdo ahora, pero desde luego aquí se la conoce como "la cruz del señor Cabedo",

el carrero. Otra cruz está cerca de Canalejas, que queda ahí, al pie... Esto fueron dos pastores que robaron al su amo una cierta cantidad de dinero y fueron a repartir allí. Y ¡la que pasa siempre en estos casos!, que empezaron a reñir por el reparto y uno de ellos cogió y mató al otro. Por la codicia, ya ve usted. Y hay más todavía. Había otra cruz en el camino de Minguela, que es una lástima que ahora la hayan quitado, vete a saber por qué, porque era la más bonita de todas, la mejor labrada... Ya le digo, era una cruz muy buena con una inscripción de mil seiscientos y pico, que era la que mandaron poner un tal Arranz, Arnaz o algo así, y su esposa, una tal María. Ya no me acuerdo bien, porque la última vez que pasé por allí, hará bastante, ya no estaba. Y ahora que me acuerdo, había otra más en un término que llamábamos "de las crucillas", y que ha desaparecido con esto de la concentración.

En la Concentración Parcelaria muchas tierras han ganado y muchos caminos han perdido. Y habrá caminos que con el paso de los años quedarán borrados por las ordenanzas y con ellos su historia. Y con el tiempo, a lo mejor, también la de los que por ellos pasaron camino del trabajo, camino de la vida.

Esos caminos que se irán cerrando como los caminos que conducen a Minguela, la misteriosa, la población perdida en esta leyenda que nos cuenta el bueno de Oroncio:

—Minguela es un valle entre Bahabón y Campaspero, donde nace el río Valcorba. Allí hay muchas paredes de casas destruidas. Yo sé que esto fue un pueblo antiguo que desapareció para siempre porque todos sus habitantes murieron envenenados. Se cuenta por Campaspero que un día allí pues se casó la hija del alcalde, o del que fuera. El caso es que era un hombre muy rico y poderoso que invitó a todo el pueblo, a toda la gente. Y entonces mientras la misa —que existe una iglesia mitad iglesia mitad fuerte— una víbora, que abundan mucho por esa parte, se metió en la olla de la comida del convite y se murieron todos porque echó todo el veneno. Y desde entonces desapareció el pueblo porque murieron todos sus habitantes.

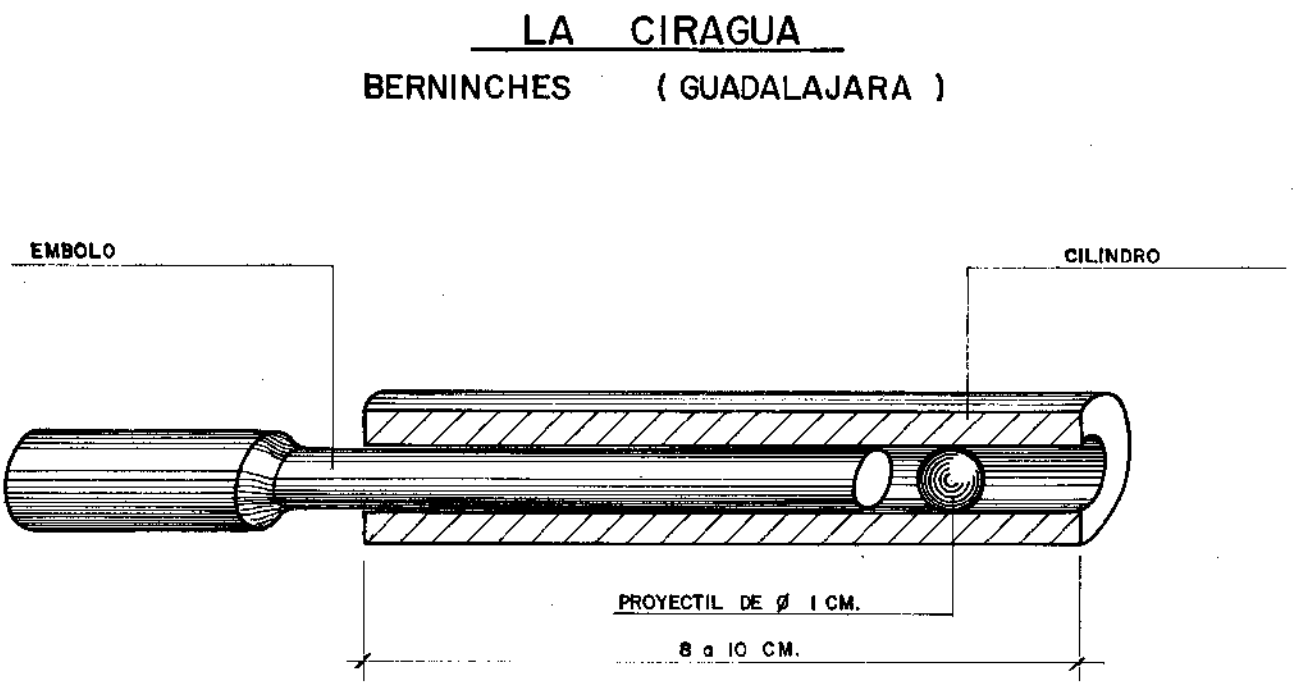
El director del Archivo de Simancas, nuestro estimado amigo D. Amando Represa, nos facilita la siguiente papeleta referente a la historia de esta población: "El dato más antiguo de que tengo noticia de su existencia, es de 4 de julio de 1396, en que se alude a Minguella (sic) como aldea de la villa de Cuéllar. Sigue otra cita de 5 de enero de 1402, relativa a una delimitación de términos, mojones y tierras comunales entre los concejos de Cuéllar y su Tierra, y Peñafiel y la suya, que comienza así: "Estando en el lugar do es el majano, do se acostumbra fazer la yunta entre los Conceios de Cuéllar e Peñafiel, que es la carrera como ome va de Minguella a Oreja, en termino de la dicha Villa de Cuellar...' O sea que cerca de Minguella, se celebraba en el XIV y XV, la "yunta" o concejo inter-comunero entre las tierras de dos grandes Concejos como eran Cuéllar y Peñafiel, aunque Minguella era cuellarano. A fines del XV, este carácter se acusa aún más en lo administrativo porque Minguella aparece encuadrado en el Sexmo de Valcorba, comprensivo además de Aldealbar o Aldea del Val, Bahabón, Campaspero, Cogeces, Pociegue, Santibáñez y Torrescárcela. A fines del XVI (años 1587 y 1594) Minguella tenía una población de 80 vecinos, y era la cuarta en el Sexmo, sólo superada por Cogeces (287), Bahabón (135) y Aldea del Val (90). Pero ya no aparece Minguella como aldea en 1751. Se ha despoblado, pues, a lo largo del siglo XVII o primeros años del XVIII. Y al despoblarse ha sido absorbida por el concejo de Bahabón, según aparece en textos de 1789, ya con el carácter de despoblado anejo a la jurisdicción de Bahabón, de quien es propio. Bien es verdad que el sexmo en conjunto ha perdido población, como lo demuestra el que el propio Bahabón, en esa centuria, se ha quedado sólo en 43 vecinos —de los 135 que tenía en el XVI—, censo que aún baja más en el XIX —32 vecinos en 1848—, y que no sabemos si continuará aún a este ritmo". La leyenda por tanto tuvo que inventarse en ese tiempo.

El caminante que esto escribe, confiesa que varias veces ha querido interrumpir el orden de estas notas para llegar al final sin grandes sobresaltos. Ha meditado, siquiera al paso, unos minutos sobre la vida y la muerte de las personas que originaron una cruz: tanto del muerto, como del vivo que mató.

Ahora que siente una sensación de alivio al poner el punto final, quiere celebrarlo fumándose un cigarrillo lenta y pausadamente, lanzando bocanadas de humo denso que forman caprichosas nubecillas alrededor de la lámpara cercana.

"LA CIRAGUA":
Un juguete de Berninches (Guadalajara)

J. Ramón López de los Mozos



Se trata de un sencillo juguete, de fácil construcción. Consta de dos piezas: un cilindro de madera de saúco al que se le ha desprovisto de su médula y un émbolo que se hace de madera de olivo por ser bastante dura y a la vez suave y de superficie lubricada.

El saúco se corta en invierno, después de la caída de la hoja. Esta operación debe hacerse en la fase menguante de la luna, ya que —según el decir popular— se conserva durante más tiempo.

Se utilizan para disparar unos proyectiles esféricos de cáñamo, que generalmente suelen tener el diámetro de un centímetro. Estos proyectiles se cargan de dos en dos como mínimo. Primero introduciendo uno y empujándolo con el émbolo hasta el orificio de salida del cilindro, posteriormente se introduce otro, no sin antes haber soplado con el fin de que quede algo de aire dentro y la presión sea mayor a la hora de disparar, logrando mayores distancias.

El tamaño del émbolo es casi siempre el de la *«ciragua»*, es decir, el del tubo, y por lo general va de ocho a diez centímetros.

A la hora de disparar sólo puede salir un proyectil de los que se hayan cargado, ya que al émbolo se le hace un tope para impedir su total penetración en el tubo. Queda el extremo del émbolo justamente a un centímetro del orificio de salida, con lo que, si hemos metido dos proyectiles, siempre nos quedará uno dentro. Dicho tope se realiza a filo de navaja.

El juguete ya no se usa en Berninches. Se solía construir una vez seca la madera, es de-

cir, casi siempre en primavera. No se decoraban por lo general y lo construían niños de diez años para arriba [1].

En Horche, también en la provincia de Guadalajara, se usaban juguetes parecidos. Tal es el caso del llamado «*taco*», cuyo cilindro era de caña ahuecada, émbolo de olivo y proyectiles de papel masticado en la boca con el que se hacían bolas. Solía utilizarse en el colegio, disparando los niños de las filas más atrasadas.

Con distinto nombre encontramos este juguete en Portugal [2]: «A *seringa* é feita com um ramo de sabugueiro a que se extrai a medula, no qual se introduz outro ramo a servir de pistão que absorve a água lentamente de uma vasilha. Depois, empurrando fortemente o mesmo pistão atira o líquido a grande distância. Este brinquedo descrito por Eduardo Sequeira, é igual ao citado por Augusto César de Lima e idéntico à «tcharinga» de Jaime Lopes Dias.»

Nos encontramos, pues, ante dos ejemplos de juguetes, dos manifestaciones etnográficas similares, pero con la sustancial variación de que, en el caso de Guadalajara, se arrojan proyectiles y en el portugués, se trata de agua.

Aunque como queda a la vista (fig. 1), tanto uno como otro juguete sufren un proceso de construcción parejo [3].

---

1 Datos facilitados en Berninches por Teodoro Lorente, de 24 años. (5-XII-77).

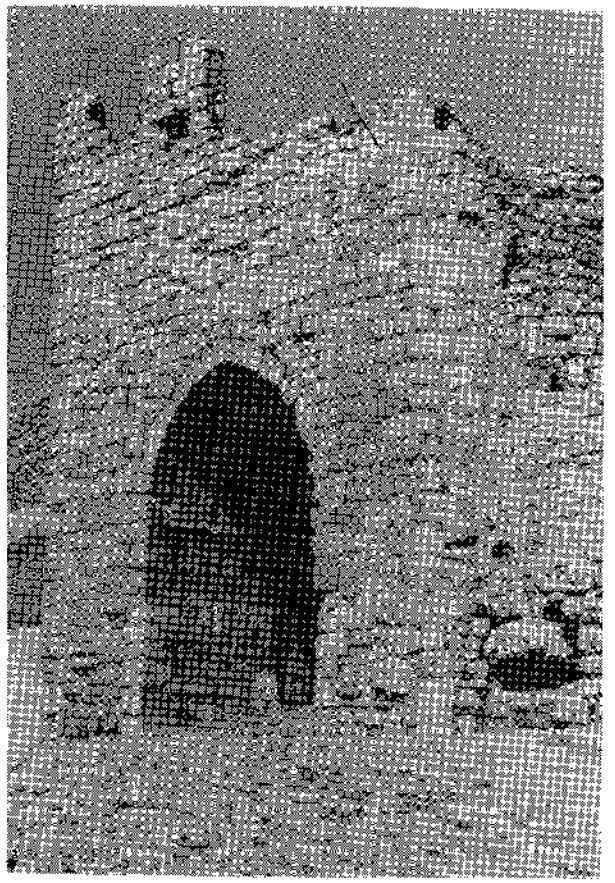
En el Museo de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma de Madrid, aparece consignado un ejemplar de este juguete con el número 3751. Juguete de madera. Forma cilíndrica con orificio central por el que entra un palo. Recibe el nombre de "*cirazua*". BERNINCHES. Autor: Félix Lorente Heredero (57 años en 1978).

2 CASTRO PIRES DE LIMA, Fernando de.: Brinquedos, en "Actas do 1.º Congresso de Etnografía e Folclore". Biblioteca Social e Corporativa, Lisboa, 1963. Vol. III. Pág. 46 y fig. 19.

3 CASTRO PIRES DE LIMA, Fernando de.: Op. Cit. Véase la fig. 19 y compárese con la nuestra.

Del Folklore campesino:
EL DIA DE LA FUNCION

Angel Lera de Isla



La puerta de la villa (Urueña)

Hay en los pueblos rurales muchas fiestas durante el año, como es bien sabido. Pero la Fiesta, o como le decíamos en mi pueblo, la Función; es decir, la fiesta grande, la fiesta propia, exclusiva de cada pueblo, no hay más que una al año.

Yo recuerdo con la natural emoción, residiendo en Madrid y pasados los años, «el Día de la Función» tal como se celebraba en mi pueblo natal, ya saben, Urueña, en esta provincia de Valladolid, a caballo en los Montes de Torozos y extendiendo su mirada por Tierra de Campos.

No sé si en la actualidad, el Día de la Función conserva su modo tradicional y propio de celebrarse. Según me han contado, sí, se celebra el Día de la Función, en la festividad de la Anunciada, pero ya no es lo que era. No me extraña. Los tiempos lo cambian todo. Mas por mucho que lo cambien, siempre queda en el Día de la Función su poso de tipismo, que nos agrada recordar, más que nada porque no se pierdan del todo sucesos tan entrañables, tan del pueblo, como nada menos que EL DIA DE LA FUNCION, o de LA ANUNCIADA, o de NUESTRA SEÑORA DE MARZO.

¡YA NO HAY CAMPANAS!

Me dicen que en la iglesia de Santa María del Azogue, «la iglesia del pueblo», ya no hay campanas, que ahora se convoca a los fieles con no sé qué aparato eléctrico. ¡Vaya por Dios! ¡Primera dentellada a la tradición! El primer aldabonazo del Día de la Función lo daban siempre las campanas, no precisamente sólo en el Día de la fiesta, sino ya en su víspera.

Las campanas son algo sustantivo, algo esencial, algo fundamental en la vida de los pueblos rurales. No hacen falta relojes en los pueblos pequeños para ordenar las horas en el rosario de afanes y ajetreos. Os despiertan todas las mañanas las nueve campanadas del Angelus, rítmicas, de tres en tres. Sabéis luego que el toque primero para anunciar la misa señala las siete, o las ocho, según la estación del año. Las doce campanadas del mediodía os decían que era la hora de comer.

—¡Eh, señor Santiago! ¿Ya va usted a tocar a mediodía? Por favor, espere usted un poco, que van a venir los hombres a comer y no tengo la comida preparada. ¡Hay que ver cómo se van las mañanas!

En cambio, no faltará quien diga en ese mismo momento: «¡Parece que hoy se descuida el señor Santiago! ¡Me lo dice el estómago!».

Por la tarde, las campanas llaman a las mujeres al Santo Rosario, o a tal cual novena. Y luego, al anochecer, las campanadas del toque de oración. Por ellas sabremos si el día siguiente es festivo, si habrá funeral, si éste será doble o sencillo...

Con las vísperas de fiestas ocurre siempre una cosa muy curiosa, y es que estáis todos, en el pueblo, tan tranquilos, haciendo cada cual su vida ordinaria, pero, de pronto, al anochecer, lanzan las campanas el toque de oración, primero las nueve campanadas lentas, pausadas, graves, solemnes, como las del Angelus, pero en seguida inician un alborozado repiqueteo y ya tenéis, en menos que se dice, cambiada la fisonomía del pueblo. Ya nadie hace nada a gusto. Todo es desasosiego y bullicio. Los mozos dejan precipitadamente el ganado a medio arreglar. Las mozas se hablan unas a otras un tanto alocadas, nerviosas, desde lejos, a grandes voces. Se alborota la chiquillería, que llena de alegría al pueblo todo. El pueblo parece ya otro, parece distinto.

Todo lo anuncian las campanas. Y no ya solamente los quehaceres litúrgicos de la feligresía. Las campanas llaman al contribuyente cuando viene al pueblo el recaudador. Las campanas suenan atropelladas, como angustiadas, cuando en el pueblo hay un fuego...

Es magnífico el lenguaje de las campanas. Con sólo dos campanas en la torre de la iglesia rural, una que suena «tin» y otra que hace «tan», le basta al pueblo para estremecerse de pena o llenarse de júbilo. Pero la verdad es que hay que tener habilidad, maña, arte, para tañer las campanas.

—¡No hay quien las repique —oiréis decir en el pueblo— como el señor Santiago! ¡Las hace hablar!

En Madrid —en todas las grandes ciudades ocurre ya lo mismo— no sabe uno si hay campanas. Si las hay, la verdad es que no se oyen, apagado su sonido por los mil ruidos de la urbe.

EL DIA DE LA FUNCION

Luego se dice que los pueblos rurales no viven más que entregados al ansia de ver si el tiempo les permite recoger abundantes cosechas. Pues yo tengo que deciros hoy aquí, en esta tribuna escrita que se goza en rememorar las viejas tradiciones populares, que no hay cosa en que estas gentes campesinas hayan puesto siempre mayor ilusión que en gozarse en esperar ese día de la fiesta grande de cada pueblo.

Recuerdo, por lo que respecta a mi pueblo, que si había que invitar a unos amigos a que vinieran al pueblo, se les invitaba muy especialmente para que vinieran «el Día de la Función». Si la casa necesitaba una puerta nueva, o la fachada un revoco, o tal o cual ventana unos cristales, pongo por caso, todo se dejaba «a ver si para la Función se enjalbega la portada, se pintan puertas y ventanas, se pone puerta nueva». Si había que comprar zapatos a los chicos, tendrían éstos que aguantarse sin zapatos nuevos hasta el Día de la Función, que no iban a estrenarlos un día cualquiera. Si el mozo necesitaba un traje o la moza tenía que hacerse un vestido, que se aguardaran hasta el Día de la Función. Y si había que dar chauche al suelo, o repintar los zócalos, se dejaba para las vísperas de la Función. Y así iban amontonándose para tan señalado Día tantos deseos, tantas esperanzas, tantas ilusiones...

No sé cuántos meses antes, se estaba ya pensando en el Día de la Función, y a medida que ese Día —el 25 de marzo— se aproximaba, cundía el desasosiego. Ya no había manera de hablar de otra cosa en el pueblo. Menudeaban ahora ya los viajes a la ciudad, ya a Valladolid, o bien a Rioseco, para ir haciéndose con las cosas precisas y para hacerse trapitos. ¿Quién, por pobre que fuera, se quedaría sin estrenar un trapillo en el Día de la Función?... ¿Y en qué casa, pobre o rica, no harían en estos días pastas, bollos, rosquillas, mantecadas? Los dos o tres hornos que había en el pueblo no daban abasto a cocer tantas golosinas caseras. Para ellas se habían guardado durante todo el año la harina más blanca, los huevos más hermosos, la mejor manteca, y el aceite, y el azúcar, y todos los ingredientes necesarios.

LA ERMITA DE LA ANUNCIADA

Si las dos campanan, «tin» y «tan», de la iglesia de Santa María, ubicada en el centro del pueblo, habían anunciado con aquella singular alegría campanil, el Día de la Función, ahora ya, el 25 por la mañana, el campanín de la Ermita de la Anunciada estaba convocando a los fieles a la misa, con una cierta alegría infantil y retozona.

La Ermita de la Anunciada se halla abajo, en un pequeño valle risueño de verdor, como a tres kilómetros del pueblo. El camino es muy accidentado. Más bien un sendero, cortado a veces por reguerones de las lluvias, en pronunciada cuesta. Una copla popular lo dice:

Virgen de la Anunciada,
buena es tu fiesta,
pero cuesta trabajo
subir la cuesta.

Subirla y bajarla, porque aquel camino siempre fue un laberinto. Pero la gente, ávida de fiesta, y animada, la verdad sea dicha, por su gran devoción a su Patrona, subía y bajaba la cuesta sin el menor sacrificio.

La Ermita de la Anunciada, que todo hay que decirlo, es un bello edificio que está considerado como de gran valor artístico. Pertenece al Patrimonio Artístico Nacional. Es el único vestigio del románico

pirenaico catalán o lombardo en Castilla. Fue construido entre los siglos XI y XII por mandato del Conde Ansúrez, fundador de la ciudad de Valladolid.

LA ROMERIA

Todos los años, en la mañana del día 25 de marzo, festividad de la Virgen de la Anunciada, iban llegando por el camino que va por detrás de los prados, o por la cuesta que baja del monte, gentes de a pie o montadas sobre mulas, caballos y borricos, procedentes de pueblos comarcanos: San Cebrián de Mazote, Tiedra, Mota del Marqués, Villardefrades, Almaraz, Villagarcía de Campos, Villanueva de los Caballeros, San Pedro de Latarce y algunos más, devotos de la Virgen de la Anunciada, para estar presentes en la misa y en la procesión.

Bajaban de Urueña casi todos los vecinos del pueblo. Quedarían en el pueblo, si acaso, algunas personas impedidas.

Durante todo el camino, el disparo de cohetes era constante. El público bajaba desbordante de alegría. Por una mala carretera que había, por la que se daba algún rodeo, bajaban en coches, tartanas y tílburis tirados por caballos o por mulas, las personas adineradas del pueblo y algunas que por su edad o sus condiciones físicas no podían hacer aquel difícil camino a pie. En la ermita no cabía apenas el gentío que se agrupaba en la fiesta. Se celebraba una solemne misa, de tres curas. Se traía un predicador de afuera, generalmente de Valladolid. La misa era cantada por un coro de chicas y chicos del pueblo, dirigido al órgano por el organista, el señor Santiago. Al final de la misa se cantaba la Salve, pero no la gregoriana, sino la Salve popular, en la que tomaban parte todos los fieles congregados en la ermita. Era un momento muy emocionante, esperado siempre con mucha ilusión por mozos y mozas del pueblo que habían de lucir su voz y su buen gusto cantando la Salve.

Acabada la misa, el campanín de la ermita empezaba a sonar precipitadamente, como con desbordante alegría. Y seguía sonando jubiloso mientras la procesión hacía el recorrido en torno a la ermita.

Después, el público se congregaba en la pradera que hay junto a la ermita. En la pradera se habían instalado muchos puestos de golosinas, y el tío de la rifa, y el del tiro al blanco, y el del juego de las tres cartas tapadas, y el de venta de cien chucherías, y en seguida se organizaba el baile «con música». Porque para tal acontecimiento, el pueblo había traído la mejor dulzaina de por aquellos alrededores. Un año, la de Mota del Marqués; otro año, la de Adalia, que tenía por allí mucha fama; otro, el famoso dulzainero de Velliza, Florentino, que había obtenido algunos premios con su dulzaina, «que la hacía hablar», como decíamos entonces todos.

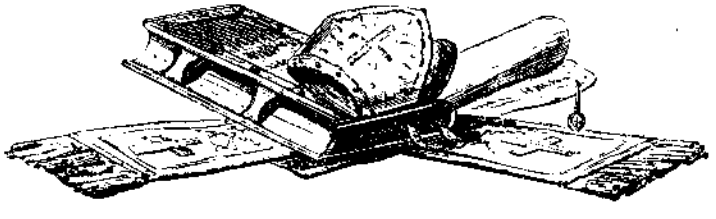
Y después, ya arriba, en el pueblo, el recorrido por las casas amigas a comer bollos y a tomar la copa de anís. Y el baile por la tarde en el Corro Grande, o Corro de San Andrés, baile muy típico, que solía empezar con la jota popular por parejas que formaban un gran anillo alrededor de la Plaza y terminar con las «habas verdes», que Florentino las «bordaba con la dulzaina».

LA ANHELADA ESPERA

Mucho tiempo antes del 25 de marzo, todos en el pueblo, grandes y pequeños, estaban pendientes del tiempo.

—¿Tendremos buen tiempo para la Función?

Y se lo pedían a la Virgen con la ilusión puesta en el día de la gran fiesta local. ¿Pues qué, solamente habían de querer buen tiempo para que medraran sus cosechas?...



DOMINGO DE CARNAVAL

Domingo de Carnaval
de gitana me vestí,
y me fui al salón del baile
por ver a mi novio allí.

El me dijo: —Gitanilla,
¿quieres tú hacer el favor
de decirme con salero,
las faltas que tengo yo?

—Tú eres un muchacho guapo
y tienes buen corazón,
pero tienes una falta
que es la traición del amor.

Tú quieres a dos mujeres,
de eso me he enterado yo;
la una es alta y morena,
la otra rubia como el sol.

Cásate con la morena
y serás afortunado,
no te cases con la rubia
que has de ser un desgraciado.

—Yo me caso con la rubia
aunque sea un desgraciado,
y con la morena no,
aunque sea afortunado.

—No te cases con la rubia
que pronto lo vas a ver,
antes del año que viene
dos niños has de tener.

Has de tener un rubito
con el pelito rizao,
y has de tener un moreno
que ha de ser afortunao.

—¡Vaya una gitana lista
que adivina el pensamiento!
Si no fuera gitanilla
trataría de casamiento.

—Adiós, Pepe, que me voy
porque mi madre me espera;
si quieres saber quién soy:
Soy tu novia la morena.

Soy tu novia la morena,
la que te quiso y te amó,
y tú como ser tan pillo
me jugaste la traición.

Recogido por José Manuel Fernández Cano en Alcázar de San Juan (Ciudad Real), en septiembre 1979; de Fuensanta Cano Rodríguez (53 años de edad), natural de Villanueva del Arzobispo (Jaén).

LA MARZADA

Cuento en dialecto berciano

A según lla xente de denantes, había un pastour moy baballán que sempre se borlaba dos demaes, e tantu se borló que enviendo que el su erbañu noun mermara cun lla ivernia que ya pasara, sobió un día da óltimus de Marzu a u castrorum e quisou borlarse d'el; comu u castro era mocho, arevatió cantus cantrellus alcontrou y fació una morueca e pósuse unriba di ella para borlarse mijor, allevantou us brazus e diju:

—¡Adius, Marzu Marcelu! ¡Teu ti vades, y eu mi quedu cun el mieu ribañitu interu!

Entoncies habró marzu:

—¡Ae, neciu pastour! ¿Creísteme ido? ¡Pos te voy de triscar cun llas dous jurnadas que mi quedan, mais dous que mi preiste abril, hey de acabare cun el teu rebañu jientil!

Unas nubarronas de pavuria venierun e impezou a cair falampas e piedriscu comu cunchalis, mais coandu quísose miter umbajo d'una castañal, forun tardie, solu se quedou un curderu que antis tapara cun o maniego, peru sin u rabu pour quederlle fura.

Entoncies u pastour, layandu, dijule:

—Sale, curderu capoun, c'as rinas mortas soun.

Facilitado por AMADOR DIEGUEZ
Ayerbe, 1981

En castellano

Según la gente de antes, había un pastor muy baboso que siempre se burlaba de los demás pastores, y era tanta su osadía que viendo que su rebaño no había mermado con los rigores del invierno, subió un día de a últimos de

Marzo a la cumbre de un castro para insultar a Marzo y para hacerlo mejor hizo un montón de piedras y se subió a ellas; una vez en lo alto levantó los brazos y gritó:

—¡Adiós, Marzo Marcelo! ¡Tú te vas y yo me quedo con mi rebañito entero!

Marzo le respondió desde lo alto con voz de trueno:

—¡Ay, necio pastor! ¿Creísteme ido? ¡Pues te voy a diezmar, con dos días que me quedan y dos que me preste Abril he de acabar con tu rebaño gentil!

Cuentan que el cielo se cubrió de nubarrones de pavor y que empezaron a caer copos de nieve y granizos como nueces; cuando el hombre quiso guardarse bajo un castaño, ya era tarde, sólo pudo tapar con el zurrón a un cordero pero le quedó el rabo fuera y se lo cortó la piedra.

Cuando paró la *Marzada,* dijo el pastor, llorando:

—¡Sal, cordero capón, que las ovejas muertas son!

DE LAS CARNES, EL CARNERO; DE LOS PESCADOS, EL MERO

Aunque Gonzalo de Correas no lo recoge en su «Vocabulario...», el defecto puede achacarse a que faltan precisamente las páginas de su manuscrito correspondientes a la letra «D». Pedro Vallés [1] y Hernán Núñez [2] —de quienes aquél tomó buena parte de sus proverbios— sí lo catalogan.

El doctor Iván Sorapan de Rieros [3] da cumplida cuenta, en su libro «Medicina española...» acerca de lo que cada animal representa en su medio. Comienza diciendo: «La curiosidad humana el día de hoy, en breve compendio, hace dos diferencias de los animales, llamando carne a los que viven en la tierra y aire, y pescado a los que viven en el agua. Ninguna de estas diferencias comían los hombres antes del diluvio universal; pero después, dio licencia Dios a Noé y a sus descendientes para que los pudiesen comer. Desde este tiempo, pues, comen los hombres carne y pescado, y deseosos de gozar vida larga y de la dulce salud, lo cual se adquiere con buenos alimentos, han venido a sacar en limpio que, de las carnes el carnero, de los pescados el mero, es el más salutífero y sabroso mantenimiento, y así, el castellano formó el refrán y sentencia que vamos declarando, que traído siempre en la memoria, importará más que el uso de algunos medicamentos muy celebrados».

Después agrega que el temperamento del carnero es, más que el de cualquier otro animal, semejante al del hombre, de modo que al individuo le resulta muy sencillo convertirlo en «substancia». Como Galeno, célebre médico, había asegurado que la carne del puerco era más semejante a la del hombre que la del carnero, Sorapan le excusa alegando que «Galeno no conoció los carneros de España, que si los conociera no fuera de la opinión que fue». Desde luego, el carnero ha de ser capado, es decir, de aquellos que «no son padres ni se comunican con las ovejas». Sorapan continúa cantando las excelencias del animal y encomiando los beneficios que de él tomamos, tanto en alimento como en vestido y calzado; llega incluso a mencionar el uso de sus tripas para guitarra, aunque «si una guitarra se encuerda con cuerdas de carnero, entre las cuales estuviere alguna de lobo, aunque más sean tocadas las cuerdas, no darán de sí sonido alguno, porque la enemistad dura después de la muerte».

Respecto al mero, apenas si le dedica algunas breves consideraciones, tal vez por su desconocimiento del pez, al que raras veces habría podido observar: «Yo los he visto en la pescadería de Granada», dice con orgullo; y termina: «Vale caro, y en resolución, es tan estimado, que, de los pescados el mero».

Cobarruvias dice: «Pescado conocido y regalado, por ser bocado de príncipes, y assí dize el refrán: De los pescados el mero, etc.». Rodríguez Marín recoge el dicho «De la mar el mero y de la tierra el puerco». Gella Iturriaga [4] ofrece este otro: «Entre los pescados el mero; entre los pelos el negro; entre las carnes el carnero; entre las aves la perdiz y entre las doncellas, mi Beatriz».

En la actualidad se suele decir: «De la mar el mero y de la tierra el carnero». En broma, a veces, «de la mar el mero y de la tierra el misionero».

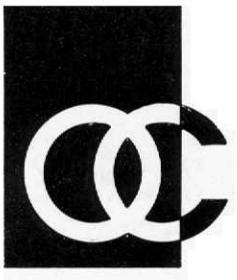
---

1 Pedro Vallés: El libro de los refranes. Zaragoza 1549.

2 Hernán Núñez: Refranes o proverbios en romance, que nuevamente colligió y glossó el Comendador. Salamanca, 1555.

3 Ivan Sorapan de Rieros: Medicina española contenida en proverbios vulgares de nuestra lengua. Muy provechosa para todo género de estados, para philósophos y médicos, para teólogos y iuristas, para el buen regimiento de la salud y más larga vida. Martín Fernández Zambrano, 1616.

4 José Gella Iturriaga: Refranero del mar, 1944.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID