

Revista de
FOLKLOR

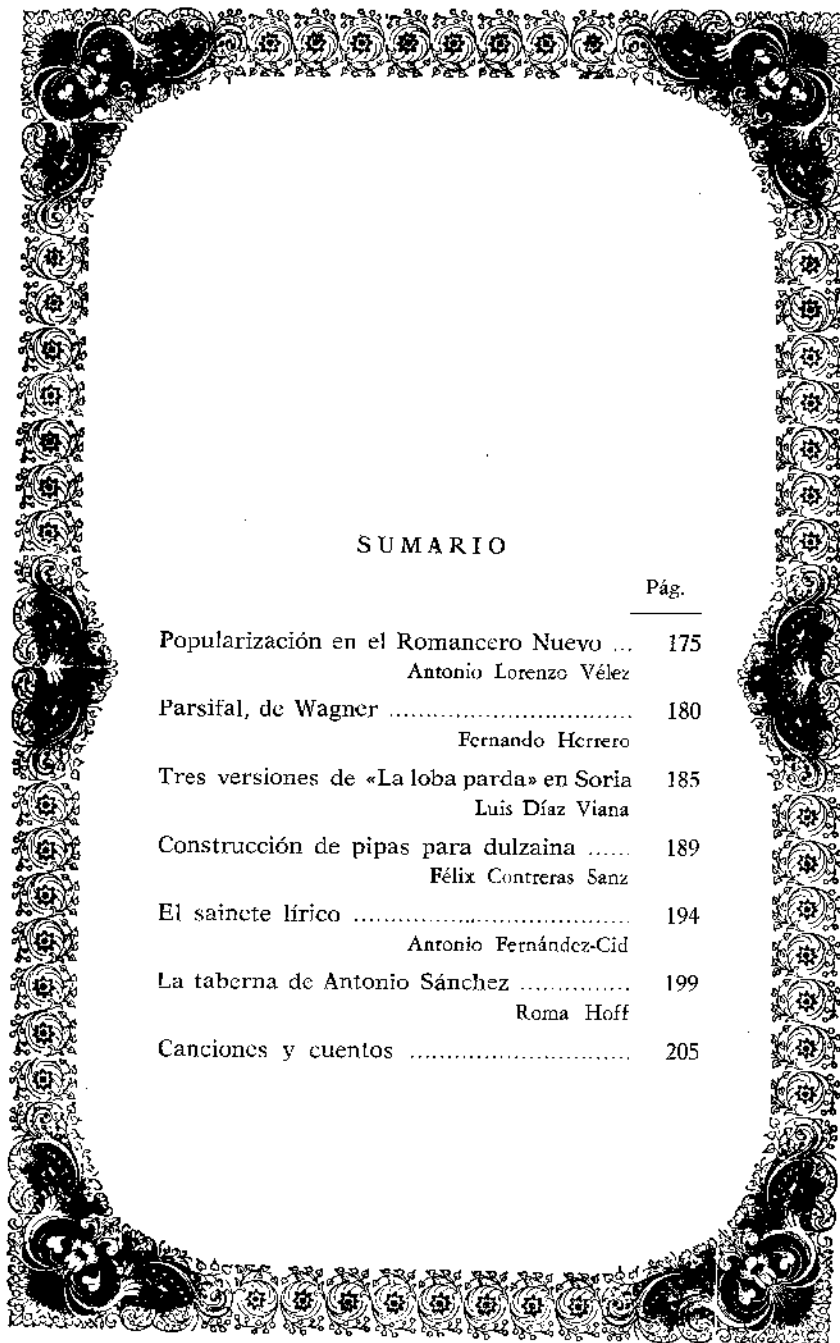
N.º 18



Editorial

El mundo de los niños siempre fue propicio a la creación y recreación de temas tradicionales. No en vano era la niñez la mejor época de la vida para aprender canciones, leyendas o cuentos que después se conservarían a lo largo de la existencia y se transmitirían por último en la madurez o en la postrera edad. Sin embargo, en nuestros días, este mundo mágico y sorprendente ha sufrido una evolución, acerca de cuyo alcance no podemos aún hacernos eco, pero que varía sensiblemente el panorama con respecto al de hace varios años: por una parte han desaparecido juegos y canciones de indole comunitaria; entre ellos, todos los que contribuían a una formación cívica o colectiva del niño. Por otra parte se han inventado nuevas diversiones, de carácter individual preferentemente, pero sin canciones o textos que puedan ser coreados. Los juguetes, muy sofisticados, no favorecen — como copias perfectas de la «realidad» de los mayores — el espíritu innovador de los pequeños ya que, si bien permiten hacer volar la imaginación de éstos, no les ofrecen posibilidades de sentirse creadores, inventando, a partir de un objeto cualquiera de los de su entorno, un juguete distinto y personal.





SUMARIO

	Pág.
Popularización en el Romancero Nuevo ... Antonio Lorenzo Vélez	175
Parsifal, de Wagner Fernando Herrero	180
Tres versiones de «La loba parda» en Soria Luis Díaz Viana	185
Construcción de pipas para dulzaina Félix Contreras Sanz	189
El sainete lírico Antonio Fernández-Cid	194
La taberna de Antonio Sánchez Roma Hoff	199
Canciones y cuentos	205

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.

Un caso de popularización en el Romancero nuevo

Antonio Lorenzo Vélez

El estudio sobre la transmisión oral acerca de lo que se viene llamando «Romancero nuevo», esto es la incorporación del metro octosilábico con fines artísticos, no ha merecido tanto la atención de los estudiosos, quienes se han centrado en mayor medida en el análisis del «Romancero viejo o tradicional», que cuenta con numerosos y excelentes estudiosos. Existe como un tácito prejuicio ante la consideración de esta nueva etapa del romancero peninsular; una suerte de frontera de ese nuevo tipo de romance popularizado que no podía competir con cualquier asunto histórico o legendario que nos remontase a fechas más lejanas. No obstante, a pesar de que el paso del tiempo acrecienta, lógicamente, la importancia de un determinado tema que ha conseguido pervivir en la memoria popular, no es menos cierto que el estudio particularizado sobre el mecanismo de la tradición del romancero nuevo, nos puede iluminar sobre el propio funcionamiento de su proceso, al mismo tiempo que nos permite estudiar de forma más pormenorizada los lugares comunes o «topois» que se repiten y sobreviven en la ya larga historia de nuestro romancero peninsular.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI, comienzan a aparecer publicaciones que contienen romances antiguos mezclados con este nuevo género de romances que se venían reimprimiendo en pliegos sueltos. El principal representante de la conjunción entre lo tradicional y lo nuevo que caracteriza las publicaciones del tercer cuarto del siglo XVI, es el librero valenciano Juan de Timoneda, quien reúne en tomitos de bolsillo sus célebres «Rosas» (de amores, española, gentil y real) en el año 1573. En estos libritos aparecen algunos romances viejos, ya impresos en colecciones anteriores, junto a otros compuestos por autores del nuevo estilo, incluso del propio Timoneda. Algo parecido sucede con Lucas Rodríguez quien, en su «Romancero Historiado» (Alcalá, 1579), intercambia el estilo tradicional y el estilo nuevo. El progresivo auge de la imprenta va abandonando la recolección de los romances tradicionales, sustituyéndoles por la nueva producción, y considerando el romance «nuevo» como un reclamo de mayor atractivo para el comprador.

A partir de 1589, es cuando comienzan a divulgarse estos tomitos con el nombre de «cuadernos y flores» que recogen lo más inspirado de los escritores jóvenes. Las enmiendas y refundiciones de los textos entre unos cuadernos y otros, hacen que Lope de Vega se queje de la falta de respeto a la obra ajena,

adoptando la postura del intelectual frente a lo que él consideraba una literatura vulgar, cuando no dañina para la moral y las costumbres, según se desprende de un documento encontrado y valorado convenientemente por García de Enterría en el Museo Británico y al que ha dedicado un excelente estudio («Un Memorial casi desconocido de Lope de Vega», Boletín de la R. Academia Española LI, 1971).

A pesar de estas quejas por parte de los autores al ver enmendados sus escritos, los «Cuadernos y Flores» ofrecían una garantía respecto a su difusión popular. Así, entre los autores cuyas obras se incluyen en estas flores, figuran nombres de la talla de Cervantes, Lope, Góngora, Lliñán de Ríaza, etc.

Uno de los rasgos más curiosos de estas publicaciones, es la tendencia a silenciar el nombre de sus autores, figurando como anónimos en las colecciones generales. Esta anonimidad dificulta grandemente la atribución de una composición a un determinado autor. En palabras de Pidal: «Este hecho no era otra cosa que una imperiosa e ineludible supervivencia de carácter tradicional con la que el romancero venía autorizado de siglos atrás. El carácter colectivo del romancero viejo, corre paralelo al anonimato en esta etapa del romancero nuevo».

Esta aspiración a la impersonalidad colectiva, va unida a la aspiración a la popularidad por medio del canto, por lo que el principio de asimilación y el fácil retoque del metro empleado, concuerda con el germen de tradicionalidad del romancero viejo. Este concepto de tradicionalidad romancística decae en los primeros años del siglo XVII, con la publicación del «Romancero General» de 1600.

La fecha divisoria entre el romancero viejo y el nuevo, la podemos establecer en el año 1580, donde, aun a riesgo de simplificar y conscientes de su limitación en orden a la propia dinámica de la cultura literaria, se aprecia la existencia de una generación donde varios núcleos de poetas jóvenes, comienzan a difundir un nuevo romance lírico y cantado: el romance nuevo. Con ellos, se inicia en la literatura española el siglo XVII.

Los quince años de gestión que siguen a los quince de gestación, que según Ortega y Gasset, son los términos que incluyen la actividad de una generación, estarían delimitados en nuestro caso entre los años 1580 y 1610, siendo la cifra media la marcada en el



año 1595 que coincide con el máximo apogeo del romancero nuevo. Es precisamente en esta fecha cuando aparecen «Las Guerras Civiles de Granada», de Ginés de Hita, quien basa muchas de sus aventuras novelescas en episodios narrados en el «Romancero Morisco» de Lope, lo que confirma el desarrollo y auge que había alcanzado el género.

A dicha generación alude José Manuel Blecua en su «introducción» a las «Obras poéticas I» de Lope de Vega, y en «Sobre poesía de la Edad de Oro» (Madrid, 1970), donde escribe: «La generación siguiente, la de Padilla, Virués y Maldonado, se educará poéticamente leyendo a Garcilaso y cantando romances viejos. De ahí que los comienzos del llamado romance artístico haya que buscarlos en esa generación» (Op. cit., pág. 17).

También admiten la existencia de generaciones A. Rodríguez Moñino y J. F. Montesinos, este último, en sus «Ensayos y estudios de Literatura española» (Madrid, 1970, págs. 109-139).

Pero la más extensa compilación de romances figuran recogidos en el «Romancero General» de 1600. En él se incluyen los pliegos sueltos y la producción dispersa que constituían los cuadernos y flores. Su mismo título conlleva un afán de compilación y colectividad referente a la tradición bibliográfica que le an-

tecede. Con el «Romancero General» concluye la primera gran etapa evolutiva del romancero nuevo, recogiendo composiciones de Lope, Góngora, Lasso de la Vega, Quevedo, etc.

Situada a grandes rasgos la problemática del romancero artístico, vayamos al objeto principal de nuestro estudio: la popularidad adquirida hasta nuestros días, mediante un proceso de transmisión oral, de algunos temas integrados en el romancero nuevo que, debido a su funcionalidad de cantos procesionales, han resistido el paso del tiempo en el transcurso de más de tres siglos y medio.

En efecto, muchos romances de claro sabor culto —donde el símbolo, la metáfora y los sistemas alegóricos están profusamente representados— han sobrevivido en la memoria popular, mediante un proceso de selección.

En Rello (Soria) tuvimos la oportunidad de recoger en el verano de 1976 el siguiente romance (1):

*En el doloroso entierro
de aquel justo ajusticiado,
que por culpas, y no suyas
quiso morir en un palo.*

*Las campanas clamorean
en los sensibles peñascos
que es bien que las peñas hablen
en tan lastimoso caso.*

*Viste el sol bayeta negra
y la luna mongil basto
capuces la tierra y cielo
que son del muerto criados.*

*La noche colgó de luto
las paredes del Calvario
y el templo pesar mostró
sus vestiduras rasgando.*

*Las hachas son amarillas
que los celestiales astros
como vieron su luz muerta
amarillas se trocaron.*

*De la Caridad vinieron
a enterrarle dos hermanos
y los de la Vera-Cruz
con algunos del Traspaso.*

*Angustias y soledades
al entierro acompañaron.*

*Mas no vino la clemencia
que de doce convidados
uno sólo se balla en él
que era del difunto amado.*

*Para amortajar el cuerpo
dio un piadoso cortesano
de limosna una mortaja
de su licencia un retrato.*

Hizo la madre el aceite
de sus ojos lastimados
derramando agua bendita
el Pater Noster rezando.

Con olorosos unguentos
ungen el cuerpo llagado
de los vasos de sus ojos
miel amarga destilando.

Llevan al difunto Dios
en los dolorosos brazos
con lamentables suspiros
tristes lágrimas llorando.

Llévanlo al sepulcro ajeno
y fue pensamiento sabio
pues para sólo tres días
bastó un sepulcro prestado.

Abrió el sepulcro la boca
y recibió a Dios temblando
que aún las piedras si comulgan
han de temblar comulgando.

Alma ven a las acequias
de Jesús, tu enamorado,
que yace por tus amores
muerto, libre y desangrado.

Mira sin luz a la luz
sin vida, al que te la ha dado,
condenan al salvador
por salvar al condenado.

Mira por ti a Jesús muerto
y que muerto y enclavado
te dice: Oye esposa mía
que aunque me han muerto, te amo.

Ved aquestos rojos pies
y aquellas sangrientas manos
mira este rostro escupido
y este cabello arrancado,
mira aquesta boca herida
y aqueste cuerpo azotado
y esta cabeza sangrienta
y este pecho alanceado.

Entraré en esas heridas
más hoy que sangre han brotado
esta señal, alma mía,
que eres tú quien se la ha dado.

Yo te perdono mi muerte
como llores tus pecados
que estoy para perdonar
aunque muerto, no cansado.

Cesen ya las sinrazones
como baste lo pasado
que se hacen de tus hierros
otra lanza y otro clavo.

Acaban ya con mi muerte
tus culpas y mis agravios
porque es ofender a un muerto
los corazones villanos.

De tus culpas y mis llagas
los dos quedaremos sanos
si derramares sobre ellas
mirra de dolor amargo.

Alma mía, mis heridas
cura con bálsamo santo
y las tuyas que tú hiciste
las podrás curar llorando.

En el plato de tus ojos
he de mojar de tu llanto
y podrás decir que, aún muerto
puedo dar vida a este plato.

Tú amanece como debes
y viviremos entrambos
tú enterrándote conmigo
y yo en ti resucitando.

Se trataba, nada menos, que de un romance publicado por primera vez en la parte primera del «Romancero Espiritual» de José de Valdivielso en Toledo, en el año 1612 y republicado en ediciones posteriores.

Consultando en numerosos cancioneros peninsulares, para comprobar el área de dispersión y popularización del tema, hemos encontrado fragmentos más o menos largos en los siguientes cancioneros populares:

— García Matos recoge en su «Cancionero Popular de la Provincia de Madrid» (Tomo II, pág. 138) un fragmento del romance que estudiamos. Matos lo atribuye, por cierto, a uno de los «Catorce Romances de la Pasión» que escribiera Lope de Vega. Joaquín Díaz, L. Díaz Viana y J. Delfín Val publican también en su Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid, Vol. V (1982), una versión de este romance dentro de «Los Catorce Romances» (Núm. XIV), pero atribuyéndolo a Valdivielso correctamente.

— Las otras versiones que conocemos se encuentran en el cancionero de Kurt Schindler (2), quien recoge una muestra bastante completa en la provincia de Soria y, dato curioso, algunos versos que se omiten en su lección, aparecen citados por el mismo colector en el apéndice dedicado a letras sin música, pero en el pueblo abulense de San Martín del Pimpollar en forma de cuartetos, mezclados con otras de desigual origen.

— Los primeros versos del romance, aparecen igualmente en el «Cancionero Popular de Burgos» (3) de Federico Olmeda. No sabemos si hubiese podido completar el texto de haber puesto en ello un poco más de diligencia, ya que sus inquietudes musicales rebasaban su interés folklórico en lo relativo a los

textos, como sucede con otros romances recogidos por el presbítero a principios de siglo, quien mutila la mayor parte de las veces, el contenido completo del tema.

Pero no es este el único caso de popularización de algunos de los temas del romancero nuevo —lo que prueba una cierta tradicionalidad—. Tal vez, las dificultades simbólicas y alegóricas que pretendían los autores para hacer más artísticas sus composiciones, hayan dificultado las posibles vías de tradicionalización que, acaso se hubiesen producido si la trama desarrollase una historia más concreta y comprensible, dando pie a la imaginación popular para moldear a su gusto el desarrollo y el desenlace de la composición.

Como ejemplos de popularización, podemos señalar el romance de Lope de Vega: «Coronado está el esposo / no de perlas y zafiros...», que sirve de introducción —a veces también lo hace el tema bíblico de Amnón y Tamar— al romance-jota-seguidilla que igualmente tuvimos la oportunidad de recoger en Mijares (Ávila).

Otro ejemplo lo constituyen los «Mandamientos» incluidos en el «Romancero Popular de la Montaña» (4) que, con ligeras variantes, es el mismo tema publicado por Francisco de Velasco en el año 1604 (5).

Asimismo, García Matos recoge en su Cancionero un texto que comienza: «La Princesa de la Gloria / reverencian los altares...», que desarrolla el episodio que sobre «El Niño perdido» escribiera Alonso de Ledesma en sus «Conceptos Espirituales» (Madrid, 1602)... En fin, la lista podía ser larga en lo que a temas religiosos se refiere, pero creo que lo apuntado es suficientemente representativo para vislumbrar la difusión oral de algunos temas del romancero nuevo en el tercer cuarto del siglo XX.

Entre las causas que han contribuido a la pervivencia de estos temas, una de ellas —y tal vez la más importante— es su adaptación a una música que ha favorecido por su repetición la singladura ininterrumpida de los textos. El aspecto musical es tan decisivo en la difusión del romancero nuevo que, de acuerdo con J. F. Montesinos: «la música no era sólo la gran divulgadora, sino también la gran inspiradora». Prueba de ello es que el propio Valdivielso subtítulo su «Romancero Espiritual»: «para ser cantado cuando se muestra descubierto el Santísimo Sacramento» incluyendo composiciones expresamente adaptadas al canto para el Monasterio de Constantinopla de Madrid.

Juan de Ubeda, poeta de la época, se refiere al canto en su relación con el fenómeno del «contrafactum» o «vuelta a lo divino» de los temas profanos, en estos términos: «...pues ya que estos guitarrillos tan comúnmente se usan, y por de suyo no ser malas, no se pueden evitar, como cantas en ellos romances a lo humano y otras canciones prophanas, procura cantar a lo divino, pues se te ofrecen, compuestas al



mismo tono» («Vergel de flores divinas». Alcalá, 1582).

El cambio de actitud ante el mundo y la vida que caracterizan al barroco, ha sido achacado por numerosos historiadores, a la importancia que tuvo el Concilio de Trento y la Contrarreforma en orden a una vuelta al mundo interior, en contraposición con el espíritu del hombre renacentista. Se observa una conciencia de culpa y un rechazo de la carne fomentado por los predicadores en sus sermones de Cuaresma y Semana Santa, lo que obliga al pueblo-pecador a contemplar la cruz —el barroco es un arte de contemplación— como un lugar escénico, transformando la imagen táctil y visual en impresión emotiva y fantasmagórica, mientras se acentúa lo transitorio del mundo frente a la perennidad del «vivir desviviéndose» de Santa Teresa. En este ambiente, prefigurado ya en autores anteriores y en libros de meditación y devocionarios, se centra la visión religiosa del hombre barroco, quien justifica sus culpas ante un Cristo ensangrentado en busca de perdón y seguridad.

La técnica empleada en muchos poemas religiosos, es la siguiente: el narrador, situado en el exterior (tercera persona), expone un hecho e introduce a un grupo de espectadores (lectores u oyentes), entre los que algunas veces él mismo se incluye. Es, en el fon-

do, la misma técnica de composición pictórica que utiliza en ocasiones Velázquez.

Otro aspecto destacado en estos elementos ascéticos lo constituye sus relaciones con el erotismo y la sensualidad. El alma del penitente es la «amada» de Cristo; se habla de «pechos divinos y el olor que desprenden...». Por otro lado, las estructuras alegóricas utilizadas, cargadas de conceptos teológicos, símbolos, emblemas, etc., suelen realzar la intención del autor, así como los apóstrofes, introducciones vocativas, exclamaciones, etc., acentúan los elementos visuales y cruentos, dotando a las composiciones de un dinamismo escénico junto con una gran movilidad de los personajes. El lector participa «sosteniendo a Cristo» y se siente «teñido de su sangre».

La utilización de este tipo de composiciones para ilustrar musicalmente las procesiones y oficios de Semana Santa, ha contribuido a su mantenimiento conectando y canalizando el sentir de la religiosidad popular en los medios rurales, haciéndoles partícipes, aunque sea imaginativamente, del desarrollo de la Pasión de Cristo a través de su «Vía Crucis». Obviamente, la transmisión oral ha confundido, en ocasiones, algunos términos con respecto al romance original impreso. Así, en el romance que presentamos, se utilizan expresiones como: «pesar mostró» por «el pésame dio»; «clemencia» por «clerecía»; «lágrimas llorando» por «responsos cantando»; «acequias» por «exequias»; «muerto, libre y desangrado» por «en su sangre revolcado»; «hierros» por «yerros»; «tú amanece como debes» por «si me amases...», etc., lo que supone una cierta elaboración formal que, a base de repeticiones orales, ha transgredido algunas de las imágenes y símbolos del romance de Valdivielso.

La difusión de estos temas de índole netamente religiosa, es explicada en muchos casos por la presencia de pliegos de cordel a lo largo y ancho de la geografía castetellana. La serie «Los Catorce Romances

de la Pasión» de Lope de Vega, íntimo amigo de Valdivielso, se vino reimprimiendo en cuadernillos a modo de devocionarios de bolsillo con diversidad de viñetas en sus portadas. Existen ediciones en Madrid (1778), Segovia (sin fecha), Valladolid, etc., lo que prueba la gran tradicionalidad que disfrutó este Romancero en tierras castellanas. Por otra parte, la gran especificidad de estos romances religiosos, utilizados para ser cantados en las celebraciones de Semana Santa, ha contribuido, como hemos señalado, a la permanencia de determinados textos. El romance que nos ocupa, es posible que circulara en pliegos ambulantes, pues resulta extraña su difusión en puntos de Castilla a veces tan distantes, por ello no es de extrañar que se haya perdido un gran corpus de composiciones. A este respecto el propio Cervantes en el capítulo IV de su «Viaje al Parnaso» escribe:

*«Yo he compuesto romances infinitos
y el de los celos es aquel que estimo
entre otros que los tengo por malditos.»*

El rastreo por toda la obra cervantina, sólo permite catalogar poco más de una veintena de romances en sus piezas de teatro. Cabe preguntarse sobre el paradero de estos «infinitos» romances que escribió el autor del Quijote. Ello nos da la medida de lo ingente del material perdido.

A falta de un estudio pormenorizado acerca de la influencia de los pliegos de cordel sobre la religiosidad popular, creemos que es interesante el ir acumulando datos sobre romances concretos, que contribuyan a iluminar el vasto mundo de las interrelaciones entre las composiciones cultas y las acogidas en los ambientes rurales.

Esta religiosidad del pueblo español durante el siglo XVII y su reflejo en la transmisión oral, es lo que modestamente hemos intentado describir a través del estudio del romance de Valdivielso.

(1) Antonio Lorenzo Vélez, M. Luisa y Javier García. RAICES.

(2) "Folk, music and poetry of Spain and Portugal", Kurt Schindler. New York, 1941.

(3) "Cancionero Popular de Burgos". Federico Olmeda. Diput. Provincial, 1902. Reeditado en 1975.

(4) "Romancero Popular de la Montaña", Tomo II. J. M. de Cossío y T. Maza Solano. Santander 1934. N.º 513, Pág. 396.

(5) "Cancionero de Coplas del Nacimiento de N. S. Jesucristo". Francisco de Velasco. Burgos, 1604.

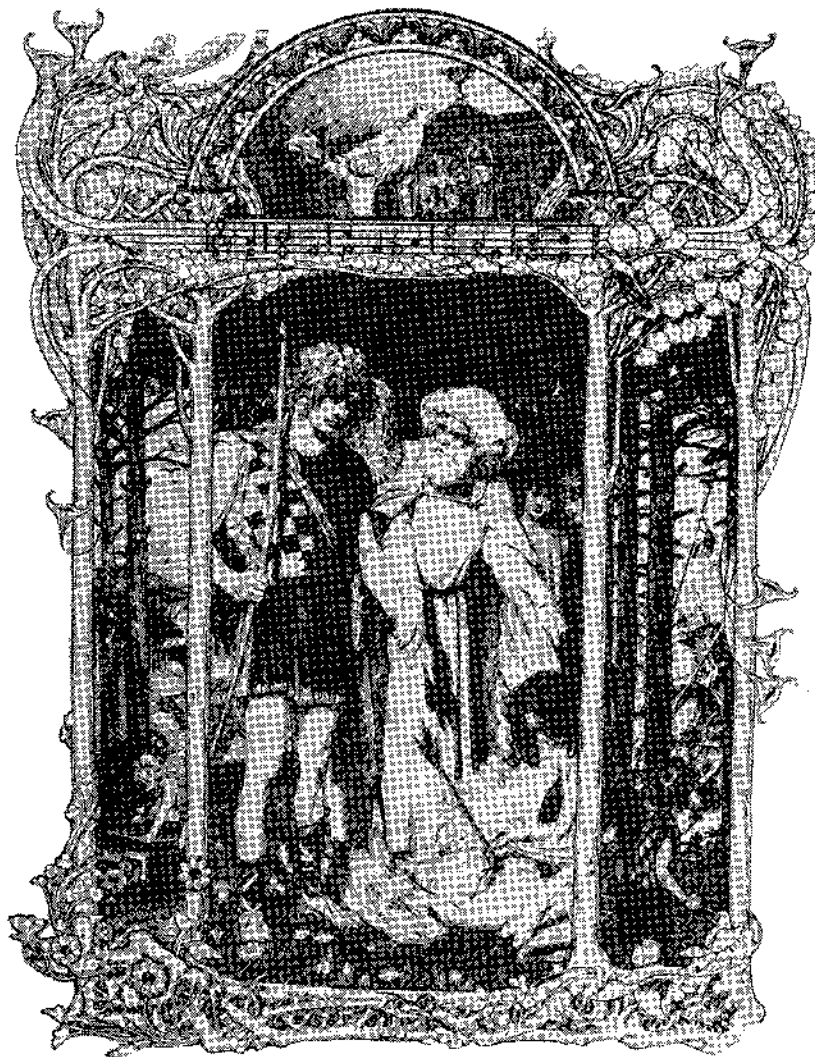
(Puede consultarse en el "Romancero y Cancionero Sagrados" de D. Justo de Sancha. B.A.E., Tomo 35, Pág. 250).

OTROS ESTUDIOS DE INTERES:

— "El Romancero lírico de Lope de Vega". Antonio Carreño. Edit. Gredos, N.º 285.

— "Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII". R. Moñino, Antonio. 2.ª edic. Madrid, 1968.





I

El Centenario de «Parsifal», de Ricardo Wagner, nos pone en contacto con una de las obras más extraordinarias de la historia de la cultura, precisamente porque supone la finalización de un mito y de una serie de leyendas que han surgido en diversos países y folklores alrededor del concepto espiritual del hombre como ser llamado a la perfección y al conocimiento. «Parsifal» de Wagner es, a la vez, el

resultado de una serie de especulaciones sobre un tema concreto que, como hemos dicho, ha sido cantado en numerosas ocasiones por rapsodas y escritores, y toda una filosofía del artista que está a punto de morir. «Parsifal» fue el testamento artístico de Ricardo Wagner y también de una cultura; curiosamente si «Sigfrido» muere y los dioses se derrumban «Parsifal» adquiere el saber y el conocimiento y entra dentro del mundo del espíritu después

de haber destruido el mundo del mal. Ambivalencia del bien y del mal, de la muerte, del sufrimiento, de la castidad, de la impotencia, de la senilidad, de la corrupción, aletean en este «Parsifal» que es una constante en la historia del pensamiento de todos los hombres.

El mito y la leyenda han sido estudiados por plumas autorizadísimas. Pero el Graal y los caballeros del Graal y Parsifal o Perceval son uno de los personajes más importantes de toda una saga, la saga arturiana que es ahora, con ocasión de dos películas distintas pero significativas como «Perceval le gallois» o «Excalibur» un sujeto de atención por parte de los espectadores del mundo presente. El «Parsifal» wagneriano, en cambio, pertenece a los arcanos de una cultura un tanto iniciática y que en nuestro país no ha pasado de un conocimiento esporádico. Pero no olvidemos que la acción de la última obra de Ricardo Wagner tiene lugar en Monsalve o Montserrat en la España gótica, e incluso el castillo encantado de Klingsor, aquel que surge del tiempo, procede de la otra raíz que es la España mora. Recordamos también la sucesión de leyendas que formaron los manuscritos del Conde Potocki y su Manuscrito encontrado en Zaragoza cuando España se veía como un lugar intemporal, donde todo lo mágico y lo inmaterial podían tener asiento. Quizás porque en algunas planicies de nuestro país, pudieran surgir las antiguas ceremonias de los celtas donde se celebraban los ritos extraños de la iniciación, donde surgían esas leyendas que corrían de boca en boca y que iban después a plasmarse en toda una mitología a la que Wagner pone fin con esta optimista en apariencia resolución de esa extensión divina del conocimiento al hombre, «Parsifal», al ser puro, al «inocente loco».

Un antropólogo tan conocido y estimado como Claudio Levi Strauss ha visto en los orígenes de «Parsifal» diversas posibilidades. Grecia, o Egipto, la historia de un dios que tiene que resucitar, llámese Osiris, Adonis o Demeter, también en los ritos cristianos de la antigüedad, por ejemplo los ritos bizantinos a los que tanto se asemeja la obra wagneriana, o, como han dicho muchos autores, la unión del Antiguo y del Nuevo Testamento, a través de ese templo de Salomón que sería el templo de los caballeros del Graal. Se ha hablado igualmente de orígenes iraníes; las leyendas, lo hemos dicho en otra ocasión se interfieren y la palabra Graal es también la palabra «cráter». En todo caso los símbolos fálicos pueden introducirse dentro de todas estas fórmulas

de conocimiento. Pero tal vez sea la mitología céltica a través de su concreción en la Galia e Irlanda, «Nuadu» rey pescador se asemeja tanto al personaje de Anfortas, la que sea la base fundamental de toda esta leyenda, que ya se ha convertido en una oración o en un misterio sagrado e iniciático.

La primera obra escrita del mito del Graal está en un francés, Chretien de Troyes, y las fechas de 1180 a 1190 parecen ser las más aproximadas de la concepción de su texto ahora asequible al gran público. Ya en ella se dan muchos de los aspectos que recogerá Wagner en su obra. Luego vienen las continuaciones y más continuaciones, las obras del Caballero de Boron y así hasta llegar al otro autor fundamental que es Wolfgang Von Eschembach. «Perceval le gallois» por un lado, Parsifal por otro, que serán en último término «Parsifal». Y siempre como signo fundamental el Graal, Graal que es para Chretien de Troyes el Cáliz de la Sangre de Dios, el Cáliz de la Última Cena, Graal que es para Wolfgang Von Eschembach la piedra de la que surge el alimento hecho concreción en platos y en bebidas: alimento en último término espiritual que nutre cual nuevo maná a los caballeros que se consagran al servicio de este Dios, que no es exactamente el Dios de los cristianos, sino producto de tantas formas, de tantas religiones, de tantas leyendas que se multiplican y unen.

Este entrecruzamiento de leyendas es fundamental para explicar el «Parsifal» wagneriano. Quizás sea esta la definitiva página que cierra todo un ciclo. Desde luego, después de esta obra, ninguna otra se ha realizado con materiales nuevos sobre el Graal y el ciclo arturiano. Sólo se dan algunos textos, producto de una reelaboración que cuentan los textos antiguos tal por ejemplo como en la inacabada versión de Steinbeck, pero en la que el Graal permanece un tanto lejano. Ricardo Wagner al poner el punto final a la leyenda del Graal, cierra creemos una época determinada y abre el paso a la siguiente, en la que estamos sumidos. El proceso schopenhauriano de la antidualéctica, el mundo como voluntad y representación encuentra su eco máximo en esta obra que es, a la vez, como ocurre en toda la obra wagneriana, el crisol en el que se funden las leyendas, las sagas, el folklore, las canciones que formaron la estructura mística y la filosofía de un músico que quiso también ser el genio representativo de su época. Así el «Parsifal» desde su difícil caracterización cierra el telón sobre las leyendas sobre el Graal, y da una respuesta clara: la conquista del hom-

bre es la propia sabiduría, es la renuncia, es la castidad. ¿También la impotencia, también esa exangüe característica del no ser? ¿También ese rechazo de la mujer: Kundry, la mujer ambigua, bien y mal como en las leyendas en las que se inspira y esa sexualidad apagada, avejentada y triste como alternativa? Parece, a la vista de esta obra, bellísima por otra parte, como si la pulsión interna abandonara al músico para encontrar una especie de remanso como el lago en el que se baña Anfortas, aunque a lo mejor las aguas no sean cristalinas sino pútridas.

La iniciación que supone para «Parsifal» su camino hacia el Graal es uno de los misterios de nuestro tiempo, un misterio que ha quedado inconcluso y cerrado. El tiempo y el espacio se confunden, «el espacio se hace tiempo» se dice en «Parsifal». Efectivamente, esta es una de las piedras miliarenses del arte contemporáneo, que como se ve no procede de sí mismo sino de los viejos testimonios, de las viejas leyendas, de los viejos cuentos de la más remota antigüedad.

II

¿Qué es «Parsifal» en sí? Ya desde la preparación y la creación de la obra el gran misterio se había trazado. La tetralogía wagneriana, ese otro culmen de leyendas amalgamadas en una concepción filosófica y política de la época es, aunque en principio no lo parezca, una obra clara y sencilla. «Parsifal» en cambio es como una apocalipsis, es decir, como una obra llena de enigmas. En primer lugar el enigma de su origen, el enigma de su caracterización. ¿Es una obra cristiana? Los caballeros del Graal parecen rezar; la transustanciación, la comunión asemeja la Misa católica; también algunos de los signos que en la obra se desenvuelven como el lavado de pies, pero pertenecen a otras religiones, pertenecen a otros misterios. En realidad el cristianismo de «Parsifal» es un cristianismo ambiguo y al mismo tiempo lleno de dudas, lleno de extraños ritos que parecen en ocasiones ir más allá de la propia fe cristiana. El Graal era la sangre de Cristo o es la sangre de todos los Cristos, el Graal también supone como la inversión, la fuerza: si da a los caballeros ésta, necesaria para su subsistencia, aviva los dolores de Anfortas tocado por la lanza en esa tremenda herida que jamás se cierra y a la que parece que la sangre o la Hostia la sumerge en sus puntos más vivos o mortíferos. Curiosamente toda esta ceremonia pueda verse como un mis-

terio pagano y céltico, en el que la religión cristiana hubiera entrado añadiendo otros signos a aquellos que se desenvuelven de forma ritual. Y además está el enigma del espacio y el tiempo, la itinerancia, el caso de las dos realidades: un mundo viejo el mundo de la fe, un mundo perdido en lo fantasmal, que es el mundo de Klingsor, tal vez el infierno en el que la belleza impera. Nietzsche atacó duramente a Wagner por esta dualidad de los mundos reflejados en «Parsifal». Desde una ascesis, el protagonista de la obra, protagonista pasivo, persigue una encuesta, y hay aquí también otra de las grandes preguntas de todas las leyendas, la encuesta y su final. «Parsifal» pregunta, se equivoca, responde, escucha su nombre por primera vez, al final, vencedor de Klingsor, destructor del imperio del mal pone la punta de su lanza en la herida de Anfortas, que se cierra, y lo que estaba muerto y corrupto, vuelve de nuevo a regenerarse. ¿Es el nuevo héroe, el nuevo Sigfrido, esta vez capaz de llegar a la verdad desde su propio conocimiento? Sigfrido fracasa en la empresa de salvar el mundo porque su eros se lo impide. Parsifal rehusa al eros y consigue la salvación del mundo. En estos momentos las ideas de Wagner estaban al lado de esta exangüe moribundia de la vejez, de esta terrible cerrazón del mundo real y material, de esa búsqueda inaccesible de una espiritualidad que a veces aparece teñida por los aspectos de la decadencia.

¿Vejez o regeneración? Muchos escritores han hablado de esta posible y necesaria regeneración, regeneración de la sangre, regeneración de la tierra, de la raza, regeneración desde la castidad, regeneración desde la ascesis, como si el mundo real hubiera dejado de tener su plena eficacia. El camino de la iniciación que surge en «Parsifal» nos recuerda en ocasiones al de los personajes de «La flauta mágica» y Jacques Chailley, por ejemplo, ha hablado de los aspectos franc-masónicos de «Parsifal» aunque tal vez esta francmasonería signifique no sea otra cosa que una utilización más de los signos de la época, signos que como antes afirmamos, eran compartidos por unas y otras doctrinas.

Un estudio profundo de la obra, esta obra culmen de los mitos percivalianos, esos mitos en los cuales se pone de relieve la castidad y la falta de vitalidad coetánea, es decir, la detención temporal de la vida frente a los mitos edipianos que tan bien distinguiera Levi Strauss, llevaría, como de hecho así ha sido, páginas y páginas. Hay una gran riqueza estructural en esta obra que junto a la impor-

tancia temática, a la filosofía más o menos profunda de cada una de sus partes que puede ser incluso vista por doctrinas más modernas como el psicoanálisis o el estructuralismo, se hace profesión de fe en el artista. El conocimiento alcanzado por «Parsifal», no cabe duda ninguna de que es, a fin de cuentas, el conocimiento del mundo que adquiere el artista en su madurez cuando ha pasado dos veces por idénticos lugares y ha llegado al fin a conocer la verdad, a regenerar el mundo, a ser redentor de éste, y a la vez de sí mismo y de la humanidad. Esto se llamó en otras ocasiones el «arte por el arte» y en pocas como con Ricardo Wagner se vio así sublimado. «Parsifal» es el norte de muchas leyendas, de muchas ideas in-sitas en el hombre y que, desenvueltas dentro de la contradicción absoluta entre carne y espíritu, finalizan en la utopía. Para Hans Jürgen Syberberg, el gran director de cine alemán, que ahora ante la expectación del mundo prepara su versión de «Parsifal», el cristianismo ha tenido que ver en la historia de la cultura alemana, pero «Parsifal» no es a su juicio una historia cristiana. Los caballeros del Graal son a la vez cristianos, árabes, judíos, moros, orientales; en el fondo son los caballeros de una gran utopía y como tal utopía el espejo de un mundo en el que el mal esté destruido y que el bien esté preservado. Un mundo que antes de eso se ha visto sometido, como ocurre con nuestra humanidad, al horror seco, a la lividez de los paisajes desiertos, al rechazo de la vida, a la impotencia. El sexo es el castigo de «Parsifal», los caballeros del Graal son seducidos por las mujeres-flores y así se hacen prisioneros de la tela de araña de Klingsor, sólo el rechazo del sexo dará el conocimiento. Y este conocimiento al mismo tiempo se nos aparece como algo misterioso, extraño y mórbido que tampoco sabemos definir del todo.

III

La ópera de Wagner celebra su Centenario. Centenario de una obra que nació casi exclusivamente para Bayreuth. Ricardo Wagner no quería que su obra fuera representada en otro sitio; el gran misterio, este misterio no sabemos si cristiano, pagano o iniciático, debía celebrarse allí en un altar, el teatro por él mismo diseñado y creado. El estreno en Bayreuth fue seguido de una prohibición de representar la obra durante muchos años. Anécdotas curiosísimas nos hablan del día en que el veto cayó, y muchos teatros, entre ellos el Real de Madrid, la estrenaron al minuto. Todo está prepa-

radó para ir a «Parsifal», al misterio, a la gran meditación wagneriana para los iniciados. De todas formas se trata de una obra difícil de escuchar, una obra casi sin acción, una obra estática, en la que los personajes no avanzan, no actúan externamente sino internamente, una obra en la que el tiempo, el espacio, las formas se confunden. Bayreuth vio aprovechar «Parsifal», como otras obras de Wagner, por los jerrarcas nazis. La sangre corrupta, la renovación de la sangre que representaba «Parsifal» podía entroncarse con el canto de la nueva era aunque los signos cristianos pudieran ser un obstáculo. No ha habido obra más interpretada gratuitamente, más llena de comentarios ridículos que «Parsifal». La tinta vertida sobre su tema, sobre su irracionalismo, sobre su pretendido espiritualismo forma montañas. Pero «Parsifal» ha quedado como testimonio último de la obra del artista Ricardo Wagner, una obra en la que la orquestación llega a su máximo milagro, en la que el cromatismo tiende también a marcar de manera definida todos los puntos de la obra, ese inmenso «largo» sólo en ocasiones sacudido por algún forte instantáneo. Wieland Wagner en 1951 acomete la revolución de la luz, y ese espacio que se pierde en el tiempo nunca se verá mejor reflejado que en este montaje excepcional que tuvimos ocasión de ver. «Parsifal» seguía siendo un misterio, pero no estaba gravado por una serie de irracionalismos decadentes sino por una búsqueda de la abstracción, de lo absoluto que la escena, iluminada magistralmente, decía por sí sola, y donde la música que parecía surgir como una ola, como en «Tristán», pero de forma diferente, invadía todos los espíritus. La regeneración, la redención, la muerte, la corrupción son varios de los temas que los hombres de todos los tiempos se han preocupado de averiguar. La encuesta sobre la propia condición del hombre procede del folklore y leyendas de todos los países. Y «Parsifal», repetimos, es como el culmen de toda una línea que se encuadra en esa investigación del ser, en esa encuesta sobre su destino que ha creado tantos y tantos de los misterios de la cultura humana.

Hoy Rof Lieberman, antiguo director de la Opera de París, estrena en Ginebra su versión del «Parsifal». Y la lanza que arrebatara Klingsor a Anfortas, la lanza que produjera la herida eterna, es ahora el átomo y entonces la tierra lívida que hay que recuperar es la tierra producto de la explosión atómica y la búsqueda de la verdad es la búsqueda del hombre, la búsqueda de sus raíces, la búsqueda del mundo espiritual, pero que también tiene que ser el mundo físico. Creemos que aquí está la clave

de este «Parsifal» que engloba todas las leyendas. El espíritu no tiene por qué aplastar la carne, el espíritu sin la carne produce la impotencia, el espíritu en soledad produce una llama que no es capaz de poblar la tierra de verdor y de vida. Carne y espíritu, esta integración querida, esta integración deseada por el hombre en su interrogación personal, sigue siendo uno de los misterios del «Parsifal» exangüe escrito por un hombre que veía acercarse el final de su vida.

Las reflexiones políticas y dialécticas de una obra antidialéctica pueden ir por otro camino. Pero «Parsifal» queda como el testimonio de una serie de leyendas que fue capaz de llevar a su crisol un músico y escritor y darles la sustancia de una obra susceptible aún hoy de emocionar y de compartirse por muchos seres. El problema de la integración de los mitos de todas estas épocas, en la búsqueda de un mundo mejor queda abierto todavía y ni siquiera el propio Wagner, a pesar de este final pretendidamente optimista, logró superar esta contradicción carne y espíritu que es, no cabe duda, la contradicción esencial del «ser en el mundo».

El folklore y las leyendas muestran muchas veces la ligazón de los hechos con la imaginación, la fantasía desbordante de los pueblos siempre interrogantes ante lo desconocido, siempre buscando la plenitud de su ser. Remover hasta las entrañas todos estos misterios es

tarea apasionante y «Parsifal», una de las obras cumbres, uno de los testimonios más lúcidos, no cabe duda que seguirá siendo una de las claves fundamentales para seguir preguntándonos sobre el hombre. Y esto incluso en una cultura como la nuestra que sólo de refilón, aunque sea en el espacio de Montserrat, ha recibido las influencias del idealismo alemán.

BIBLIOGRAFIA

Numerosísimos son los trabajos realizados sobre Wagner y concretamente sobre «Parsifal». Una bibliografía exhaustiva ocuparía prácticamente un libro entero.

Recomendáramos, aparte de los escritos del propio Wagner y Nietzsche:

- Adorno, Theodor.—“Ensayo sobre Wagner”.
- Sanz, Eduard.—“Ricardo Wagner y el pensamiento de Schopenhauer”.
- Scheneider, Marcel.—“Wagner”.
- Gregor-Dellin, Martin.—“Ricardo Wagner, su vida, sus obras”.
- Chailley, Jacques.—“Parsifal de Richard Wagner. Opera Initiaque”.
- OBLIQUES. Número especial Wagner.
- L'avant-Scene de L'Opera. “PARSIFAL”, n.º 38 y 39 absolutamente fundamentales.
- En España lo más interesante son los comentarios de las Ediciones discográficas: La de Philips, dirigida por Pierre Boulez y la de D.G.G. dirigida por Herbert Von Karajan. Estas versiones y la de Hans Knapperbutsch en DECCA, son las más importantes. En todo caso el libreto es absolutamente imprescindible.



Tres versiones sorianas del Romance Tradicional de la Loba parda

Luis Díaz Viana

Dentro de la recopilación romancística que actualmente llevo a cabo en la provincia de Soria he podido comprobar que, a pesar de la despoblación que sus pueblos han sufrido y del decaimiento general de las tradiciones en las áreas rurales —donde hasta no hace mucho se habían conservado—, todavía es posible recoger un rico material amenazado de extinción.

Las encuestas que, en su tiempo, realizó Kurt Schindler y otras más recientes de quienes han seguido sus pasos presuponían una fuerte huella del romancero en la tradición oral soriana. He podido reunir, hasta el momento, más de cien versiones de muy variados asuntos. Entre ellas, ofreceré aquí las que recolecté de un romance castellano bastante popular entre las gentes de nuestro campo: «La loba parda».

Las tres muestras que poseo fueron transmitidas por personas de dos pueblos distintos: Arguijo y Sotillo del Rincón. Uno entra, por así decirlo, dentro del itinerario marcado por la actividad trashumante y el otro no se halla lejos del mismo. Es pronto, sin embargo, para deducir, sólo por estas versiones, que el romance se mantiene con mayor vigencia en los puntos afectados por la trashumancia. Ni siquiera parece que «La loba parda» sea, en nuestros días, una composición más cantada en Soria que en otras zonas donde el traslado de ganado fuera mucho menos importante. La referencia, en algunas lecciones del romance, el «perrito de los hierros», al perro con carlanca que tradicionalmente acompañaba a los rebaños en su peregrinar, sí que encaja dentro de la costumbre del trashumar. Pero centrémonos en el argumento pastoril de «La loba parda».

Este tema, que utiliza recursos muy frecuentes en los cuentos populares y en las fábulas, presenta, a pesar de ello, rasgos ambientales perfectamente realistas. Los animales hablan entre sí, como en las narraciones fantásticas pero, en lo demás, el romance resulta enormemente verosímil refiriéndose a hechos y objetos cotidianos para las gentes dedicadas al pastoreo.

El lenguaje, que, según los lugares en que la versión se canta, adopta dialectismos varios, contribuye de manera importante a darnos esa

sensación de veracidad local y cercana. El romance, al que Menéndez Pidal consideraba originario de Extremadura, se halla muy difundido en la tradición oral pero es conocido, sobre todo, en las tierras conectadas con el fenómeno de la trashumancia (1). En lo que se refiere a la antigüedad, Menéndez Pidal pensaba que este tema ya era popular en tiempo de Correas, pues tal autor en su *Vocabulario de refranes* (siglo XVII) cita como dicho corriente

las kabrillas se ponian
la kaiada ia epinava

que aparece en algunas de las versiones del romance, si bien en la mayoría de las muestras conocidas los versos que encabezan el texto son

estando yo en la mi choza
pintando la mi cayada

por lo que la frase mencionada pudiera ser una interpolación (2).

Salvo en el léxico, condicionado por el habla de cada zona, los ejemplos recopilados hasta ahora de «La loba parda» difieren en poco los unos de los otros por lo que atañe al contenido, existiendo una gran variedad en las melodías con que se interpreta. Agapito Marazuela comenta en su *Cancionero segoviano* cómo esta composición le fue cantada con acompañamiento de zambomba, más música de rabel para los últimos versos. Al son del mismo instrumento, de origen confuso pero de gran tradición entre los pastores, la escuchó también Menéndez Pidal (3).

De las tres versiones que aquí se ofrecen —unas (V. a) y c) recitadas y otra (V. b) cantada—, la versión «b» presenta, junto a la utilización de diminutivos (lobita, derecha), formas arcaicas como «caya» (del latín CAJA, porra) y el término «jopo», poco frecuente en las muestras recopiladas de este romance, designando al rabo peludo de la loba. En la versión «c» se da una contracción del vocablo «trujillana», toponímico que parece reforzar el posible origen extremeño del tema, convirtiéndose en «trullana»; tal contracción probablemente se deba a motivos métricos. Se aprecia también un fallo de la rima —por error de la informante— en la secuencia versal número 8.

Schindler transcribe dos textos de «La loba parda», uno recogido en León y otro en Avila y varias melodías. A juzgar por ello podría pensarse —y mis sondeos así lo indican hasta ahora— que dicho romance no tiene actualmente en la provincia de Soria (ni en tiempos de Schindler tampoco) la difusión que cabría suponerle conforme a la tesis de Menéndez Pidal (4).

Informantes

Versión «a»: Recitó M.^a Jesús Duro Duro, nacida en Arguijo y residente en Soria. 52 años.

Versión «b»: Cantó Manuela Revuelto, nacida en Sotillo del Rincón; ha vivido en Sevilla y reside en Sotillo actualmente. 82 años.

Versión «c»: Recitó Amelia Moreno, nacida en Sotillo del Rincón y residente en Soria. 56 años.

Textos de las versiones

«a»:

Estando en la mía choza
pintando mía gayada
vide venir una loba
derechita a mi manada.

Le dije: Detente, loba,
no seas desvergonzada
que tengo siete cachorros
y una perra trujillana.

—No les temo a tus cachorros
ni a tu perra trujillana
ni a tu perro el de los hierros
que para mí solo basta.

Dio dos vueltas por la red
y no pudo sacar nada
y a la tercera que dio
sacó una borrega blanca,
sobrina de la cornuda
y nieta de la «changarra»
que la tienen los pastores
para celebrar la pascua.

—¡Ahí, mis siete cachorros!

¡Ahí, mi perra trujillana!

Que si me traéis la loba
os daré cena doblada
y si no me la traéis
os daré con mi gayada...

Van corridas siete leguas
entre cerros y cañadas
y al pasar un arroyuelo
le alcanzó la trujillana...

—Toma, toma tu borrega
que me la das maltratada,
lo que quiero es tu pelleja
pa'l pastor una zamarra,
el rabo para abanico,
par' abanicar las damas,
las orejas pa' «dediles»
para segar las cebadas.

Versión recitada en Arguijo

«b»

Estando en la mía choza
pintando la mía caya
vi venir una lobita
derechita a mi manada.

Le dije: Loba maldita,
¿dónde vas, loba malvada?

—Voy por la mejor cordera
que tengas en tu manada.

Dio dos vueltas a la red
y no pudo sacar nada,
y a la tercera que dio
sacó una cordera blanca,
hija de la oveja negra,
nieta de la oveja parda,
la tenían los pastores
pa' la mañana de Pascua.

¡Arriba, siete cachorros,
arriba, perra guardiana,
si le quitáis la cordera
tendréis la cena doblada,
mas si no se la quitáis
cenaréis de mi cachaba!

Siete leguas la corrieron
por una vega muy llana;
al pasar un barranquillo
le echó mano la guardiana.

—Toma, perra, tu cordera
sana y buena como estaba.

—No quiero yo tu pelleja
de tu boca baboseada
que quiero yo tu pelleja
pa'l pastor una zamarra,
de tus patas unas medias,
de tus manos unas mangas,
de tus uñas tenedores
pa' comer las migas canas,
de tu cabeza un morral
para meter las cucharas,
de tu «jopo» un abanico
para abanicar las damas.

Versión cantada en Sotillo
del Rincón

«C»

Estando en la mía choza
pintando la mía cayada
ha venido una loba
muy desvergonzada.

Le dije: Detente, loba,
no seas desvergonzada
que tengo siete cachorros
y una perra trujillana.

—No le temo yo a ellos
ni a tu perra trujillana
que tengo yo unos dientes
como puntas de navaja.

Ha dado vuelta a la red,
no ha podido sacar nada;
ha dado otra media vuelta
y ha sacado una borrega,
nieta de la oveja negra,
sobrina de la gallarda,

la tenían los pastores
para mañana la Pascua.

¡Arriba, siete cachorros,
abajo, perra «trullana»!

La corrieron siete leguas
por unas vegas muy llanas
y otras siete la corrieron
por una espesa montaña;
y al llegar a un barranco:
¡A esa, perra «trullana»!

—Ahí tenéis la borrega
de mi boca embabosada .

—No queremos la borrega
de tu boca embabosada;
queremos tu pelleja
pa'l pastor una zamarra
y el rabo para abanico
que se den aire las damas.

Versión recitada en Sotillo
del Rincón

Melodía de la versión b

(Transcripción musical de Jesús Ángel León)

ES TANDO EN LA MÍ A CHO ZA PIN TAN DO LA MÍ A GA YA VI
VE NÍR U NA LO BI TA DE RE CHI TAA MI MA NA DA

NOTA: Hay una variante del segundo período de la frase.

Se repite, a veces, para cantar estrofas sin utilizar
el primer período.

(1) R. MENENDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, págs. 244-246.

(2) R. MENENDEZ PIDAL, *Estudios sobre el romancero*, págs. 71-72.

(3) A. MARAZUELA, *Cancionero Segoviano*, pág. 333 y sgtes., y R. MENENDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Madrid, 1953, pág. 303.

(4) K. SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal*, Hispanic Institute, New York, 1941, textos en N.º 26 y melodías en 99, 116, 166, 405, 462, 783, 796.

VERSIONES CONTENIDAS EN OTRAS RECOPIACIONES

J. M. COSSIO y T. MAZA SOLANO, *Romancero popular de la montaña*, n.º 343-346.

L. DIAZ VIANA, J. DIAZ y J. D. VAL, *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, Vol. I, págs. 152-155.

P. ECHEVARRIA BRAVO, *Cancionero musical manchego*, pág. 401.

M. GARCIA MATOS, *Cancionero musical de la provincia de Madrid*, Vol. I, pág. 34.

B. GIL, *Cancionero popular de extremadura*, Vol. I, pág. 48, Vol. II, pág. 115.

A. MARAZUELA, *Cancionero segoviano*, pág. 333.

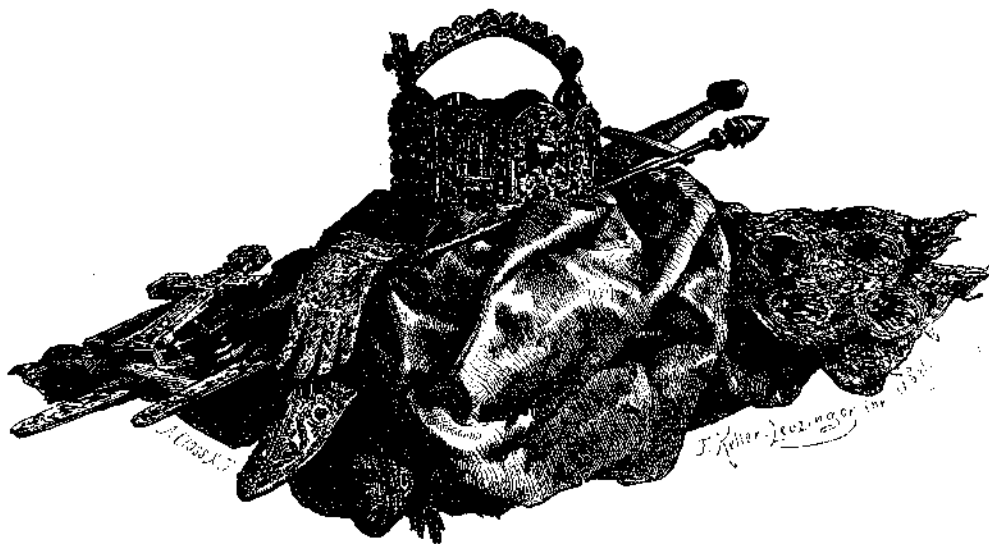
F. GOMARIN, *Nuevas versiones del romance de la loba parda...* Cultura trad. y folklore, Murcia, 1981.

J. CASTRO REY y F. GARCIA BERMEJO, *Romance de la loba parda* (4 versiones). Cultura trad. y folklore, Murcia, 1981.

E. MARTINEZ TORNER, *El folklore en la escuela*, pág. 68.

G. MENENDEZ PIDAL, *Romancero*, pág. 266.

R. MENENDEZ PIDAL, *Flor nueva de romances viejos*, pág. 303.



La forma de construir pipas para dulzaina que describo a continuación es la que he visto realizar a mi padre, Mariano Contreras García, dulzainero de profesión, durante los casi veinte años que he estado acompañándole con el tambor, para amenizar las fiestas de los pueblos de Castilla y, especialmente, los de la provincia de Segovia, que es donde hemos nacido.

El material utilizado para la construcción de las pipas es la caña vegetal bien curada y seca. Una caña recién cortada en el cañaveral no sirve, pues se deforma al secarse. Las de mejor calidad son las de color amarillento; cuanto más amarilla sea, mejor calidad y robustez tienen las pipas. Las cañas de color claro, tirando a blanco, tienen menos consistencia y se rompen pronto.

El diámetro y grosor deben ser los suficientes para poder obtener de la pared de la caña, una tablilla del mismo ancho que la pipa y aproximadamente 2 mm. de grueso. Normalmente el grosor va ligado al diámetro, de tal forma que cuanto mayor es el diámetro, mayor es el grosor de la pared de la caña.

Teniendo en cuenta esto último, y como información orientativa, las cañas que se utilizan son las que tienen un diámetro superior a 25 mm. (Ver figura 1.)

Otro tipo de caña con la que posiblemente se obtengan buenos resultados es el bambú, por su mayor consistencia y dureza que la caña vegetal; pero este material hasta la fecha, no se ha probado, en parte por su escasez y en parte por su mayor dificultad a la hora de trabajarlo.

Los útiles y materiales usados para construir las pipas son:

- Un cuchillo o navaja perfectamente afilado.
- Un recipiente ancho con agua para remojar las cañas.
- Unas tijeras.
- Cabo o bramante untado ligeramente con pez.

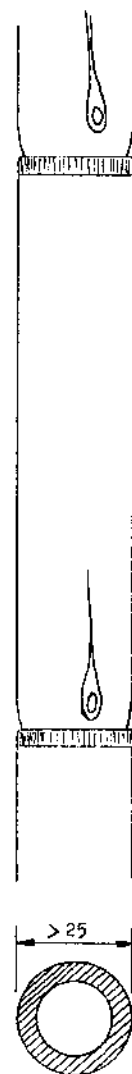


Figura 1.

- Pequeños trozos de madera para construir los soportes.
- Papel de periódico.
- Una piedra de afilar plana de grano fino.
- Y, por supuesto, la caña vegetal.

Todas las medidas que se indican, están expresadas en milímetros y son orientativas. (Ver figura 2.) Sólo pretenden dar una idea aproxi-

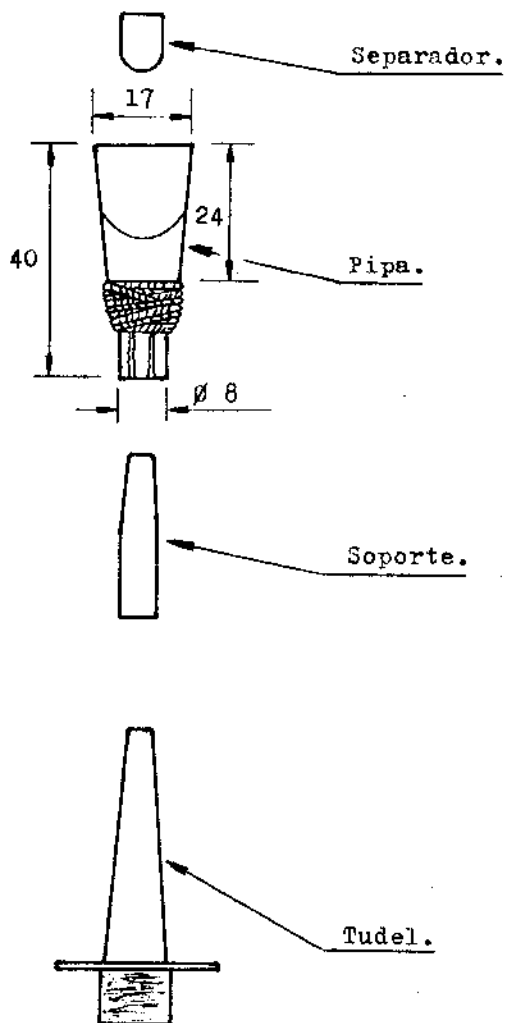


Figura 2.

mada de tamaño, ya que las pipas, debido a su construcción manual, están sometidas a muchas variaciones en cuanto a la exactitud de las medidas.

El fin principal a conseguir de las pipas es su sonido y éste se obtiene del afinado que se indica más adelante.

Una vez expuesto el tipo y características del material y los útiles usados, paso a describir el proceso de construcción.

1. Limpieza de la caña.

Después de seleccionar la caña seca, teniendo en cuenta lo que hasta ahora se ha indi-

cado, limpiarla de todas las ramas y hojas que contenga, a fin de observar su estado y seleccionar el tramo de la caña que más nos interesa.

2. Preparación de la tablilla.

Cortar un tubo de caña de 80 mm. de un tramo que no tenga nudos.

Dar un corte tangencial a la circunferencia interior y a lo largo del tubo, para obtener una tablilla de lados curvos, tal como se ve en la figura 3.

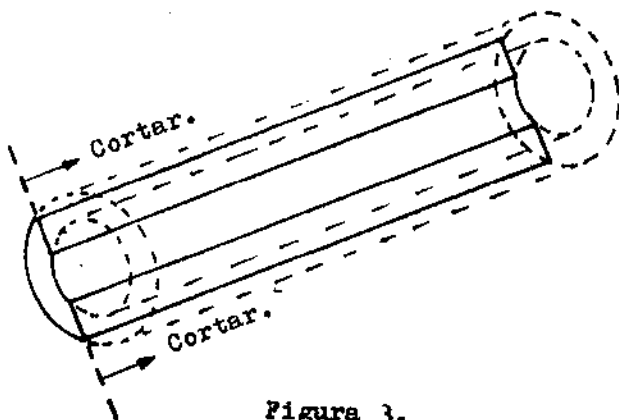


Figura 3.

Labrar con el cuchillo cada uno de los lados curvos de la tablilla hasta conseguir que su superficie sea plana.

Eliminar las muescas dejadas por los cortes del cuchillo frotando cada lado de la tablilla contra la piedra de afilar, hasta que sus superficies sean perfectamente lisas, sin ningún hueco. (Ver figura 4.)

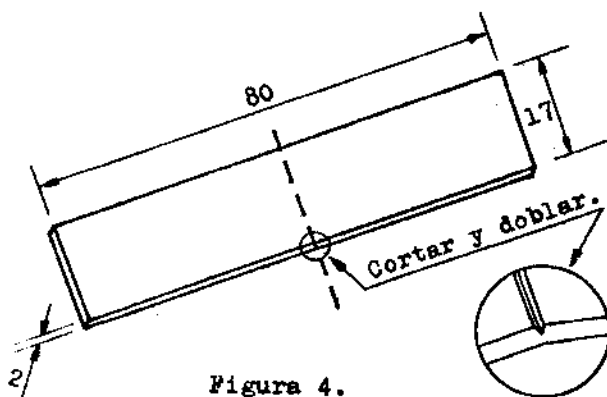


Figura 4.

Las muescas también se pueden eliminar raspando a lo largo de la tablilla con el corte de un cristal.

3. Remojo de la tablilla.

Meter la tablilla en un recipiente con agua hasta que se empape bien. Si fuera necesario colocar un objeto pesado encima para que se hunda.

El tiempo que debe estar en agua es de un día y medio; aunque este tiempo se puede reducir considerablemente si se introduce la tablilla en agua cociendo durante 15 minutos.

Esta operación se realiza para obtener que la tablilla seca y rígida se transforme en flexible y se pueda moldear con más facilidad sin peligro de que se rompa o astille.

4. Doblar la tablilla.

Dividir la tablilla en dos mitades iguales de 40 mm. haciendo una incisión con el cuchillo en la parte central de una de sus caras y sin llegar a producir el corte total. (Ver figura 4.) Doblar hacia sí las dos mitades y hacerlas coincidir. (Ver figura 5.)

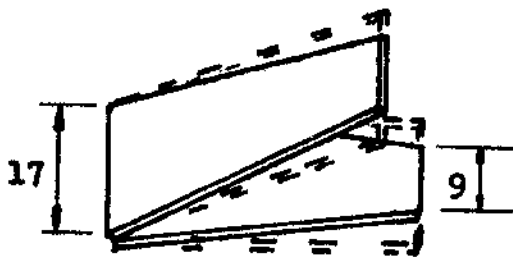


Figura 5.

Es muy importante tener en cuenta en estas dos últimas operaciones que el corte no debe ser total y que el doblez debe hacerse hacia el lado contrario de donde se ha efectuado el corte. Con ello conseguimos tener un eje de giro y fijación entre las dos mitades durante el resto de las operaciones.

A partir de ahora cada una de las dos mitades la llamaremos lengüeta.

Producir un corte total a ambos lados de las lengüetas dobladas hacia sí y obtener dos lengüetas de forma trapezoidal, tal como puede verse en la figura 5.

5. Soporte.

El soporte consiste simplemente en un cilindro de madera de las mismas dimensiones que el tubo del tudel en el que encaja la pipa. Su misión es dar robustez a la pipa durante su

construcción y formar el hueco interno donde se alojará el tudel. (Ver figura 2.)

6. Atado.

Colocar el soporte entre las dos lengüetas por la parte más estrecha de las mismas y atar con el cabo las dos lengüetas al soporte. (Ver figura 6.)

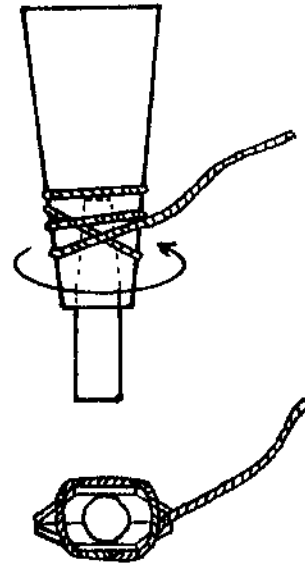


Figura 6.

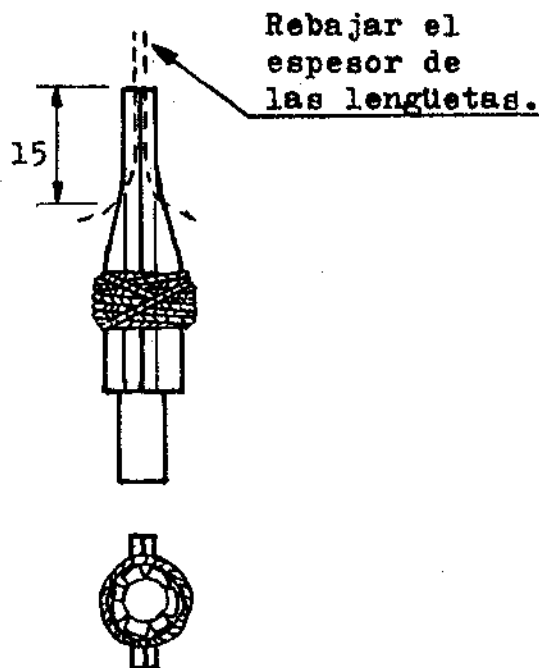
La forma de efectuar el atado consiste en dar cuatro o cinco vueltas con el cabo para sujetar las lengüetas ligeramente al soporte, y el resto, hasta aproximadamente 20 vueltas, fuertemente para conseguir que la parte inferior de cada lengüeta se arquee y rodee al soporte en toda la superficie, a fin de crear el hueco donde luego encajará el tudel. (Ver figura 7.)

Al arquearse las lengüetas por su parte inferior suelen aparecer grietas en esta zona. (Ver figura 8.) Si estas grietas son muy grandes, es síntoma de que no se ha remojado bien la tablilla.

El atado con cabo cumple dos funciones principalmente: dar sujeción y forma a la pipa y tapar las posibles fugas de aire que por esta zona pudieran ocurrir. Las fugas de aire que aparezcan por las grietas o por cualquier otro motivo se tapan fácilmente con papel de periódico mojado.

7. Rebajar el espesor de las lengüetas.

Una vez atada la pipa se procede a rebajar el espesor de las dos lengüetas por su parte superior. Para efectuarlo, se van cortando con el cuchillo poco a poco astillas hasta conseguir un espesor de entre 0,5 y 1 mm. en los 15 mm. superiores de cada lengüeta. (Ver figura 7.)



Esta operación también se puede efectuar, apretando con un dedo en una lengüeta y frotando la otra contra la piedra de afilar, hasta conseguir el espesor deseado.

Para igualar la parte superior de las lengüetas se cortan éstas con unas tijeras. (Ver figura 8.) Y se introduce entre ellas un pequeño separador o astilla de madera que las mantiene separadas una de otra.

En estas condiciones, con el soporte y el separador introducidos, se guarda hasta que se seque por completo.

8. Afinado.

Una vez que la pipa ha tomado la forma definitiva al secarse, se procede a probar su sonido y a realizar su afinado.

Para hacer sonar la pipa, se sacan de su sitio el separador y el soporte y se introduce en la boca, humedeciendo ambas lengüetas con saliva. Se da un soplido de aire fuerte y conti-

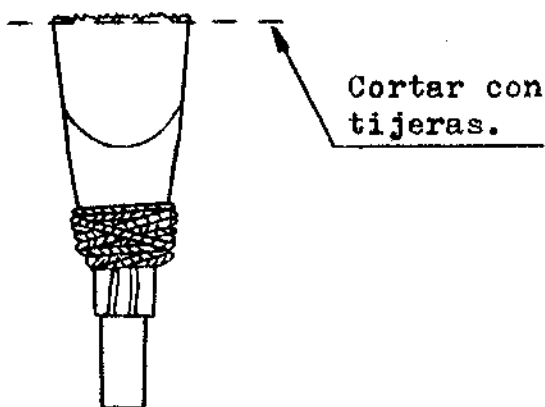


Figura 8.

nado durante dos o tres segundos, apretando fuertemente con los labios en la parte gruesa de la pipa inmediatamente anterior al atado y dejando que vibren libremente las lengüetas en la boca.

En estas condiciones, será necesario echar mucho aire para hacer sonar la pipa y el sonido que obtengamos será muy grave.

El afinado consiste en obtener de la pipa el sonido más óptimo con el mínimo esfuerzo. Para ello será necesario conjugar tres factores principalmente, aparte del gusto personal de cada dulzainero. Estos tres factores son: el tono del sonido, la cantidad de aire y la duración de la pipa.

El tono del sonido se regula modificando la longitud de las lengüetas; así, con lengüetas largas el sonido que se obtiene es grave y con lengüetas cortas el sonido es agudo.

La cantidad de aire se regula modificando el grosor de las lengüetas; así con lengüetas gruesas se necesita echar mucho aire para hacer sonar la pipa y con lengüetas finas el aire que se necesita es menor.

La duración de la pipa está en función lógicamente del grosor de las lengüetas, de tal forma que a medida que el grosor disminuye, aumenta el riesgo de rotura de la pipa. Así que, teniendo en cuenta estos factores, si el sonido que obtenemos de la pipa es grave, cortaremos las lengüetas con unas tijeras como se indica en la figura 9 y si necesitamos echar mucho

aire para hacerla sonar ,rebajaremos el grosor de las lengüetas frotando cada una de ellas contra la piedra de afilar, como se indica en el punto 7, pero sin hacerlo excesivamente porque corremos el riesgo de que la pipa se rompa a las pocas horas de tocar.

El afinado óptimo, como se comprenderá, no es fácil de explicar con palabras, pues por un lado lo da el oído de cada dulzainero y por

otro la experiencia a la hora de conjugar los tres factores que antes se citan. Todo ello, unido a la construcción manual de las pipas, colabora en la dificultad de expresar el afinado en términos exactos.

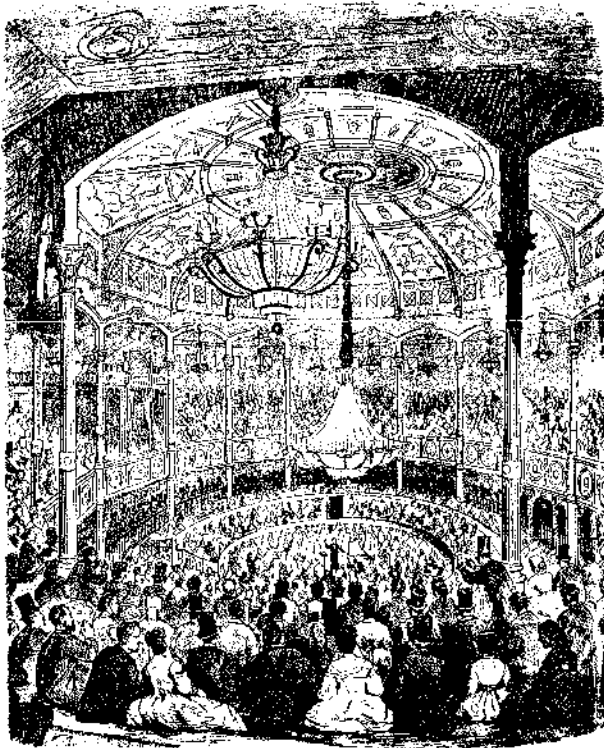
Espero que estas notas que he explicado puedan servir de utilidad a las personas que se sientan interesadas en la construcción de pipas para dulzaina.



EL SAINETE LIRICO

Antonio Fernández-Cid
De la Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

Una curiosa coincidencia determina que, en el momento de atender la solicitud de la dirección de la "Revista de Folklore", su deseo de que escriba un trabajo sobre el sainete lírico en el teatro español, llegan las noticias del estreno en Viena de la versión traducida al alemán de la obra, sin duda, más representativa: "La verbena de la Paloma". Y no puedo iniciar mi artículo sin el "adagio lamentoso" —expresión lenta, mantenida al cabo del tiempo y de signo triste— que supone el reconocimiento de que el género vive tan en precario en nuestros días, que más bien hemos de considerarlo como reliquia histórica, fruto de un ayer fecundo y venturoso. Porque no puedo tener la menor duda al afirmar que no hay en el teatro cantado español nada con tanta representatividad, fuerza, belleza y en muchos casos original inspiración que los sainetes musicales otrora base de las carteleras.



Creo recordar que en pasada ocasión hablé del nacionalismo y, sin limitar el entusiasmo sobre un capítulo trascendente y peculiar de un país como el nuestro de folklore tan rico y variado, señalé que su vigencia presente era muy relativa, reemplazado por el imperio de modos y modas que, muchas veces, no dejan huella duradera.

El sainete lleva al escenario cuadros que se arrancan de la vida misma, que reflejan costumbres, hábitos, frases, tipos, situaciones, paisajes y lo hacen con simpatía, gracia, levedad, proporciones breves y lenguaje directo capaz de llegar a toda clase de públicos, con especial atención al popular y animado todo ello por el garbo de partituras fragantes, de fluidez melódica tan real como el afán de huir de todo constructivismo petulante.

Quando se publique este artículo habrá pasado ya por Madrid, por su temporada de Opera, la Compañía de Leipzig, con la sensacional Orquesta del Gewandhaus y todos sus contingentes de actores cantantes, de coros, de técnicos y maestros. Y esas centurias de artistas nos habrán regalado con lo que, no sin razón, se ha dado por calificar como "La verbena de la Paloma de Nuremberg", para advertir hasta qué punto los wagnerianos "Maestros Cantores" constituyen el máximo exponente de lo que un sainete puede llegar a ser por los caminos del arte. Que sainete monumental es la obra, en la que nos embelesamos con la trama que se desarrolla en el pueblo de artesanos artistas, con sus cofradías, la más venerada y representativa la de los "maestros", sus concursos poéticos, sus fiestas en la pradera... y todo un cuadro de personajes perfecto exponente del reparto ideal de un sainete: "Eva" y "Walter, soprano y tenor, los líricos enamorados; "Hans Sachs", el barítono, el poeta soñador, maduro y bueno; "Beckmesser", el caricato ridiculizado; "Pogner", bajo, noble señor; "Magdalena" y "David", "mezzo" y tenor, en funciones de la tiple y el tenor cómicos... y el pueblo, el pueblo todo, que bulle, vibra, participa...

Con techo, claro es, mucho menor pero de ninguna forma desdeñable, el sainete madrileño.

ño, con punto de partida en el teatro por horas y el género chico, sólo puede ser menospreciado, con desconocimiento absoluto de sus calidades y bellezas, por los pedantes que nunca faltan, para los que podría ser buena lección y hasta palmetazo el conocido entusiasmo de don Manuel de Falla por "La Gran Vía", cuyo número de los "ratas" ceceaba con gracejo.

Ayer, hoy... Aquí, sí: "todo tiempo pasado...". Bastaría un repaso a la nómina de teatros que un tiempo se dedicaron al género lírico en un Madrid en el que no faltaba tampoco el Real, como sede fija de la actividad operística. Sin propósito exhaustivo, he aquí algunos nombres de locales: Variedades, Alhambra, Martín, Comedia, Felipe, Recoletos, Príncipe Alfonso, Eldorado, Maravillas, de la Cruz, Príncipe, Circo, Español, Eslava, Zarzuela, Novedades, Centro, Calderón, Reina Victoria, Cómico, Ideal, Apolo... En este último, que no en balde se conocía como la "catedral del género chico", se registran acontecimientos capitales. Puede afirmarse, y el dato es harto significativo, que diez años de su etapa de plenitud, en los finales del XIX, acogen bastantes más estrenos que los cincuenta últimos en toda España.

En el sainete, visto como entonces se entendía, el valor de las situaciones y los tipos, los comentarios de actualidad, las frases de doble sentido, los apuntes de sátira, los reflejos costumbristas reclamaban, como base, la escritura de libretos con "gancho" hechos, más que por estilistas literarios, por expertos en la carpintería teatral y dueños de recursos cómicos. Después, el empleo de actores dignos de esta calificación aun con menoscabo del aspecto canoro, al que hoy se le da primacía posiblemente abusiva e injustificada en algunos casos.

Nombres como los de Leocadia Alba, la Pino, la Brú, la Leonís, Ruesga, Vallés, Lastra, Luján, Riquelme, Romea, los Mesejo, se ven unidos a los fastos más sobresalientes del género chico y el sainete. Hablo de los puntales remotos, con algunos seguidores de campanillas que están más en la memoria de los aficionados. Eran ellos, muchas veces, los decisivos impulsores de asistencias y de éxitos. Cantaban... de una forma "sui generis". Quizás, mejor, podría decirse que tarareaban, pero, ¡con qué sentido y gracia, con qué intención, expresividad y carácter!

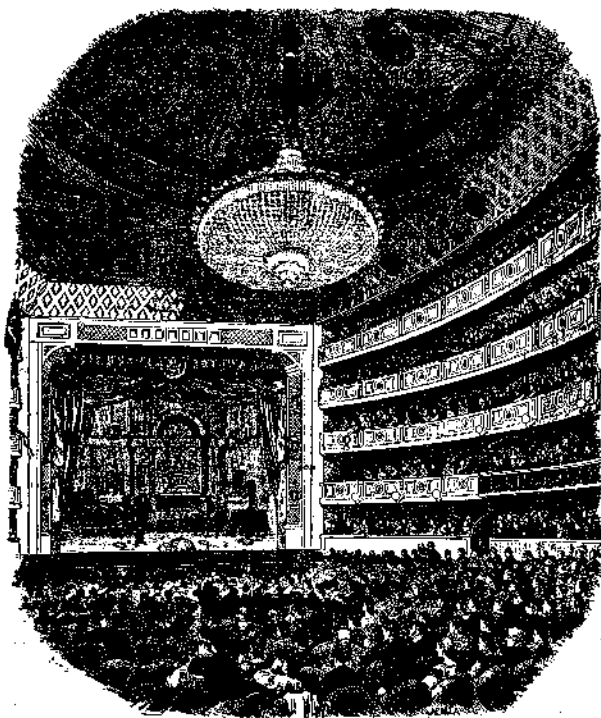
Una de las obras decisivas, en el arranque, "La canción de la Lola", que ligaba dos nombres tan capitales como el libretista Ricardo de la Vega y el músico Federico Chueca, viene a confirmar lo antedicho. Por 1878 María Tubau

actuaba con su compañía de comedias en el Teatro Alhambra, cuando fue visitada por los autores con la pretensión de que estrenase el sainete. Opuso ella su desconocimiento de las más elementales bases que la permitiesen cantar. Chueca se comprometió a enseñarla. El estreno fue un éxito.

Pocos años antes, con la Revolución de 1868, nacía el género chico, en un deseo de completar el teatro grande, en locales pequeños y "ad hoc" como el del Recreo en la Flor Baja. Vino la etapa del teatro por sesiones, con los "bufos" madrileños, de Arderius, que presentaban obras sin trascendencia, pero simpáticas y directas.

El afianzamiento vendrá, sobre todo, en el Apolo, erigido en 1873 por un banquero, víctima en 1929 de un Banco.

Serán los años gloriosos de Chapí, de Caballero, de Chueca, Jiménez, Bretón, más tarde Serrano, Luna, Alonso, Guerrero... Antes, Francisco Asenjo Barbieri había logrado auténticas maravillas con las partituras de "Pan y Toros", de "El barberillo de Lavapiés", en donde juegan pueblo, aristócratas, conjuras y todo ello animado por la inspiración, la maestría, el empaque y el madrileñismo del músico, tan buen conocedor de las fuentes populares a través de los cancioneros, con el suyo propio decisivo.





Ruperto Chapí

Sería pretensión inútil la de seguir el acontecer del género saineteril, ni aun a través de sus puntos más importantes. Hemos de limitar las referencias: que si en música la medida es decisiva y muchas partituras se malogran por el exceso, también los trabajos musicológicos y de crítica corren el mismo peligro.

Hay una fecha clave. En 1886 se estrena "La Gran Vía". La compañía por horas del Teatro Variedades, trasladada en el verano al Felipe, descubre la revista madrileña cómico-lírico-fantástico-callejera de Felipe Pérez y González con música de Federico Chueca, unido, como tantas veces, a Joaquín Valverde, aunque siempre el recuerdo del primero resalte. Es la típica obra de ocasión: calles y rincones se ven protagonizados por figuras vivas. Personajes como la Menegilda y los Ratas se glorifican por la música pimpante y el éxito es redondo.

Han de ser muchos los de Chueca. Grandísimos, en 1889 "El año pasado por agua" y en el siguiente "El chaleco blanco". La culminación, quizás, se producirá en 1897, año clave en la historia del lirismo, con "Agua, azucarillos y aguardiente", pasillo veraniego de Ramos Carrión, que glosa las noches de Recoletos y cuyo

segundo cuadro, con el pasacalle y los arranques madrileñísimos de "Manuela", "Pepa" y sus hombres, brindan la imagen más arrolladora de la gracia comunicativa, el casticismo, la vena personal y espontánea, al margen de tecnicismos, de Federico Chueca. De su "Alegría de la huerta", de esa partitura maravillosa que ilumina "El bateo" tendríamos que hablar especialmente, pero no es posible. Si decir que bien cabe suponer que nadie, nunca, tuvo una vena saineteril más directa que este compositor.

Ruperto Chapí, el "chiquet de Villena", cultivó el género grande y el chico. Operas, zarzuelas, sainetes en un acto llevan su firma. Y si ya con las carceleras de "Las hijas de Zebedeo" armó el alboroto en 1889, hasta el punto de elevar la cotización de la obra con libro de José Estremera, si en 1891, equidistante entre lo grande y lo chico, lo trascendente y lo caricaturesco, nos impresiona con "El Rey que rabió", texto de Ramos Carrión y Vital Aza; si en el '96, aquí con la fuerza del tipo ideado por Carlos Fernández Shaw nos arrebató con "Las bravías" y en 1902 logra las mayores calidades en el dúo de "El puñao de rosas", con texto de Arniches y Asencio Más; si, en fin, tantas otras joyas llevan su firma y se benefician no sólo por su fácil vena creadora, sino por su pulso constructivo y de instrumentador, el acontecimiento, la obra primerísima es "La revoltosa", de López Silva y Fernández-Shaw, reflejo del patio madrileño de barrio, de figuras encandiladas con "Marí Pepa", el gran "tipo" vital, apasionado, limpio, alegre y arrollador, que trae loco perdido al "Felipe" y canta con él un dúo de antología, como lo son todos los números de la pequeña partitura, presididos por el preludio, todavía gala de representaciones y conciertos y que llevó hasta el clima de apoteosis al público del Apolo ese año de 1897 ya señalado como capital.

Tres antes, se había estrenado en el mismo teatro y con éxito incluso más espectacular por inesperado, al menos para el autor de la música idealista de más ambiciosas empresas que logra en ésta la diana del éxito, "La verbena de la Paloma". Y bien puede asegurarse que si hubiésemos de elegir una sola obra como representativa de lo que puede ser un sainete, una pieza de género chico, tendríamos que recaer en "La verbena", que supone el perfecto maridaje de un gran libretista, Ricardo de la Vega y un músico de altura, don Tomás Bretón. Pienso que destacar uno u otro número, cuando todos son tan admirables y conocidos, referirse a tal o cual personaje, si todos ellos —la Señá Rita, Susana, Casta, Julián, Don Hilarión, Don Sebastián, el tabernero, el sereno...— son arquetipos.

Mientras, ejemplo de la calidad sensible, de la fluidez melódica amable, sin que falten arranques de bravura, Manuel Fernández Caballero, el compositor murciano, que consigue números de calidad en "Chateau Margaux", libro de Jackson Veyán, supera su propia marca en la feliz parodia que es "El dúo de la Africana", de Miguel Echegaray, en los delicados perfiles de "La viejecita", con el citado libretista, lo mismo que en "Gigantes y cabezudos", la de más fuerza y colorido en el reflejo de amores, engaños, fidelidades, riñas populares, luchas contra los tributos municipales, regreso de repatriados y fervores religiosos en el paisaje de Zaragoza. O el acierto de una "Alborada" que asegura la pervivencia de "El señor Joaquín", con aromas galáicos sugeridos por Julián Romea.

Y el "músico del garbo", que así fue designado Jerónimo Jiménez, que en 1893 afirma el título de una obrita, "Los voluntarios", de Irauzoz, con el hallazgo de un pasacalle militar que sigue, hoy como ayer, predilecto en marchas y desfiles. Vendrán después, con libros de Javier de Burgos, "El baile", "La boda de Luis Alonso" que, por encima de otras cualidades que no faltan, quedarán por el rango de sus intermedios, piezas predilectas en conciertos y representaciones de "ballet". Y, con el nuevo siglo, nuestro siglo XX, "La tempranica", una de las más importantes, redondas y encendidas partituras.

En ese año iniciará su andadura brillantísima de autor José Serrano, de la mano de los Alvarez Quintero con "El motete". Y desde entonces, impondrá su lirismo levantino, su fácil condición melódica y su instinto de hombre de teatro, que ya en 1903, con los mismos libretistas, corona el sainete andaluz "La reina mora" y después obras tan diversas y triunfales como "Moros y cristianos", "La mala sombra", "Los claveles", en 1929, y antes, en 1916, uno de los títulos más populares, que abre el camino de dos libretistas que serán muchos años pareja popularísima, Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw. Sin olvidar "Los de Aragón" o, ya en modos más italianizantes, "La dolorosa"...

Otro gran músico, Amadeo Vives que, como Ruperto Chapí, cultiva los distintos campos, ópera, zarzuela, sainete, género chico y como aquél muestra su dominio técnico al servicio de un mensaje personal. Puestos a destacar su obra más costumbrista, más popular —más admirable— y ligada al reflejo de un Madrid al que tanto quiso, resaltaríamos "Doña Francisquita", de Romero y Fernández-Shaw, memorable es-



Francisco Asenjo Barbieri

treno de 1923. Como género chico de calidad, más en el mundo de la opereta, "Bohemios", con libro de Perrín y Palacios, fruto de 1904.

¿Y no es más que sainete opereta, siempre dentro de las proporciones del género chico, "Molinos de viento", de 1911, sin duda el fruto más popular de Pablo Luna, sobre texto de Pascual Frutos? La verdad es que a los efectos del directo españolismo el punto más alto en la creación del compositor aragonés se da en "El niño judío", de Paso y García Alvarez, cuya canción, "De España vengo", es un modelo.

Y llegados a este punto, habrá advertido el lector que se omiten multitud de referencias. Queden mencionados, más por los libros representativos, que por las músicas, respectivamente, de Arniches y Torregrosa, "El santo de la Isidra" y "La fiesta de San Antón", muy de finales del XIX. O "El pobre Balbuena", también de Arniches, con García Alvarez y un músico pimpante, Quinto Valverde.

En 1921, con una obrita deficiosa en un acto, se da a conocer Jacinto Guerrero, de la mano de Ramos Martín. Será uno de los compositores más directos y populares de nuestro siglo, más ligado al mundo de la zarzuela y la revista que al del sainete. En este campo, hay, no obstante una obra suya muy lograda, libro de Carlos Arniches, "Don Quintín el Amargao", de 1921.

Nos acercamos a etapas mucho más próximas a nuestro penoso momento creador. Tres compositores alimentan con sus obras la llama que impide la desaparición de algo con pasado tan glorioso: Alonso, Sorozábal y Moreno Torroba.

Del primero, cuyo título más popular en la zarzuela es "La calesera", puede ser que a los efectos de lo saineteril resalte, ya en 1935, "Me llaman la presumida", libro de Ramos de Castro y Carreño. Algunas de sus revistas, como algunas de Guerrero, equidistan de esta condición y el género sainete.

Pablo Sorozábal, sí tiene representatividad como autor de típicos sainetes líricos. De todo carácter: desde los de signo popular, simpatía directa y lograda, como "La del manojito de rosas", uno de los más impresionantes triunfos de los años treinta, libro de Ramos de Castro y Carreño y "Don Manolito", de 1942, de Fernández de Sevilla y Carreño, en ambos casos con Madrid de fondo, hasta la excelente ópera chica en un acto "Adiós a la bohemia", con texto de Pío Baroja, descripción de ambientes y tipos con nostalgia y fuerza de comunicación por caminos de rigor estético indudable.

Federico Moreno Torroba, por su parte, logrará los mayores triunfos con zarzuelas como "Luisa Fernanda", "La chulapona", "Monte Carmelo" y desembocará, nonagenario, en una ópera como "El poeta", pero sin desdeñar ambientes más populares, reflejados con acierto en obras como "Azabache", de sabor gitano, "Ma-

ravilla" muy cerca de Madrid. Lo mismo que el más típico fruto, "La boda del Señor Bríngas", con Ramos de Castro y Carreño, fechado en 1936.

No deja de ser penoso que quizás la última de estas citas de sainetes corresponda a unas etapas ya lejanas, de cuarenta años atrás. Y que desde mucho antes se advirtiese bien la crisis.

¿Cuáles son las razones? Temo que, en parte, los conceptos estéticos actuales impidan la continuidad brillante. Para muchos músicos, ya no es la inspiración, la comunicatividad, el melodismo directo lo básico. Puede ser que sus construcciones sean más técnicas y exigentes, pero un poco secas, faltas de fluidez, de esa gracia que establece contacto, el necesario contacto con el público.

Y sin embargo, en los tiempos últimos se advierte como un retorno ilusionado hacia la zarzuela y el género lírico español. La mejor demostración se da en el éxito de las temporadas que se acometen, sólo faltas de medios materiales para una continuidad imposible sin apoyo por los altos presupuestos.

En todo caso, el sainete musical tuvo un pasado glorioso, que ya es capítulo en la historia de la música española. Estos comentarios han intentado recordarlo, humildemente. Y servir como punto de partida para otras evocaciones que puedan intentarse por especialistas, con más detalle y autoridad.

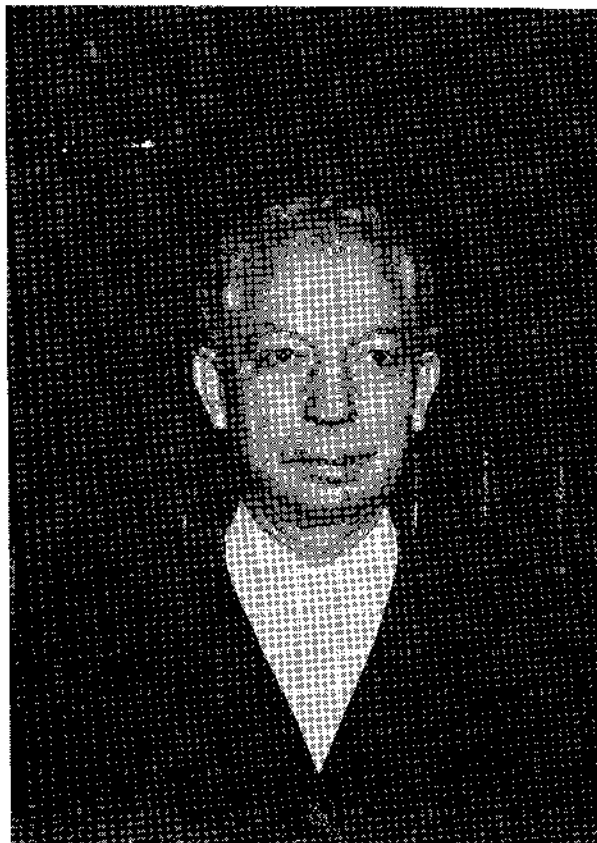


LA TABERNA DE ANTONIO SANCHEZ

Roma Hoff

Universidad de Wisconsin-Eau Claire

Antonio Díaz Cañabate, en su libro *Historia de una taberna*, dice que «Antonio Sánchez es uno de los hombres más populares de Madrid. No sólo en su barrio, sino aun en los lejanos a Mesón de Paredes, le saludan, le abrazan, y le convidan a una copa. El vino de su taberna es bueno pero la gente acude a ella por él. Antonio se queja de esta esclavitud que no le deja libre más que las tardes de toros. Y aun a éstas va casi por obligación, porque luego en su casa todos van a preguntarle su juicio sobre toreros y toros, dictamen que es siempre ambiguo, para no lastimar a nadie. Los que le vieron torear rememoran sus hazañas taurinas; los jóvenes que no alcanzaron sus tiempos heroicos le preguntan por ellas» (1).



Cuando Antonio Sánchez murió en 1964, el periódico «Ya» dijo: «Torero, tabernero y pintor, el hombre de múltiple personalidad. El atendía las tertulias de escritores y artistas reunidos al amparo del refugio de su taberna, la única madrileña que había merecido inspirar un libro y cuya historia había rebasado las fronteras» (2).

El crítico Curro Castañares, añadió: «Si destacó en los redondeles por su valentía, descolló más aún como valor humano fuera de la plaza» (3).

Este valor humano de Antonio Sánchez es lo que quiero evocar en este artículo sobre un gran amigo en su vida de torero, tabernero y pintor. La taberna de Antonio Sánchez inspiró un libro y rebasó fronteras; la humanidad de su dueño, Antonio Sánchez, ha inspirado este elogio y ha hecho que cientos de extranjeros, sobre todo norteamericanos, llegaran a conocer al genial torero y pintor en su taberna-museo.

Yo pecaría si no subrayara estos valores humanos que observé en Antonio Sánchez. Siempre que iba a la taberna, ora con amigos españoles, ora con un matrimonio extranjero, las más de las veces con un grupo de universitarios norteamericanos, Antonio Sánchez nos recibía con sincera afabilidad. Nos invitaba a una copa pero nos dejaba pagar las aceitunas. Después subíamos en fila india a su casa en el primer piso de Mesón de Paredes, 13, para ver los cartelos y los cuadros que decoraban los varios cuartos.

Lo curioso es que no recuerdo quién me llevó a conocer a don Antonio durante el verano de 1949 cuando fuimos a vivir con diez familias españolas diez chicos universitarios norteamericanos bajo el patrocinio del *Experimento en la Convivencia Internacional*. A mí me tocó la familia del poeta y crítico literario, Antonio Montoto, y con él y su mujer y sus cuatro hijas, Luisa, Bárbara, Sofía y Charín, pasé un mes y pico en Ibiza, 23. Para una chica de un pueblo de 400 habitantes, Madrid era enorme y una visita al Prado fue un acontecimiento increíble. Así es que no recuerdo ni cuándo ni cómo llegué a conocer la taberna de Antonio Sánchez ni quién me presentó a él. Posiblemente fue José Calleja, un empleado de la *Joyería Villechenous* en la Plaza Mayor, aunque es posible que fuera Tomás Seseña, el famoso sastre que tenía su sastrería a una manzana de la Puerta del Sol. Tal vez fue «Paquita» Jericó, una amiga que trabajaba en la *Librería Reus* en la calle



Preciados. Sea quien fuere, la visita a la taberna de Antonio Sánchez fue otro acontecimiento memorable en la vida de una joven norteamericana. En aquel entonces yo era una maestra de español que distaba mucho de dominar el idioma y que se iba enamorando de España durante aquel verano de sequía y restricciones.

El verano después, o sea en el 50, fui otra vez a España, haciendo mi propio «Experimento», viviendo con once familias en el curso del verano. Volví a la taberna de Antonio Sánchez durante mi estancia en Madrid. Desde el 51 en adelante, en seis veranos consecutivos, trabajando de jefe de grupo de universitarios de la Universidad de California-Berkeley, no faltaba la visita a la taberna de Antonio Sánchez durante nuestra visita a Madrid, muchas veces después de una hora dominguera en el Rastro.

Fue durante el año escolar 1954-55, siendo yo estudiante becario del *Instituto de Educación Internacional* en la Universidad Central, cuando llegué a conocer la multifacética personalidad de Antonio Sánchez, el que me llevó a Vista Alegre con otros becarios, el que me enseñó los cuadros y carteles de su estudio, y el que me regaló una pintura cuando fue a una fiesta de despedida antes de que me marchara para los Estados Unidos.

Creo que fue en abril cuando nos invitó a verle enseñar a torcar en Vista Alegre. Hacía un sol brillante y el viejo maestro se quitó la chaqueta y en mangas de camisa se recreaba haciendo pases mientras le sacábamos fotografías. En un corto descanso nos dijo: «No creo que nadie sea torero por el placer de torear». El explicó que lo hacía por sí mismo, por el toro y hasta cierto punto por los de la cuadrilla y también por sus amigos.

Alguien dijo que Antonio Sánchez podría haber llegado a gran matador si no hubiera repartido su vida entre su negocio —la taberna de la familia—, su afición —la pintura— y su profesión —los toros—. Puede que sea, pero soy de la opinión que la etapa de los toros vino antes de la de la taberna y la pintura, y que sólo al retirarse del ruedo se interesó de verdad por el negocio y por los pinceles.

Veamos la historia de Antonio Sánchez, torero. Cuando era pequeño jugaba al toro en la Plaza del Progreso. Cuando contaba 15 años un vecino, el Coraje, le llevó a su primera corrida y en seguida cogió afición, pero su padre le colocó en una taberna, *Petit Fornos*, a donde iba Pío Baroja, panadero (4). Varias veces escapó de su casa para ir a las capeas cercanas, matando por primera vez en una becerrada gremial (5). Después formó pareja juvenil torera con Antonio Calvache (6). Aprendió a torear en la escuela que tenía Paco Frascuelos en lo que entonces se llamaba el «Madrid Moderno». Después fue banderillero y torerillo, hasta el 16 de junio de 1918, el día de su santo, cuando se presentó en la capital, alternando con Vaquerito y Almanseño en una corrida de López Plata (7). Aquel día mató su primera novilla y aquel año llegó a las 28 novilladas, «matando con valor y no poco estilo» (8).

Después vino la alternativa para la Feria de Linares de 1922. Tras haber sido armado matador por Ignacio Sánchez Mejías, actuando como testigo Marcial Lalanda, Antonio Sánchez sufrió una cornada (9). Así se describieron la cogida y el gran coraje de Antonio Sánchez en matar:

«Fue cogido al pasar de muleta, infiriéndole el toro 'Fogonero' de Murube, una grave cornada en el muslo derecho de doce centímetros de profundidad. Pues con lesión tan considerable se levantó rabioso, sin mirarse la ropa, y entrando a matar con notoria audacia, cobró tan gran estocada que le valió los honores de la oreja» (10).

Su madre no vio ni aquella corrida ni su última, ni ninguna de las cornadas que sufrió, prefiriendo quedarse arrodillada delante del altarcito de la casa y la Virgen de la Paloma (11). Según «ABC» las cornadas llegaron a 20 (12); según el *Album Biográfico Taurino*, fueron 22 (13).

Cuando más suerte tuvo fue en Carabanchel el 17 de julio de 1926 compartiendo el cartel con Mariano Montes en un mano a mano. En el quinto toro le llevaron a Montes agonizante de la arena y Antonio Sánchez mató ese toro y el sexto. Después pasó dos temporadas en México «donde alcanzó notoria y justa popularidad» (14). La temporada que más toreó en España fue la de 1929 —14 corridas— y se jubiló el 22 de septiembre después de una cornada en Tetuán de las Victorias que le puso a las puertas de la muerte (15). El toro que le cogió venía de la hacienda de la Viuda de Ortega, «esa ganadería de donde salió el toro que hizo morir a «Gallito» (16), y que había mandado a «Bailaor» a Talavera de la Reina, en donde mataría a Joselito en 1920 (17). Lagartijo estaba con Antonio Sánchez cuando le operaron, cuando temían que se muriera de tan grave cogida. Tardó Antonio Sánchez dos años y medio en curarse (18).

El *Album Biográfico Taurino* le describía de esta manera:

«De pequeña estatura, la grandeza de su corazón le hacía agigantarse, sobre todo al entrar a matar, suerte en la que no tuvo que envidiar a nadie, a pesar de que al perfilarse apenas veía el morrillo de los toros, que entonces no eran toritos» (19).

Según «ABC»: «Resolvió con buen acuerdo retirarse de los toros para regentar su famosa taberna, que le dio más y mejores amigos que sus bravas andanzas por el redondel» (20). No cabe duda de que donde Antonio Sánchez ganó más fama fue en la taberna, donde tuvo el acierto de reunir en su negocio su historia como matador, su afición a la pintura y su don de gentes.

Todo el mundo sabe que el padre de don Antonio fue tabernero, pero Antonio Sánchez, en una entrevista con «La Voz del Puente», declaró que su abuelo también había sido tabernero, dueño de «El Parador del Carmen», que se llamaba «La Taberna de la Buena Moza».

Según Díaz Cañabate, se ignora el nombre del fundador de la taberna, que fue adquirida por el padre, Antonio Sánchez Ruíz, de unos tíos suyos, oriundos de Valdepeñas, su pueblo natal. Llevaba el nombre de «Taberna de Cara Ancha» por el torero de este nombre que iba allí con frecuencia. Antonio Sánchez padre había sido soldado e intentó ser picador, sin éxito (22). Se casó con Dolores Ugarte y de esta unión nacerían Antonio Sánchez y Dolores Sánchez Ugarte.

Cuando la periodista Carmen Deben le preguntó a Antonio Sánchez, «¿Cuál es su afición mayor, los toros o los pinceles?», él contestó: «Igual por igual. A los toros los sentí desde mi juventud como la pintura, pero ésta no la practiqué intensamente hasta caer enfermo de la cornada. Ahora pinto y tomo parte en tientas, y asisto a todas las corridas» (23).

Otros preguntarían si le gustaba ser tabernero después de ser matador. Yo creo que sí. Estaba tan a gusto charlando con los clientes, le encantaba contestar preguntas sobre los toros. Fue un magnífico cicerone, explicando no sólo los cuadros sino también las curiosidades de la taberna como el aparato que subía el vino del sótano y la tabla de corcho en donde se marcaba la cuenta de cada mesita. En su taberna don Antonio estaba en su elemento.

En su libro *Madrid*, Juan Antonio Cabezas, habla de una visita de rigor que se hace a la Hemeroteca para ver el despacho de don Ramón Mesonero Romanos (24).

Creo que había algo de parecido entre una visita a la taberna de Antonio Sánchez y la visita al estudio

de don Ramón, sólo que el despacho de Mesonero estaba vacío, mientras que la taberna de Antonio Sánchez siempre estaba llena de vida y calor, de aromas fragantes y de animada conversación. En esta segunda etapa del elogio de la vida de Antonio Sánchez, vamos a visitar su taberna en Mesón de Paredes, 13, en el corazón del Madrid viejo.

Al entrar, lo primero que llamaba la atención era un retrato de don Antonio, al lado de una de las dos cabezas de toro que había en el lugar. Uno fue matado por Antonio Sánchez en su alternativa y el otro por Vicente Pastor.

Decía Antonio Sánchez que tenía dos maestros: Vicente Pastor en el toreo e Ignacio Zuloaga en la pintura (25). «Vicente Pastor fue el ídolo del barrio y en el hijo del tabernero prendió el deseo de emular sus hazañas y glorias» (26).

En cuanto al maestro Zuloaga, él dibujó el retrato de Antonio Sánchez que estaba a la entrada de la taberna y que llevaba esta dedicatoria: «A Antonio Sánchez, buen matador y mal pintor, de Ignacio Zuloaga, mal matador y buen pintor.» Para Antonio Sánchez, Zuloaga fue «el Juan Belmonte de los pintores» (27). Su mayor orgullo, a mi parecer, al enseñar la taberna a un visitante, fue hablar de su amistad con Ignacio Zuloaga. Carmen Deben escribió: «En la taberna se reunía el gran Zuloaga con Cossío y Díaz Cañabate y se formó el ambiente necesario para que el torero cogiera con animosidad los pinceles» (28).

Zuloaga comía en la taberna y allí celebraba su tertulia. Encima del banco donde se sentaba Zuloaga está un azulejo con la siguiente inscripción:

«En este lugar celebró el pintor Ignacio Zuloaga, su última exposición de su vida y aquí también solía reunirse con sus amigos, que a su venerada memoria dedican este recuerdo.»

Zuloaga animaba a Antonio Sánchez en la pintura y los cuadros del «estudiante» llenaban la taberna. A Carmen Deben le dijo: «Yo no vendo ni regalo nada» (29). A pesar de eso, Díaz Cañabate dice que Antonio Sánchez le ofreció el retrato que le había hecho en el transcurso de un año. Díaz Cañabate lo rehusó, diciendo que el lugar más apropiado para tales retratos es una tiendecita del Rastro. Antonio Sánchez colgó el retrato en su taberna y muchos clientes lo asociaban con la persona de Díaz Cañabate, haciéndole creerse persona importante (30). (Este cuento íntimo forma uno de los capítulos más graciosos del libro *Historia de una taberna*.)

Antonio Sánchez, pintor, no quería separarse de sus pinturas. Dijo que la única persona que tenía un cuadro suyo era la Duquesa de Lecera (31). Yo no quisiera desdecirle a don Antonio este hecho porque



creo que estaba hablando de sus cuadros grandes, pero de él conservo dos pinturas pequeñas y una mediana. La última me la dio en el verano de 1956, pidiendo perdón porque no estaba muy bien pintada, debido al reuma, que le molestaba bastante.

Yo había pasado el año escolar en Madrid y el verano con un grupo de estudiantes en un viaje largo por Europa. De Londres había volado a Madrid para coger mis cosas e irme a casa. En el sótano de la Residencia Ramón de la Cruz, donde mi pisito me costaba 440 pesetas al mes (cuando el dólar estaba a 38,75), tenía mucha cerámica de Puente la Reina y de Talavera, un crucifijo y un arcón del Rastro, sillitas con asientos de esparto, una muleta y una capa usadas, un montón de libros, una cabeza de toro de mimbre y varios cuadros, que iban a cruzar el Atlántico en varios baúles de mimbre. El día antes de tomar el tren para Algeciras, fueron a mi piso a despedirse varios amigos de aquel año estudiantil y de los veranos anteriores pasados en España. Estábamos de pie, como sardinas en lata, cuando, a eso de las siete de la tarde, llamó a la puerta don Antonio Sánchez. Debajo del brazo traía, enrollada, una pintura que en seguida me ofreció. La desenrollé y todo el mundo la admiró. Dice la dedicatoria: «A mi gran amiga, señorita Roma, Antonio Sánchez, 1955». Sencilla dedicatoria que sellaba una amistad entre el famoso torero tabernero y pintor y una estudiante norteamericana enamorada de España, aficionada a la pintura y a los toros.

En cuanto a los cuadros, Díaz Cañabate escribió: «La taberna es única en su clase, porque muchos, en lugar de ir a beber vino van a ver los cuadros, aunque luego acaben bebiéndose tres docenas de copas» (32). Casi todas las paredes de la taberna llevaban cuadros de don Antonio, haciéndola más museo que taberna. Entre los dibujos había uno de su padre, no lejos del azulero a Zuloaga. Aún a los 55 años hablaba de su padre con reverencia y trataba a su madre como a una reina. Siempre que yo iba a la taberna subía la escalera a saludar a la madre. Me mostraba, orgullosa, los cuadros de su hijo, sobre todo el de un cura de Granada, el cual estaba encima de su cama. Después me indicaba los carteles que llenaban las paredes de un pasillo y del comedor, y

el altar a la Virgen de la Paloma que daba a la sala, delante del cual se arrodillaba durante las corridas de su hijo. Al morirse ella, su hija, Dolores Sánchez, ocupaba su lugar en la casa, y me trataba con igual finura. En 1975 todo un grupo de viajeros americanos subimos a ver la sala-museo que había montado doña Dolores. A la profesora de arte Ruth Foster, le impresionaron sobremanera los retratos que Antonio Sánchez había hecho de su madre y de su hermana.

La mayoría de los cuadros de la taberna eran de tipos del barrio: un limpiabotas de cara triste, un muchacho de unos diez años que fuma un cigarrillo, los toreros Frascuelo y Lagartijo, y un cuadro grande muy castellano, tipo Zuloaga, que representa a un viejo sentado a una mesa y que lleva puesta su capa castellana. Lo cual nos hace mencionar la capa en la vida de Antonio Sánchez. Según me dijeron él fundó la Asociación pro Capa. No sé si es cierto o si sólo fue miembro. En todo caso, gastaba con elegancia la capa don Antonio y no dejaba de alabarla. Tenía una a mano en la taberna y en su estudio. Una vez, en pleno verano, se puso una capa y posó delante de la taberna con unas chicas americanas bien bonitas. Otra vez en su estudio en pleno verano se abrigó con su chaqueta y mostró aquel perfil tan conocido, casi una escultura, hecha por su amigo Benlliure.

Aquella mañana fría de enero don Antonio me enseñó su colección de grabados viejos y fotografías de toreros, la jarra de vino fresco que colgaba del techo, y me describió su trabajo en un cuadro de una señora inglesa. Ahora me pregunto sobre el paradero de aquel cuadro... si don Antonio se quedó con él o si se lo regaló a la extranjera. En aquella ocasión me dijo lo que le había dicho a Díaz Cañabate: que no le gustaban las mujeres de Picasso porque las deformaba («si las mujeres no tienen más que dos brazos, ¿cómo quieres que las pinte con 18?») (33).

Antonio Sánchez no dejaba cantar en la taberna y estaba en contra de reformas... o sea que la taberna era seria y tradicional. Cuando llegaba Anastasio, Antonio Sánchez alternaba con los clientes. En mis muchas visitas a la taberna desde 1949 hasta 1979 siempre estaba Anastasio. Me parecía una parte tan íntegra de la taberna como el mismo Antonio Sánchez, un miembro más de la familia. Después de la muerte de Antonio Sánchez, Anastasio avisaba a Dolores Sánchez cuando yo llegaba y ella siempre le decía que subiera.

Doña Dolores Sánchez decidió cerrar la taberna en 1979 porque se encontraba sola y cansada (34). Yo diría que tenía otras razones. En el verano de 1978 cuando fui allí con un grupo grande ella me dijo que entraba gente curiosa, jóvenes ruidosos, cosa que observamos mientras mirábamos los cuadros

de la sala de atrás de la taberna. Ya no era un refugio tranquilo del barrio la taberna de Antonio Sánchez, sino un bar cualquiera lleno de risas, gritos y groserías. Nada de taberna sería.

Según *Ya* en el artículo «¿Quiere alguien comprar la taberna de Antonio Sánchez?», había unos 30 cuadros en la taberna cuando se cerró. De aquellos cuadros hay uno que quedaba en aquella salita de atrás, que ahora se encuentra en el Museo Taurino de Madrid, junto con un retrato del mismo Antonio Sánchez.

Según mis cálculos la taberna llevaba unos 130 años de existencia en aquel entonces. En diciembre de 1981 me escribió la amiga Francisca Jericó, la de *Reus*, a decirme que es posible que se abra el local como museo en un futuro inmediato. ¡Que así sea, para que otros miles de vecinos y visitantes puedan apreciar tanto la taberna como los cuadros de Antonio Sánchez!

Díaz Cañabate dijo: «Antonio Sánchez es un hombre sano, sano del espíritu, honrado, y con una vagancia trabajadora» (35). Al principio de su libro describió la popularidad de Antonio Sánchez:

«Toda la calle, todo el barrio, casi todo Madrid le conoce. Su popularidad está hecha a fuerza de cornadas de los toros, de sonrisas de las mujeres, de rondas de vino ofrecidas generosamente. Sobre esta base tan sólidamente construida, una popularidad no decae nunca; es roca firme, montaña enhiesta a prueba de los vientos y de la mar» (36).

Me pregunto, a los casi 20 años de la muerte de Antonio Sánchez, cómo puedo honrar a este gran amigo. Y me contesto: «haciendo de él un retrato vivo para la juventud de hoy», atribuyéndole virtudes que muchas veces les faltan a los jóvenes en la antepenúltima década del siglo XX:

— el amor al prójimo y el trata democrático que eran la base de su entrañable afabilidad;

— la industria, que se evidenciaba cuando empezó a trabajar a muy corta edad, cuando estudió para torero cuando, ya retirado del anillo, se dirigió hacia el negocio de su padre, el cual llevó perfectamente durante unas cuatro décadas;

— el amor al arte dentro del cual la mera apreciación se cambió en afición a la pintura y se convirtió en la producción de docenas de cuadros de mérito;

— el coraje en la corrida, donde sufrió más de 20 cornadas, y durante una penosa enfermedad;

— la resignación que le ayudó a dejar el torero y volver al negocio de su familia y por último le hizo aceptar la muerte.



Nuestra última felicitación navideña de don Antonio fue la del mes de diciembre de 1963, un año antes de su muerte. En ella escribió: «Muchas felicidades en el año 1964 les desea a todos su amigo Antonio Sánchez». La felicitación llevaba un cuadro de él que mostraba la parte principal de la taberna, el bar, las mesitas debajo del azulejo dedicado a Zuloaga y el retrato del padre de don Antonio y, en primer plano, a mano izquierda, un ciego que llevaba una boina y que vendía décimos de lotería. Un bello recuerdo que llegarían a apreciar nuestros hijos cuando fueron mayores.

Cuando murió don Antonio Sánchez, su hermana Dolores, muy amablemente, me mandó la noticia y una esquila. Otros amigos me separaron recortes de periódico. Les expliqué a mis hijos pequeños que había muerto un gran amigo. Después, cuando los niños eran mayores e iban a la escuela y yo había vuelto a enseñar, presenté un programa sobre Antonio Sánchez en nuestra Universidad. En el viaje anual a España no faltaba nunca la visita a la taberna de Antonio Sánchez.

ABC, a mi parecer, describió bien a Antonio Sánchez y lo que fue:

«La cabeza plateada, erguida, de líneas casi escultóricas de Antonio Sánchez era una especie de monumento del Madrid tradicional, del viejo Madrid que con los años se ha quedado como una isla amenazada por los rasca-cielos. Antonio Sánchez, en su taberna de Mesón de Paredes —que la pluma de Díaz Cañabate popularizó con *Historia de una taberna*— era ineludible en cualquier recorrido por el viejo casco de la capital. Era como los cuadros de su «tasca», como las maderas añosas de su ancianísima tasca, uno de esos locales imposibles, donde sólo se vendía vino, aceitunas y torrijas. Era eso, pero con alma, con recuerdo de las grandes épocas taurinas, de los fenómenos de la fiesta, con los que él se codeó dentro y fuera de los ruedos... Doblado el cabo de la madurez Antonio Sánchez empezó a vivir su vida de «monumento vi-

viente»: «¿A quién miras?», se oía preguntar a veces en los tendidos de las Ventas o de Vista Alegre. Y se oía responder: A Antonio Sánchez. ¿No sabes? El de la taberna. Antonio Sánchez, el de la taberna, de Antonio Sánchez, torero, pintor, amigo de toreros, pintores —Zuloaga, por ejemplo— y escritores, expendedor de vinos y torrijas, archivo de otros tiempos, 20 cicatrices incrustadas en el Madrid que degustan con fruición de turistas. ¡En paz descanse!» (37).

Va aquí la impresión que le causó Antonio Sánchez a la periodista Carmen Deben: «Resulta Antonio Sánchez un hombre conversador, a quien gusta uno de escuchar. Un comedido y ameno conversador que ha torreado, pinta óleos y riega estas dos grandes aficiones con el vinillo espumoso y tibio de su taberna» (38).

Si se vuelve a abrir la taberna, como en el caso del despacho de don Ramón Mesonero Romanos, va

a estar muy presente este hombre conversador, posando para fotografías fuera del local, con su sombrero cordobés y su capa parda con bordados de flores. Se abrirá la taberna a las diez. Anastasio estará detrás del mostrador de zinc, despachando. Arriba nos saludarán la madre de don Antonio y su hermana, Dolores. Abajo estarán sentados vecinos y amigos, artistas, toreros y extranjeros, todos saboreando su copa de vino blanco de Valdepeñas. Allí, en la taberna de Antonio Sánchez, admiraremos la tranquilidad de su taberna seria, comentaremos las pinturas, examinaremos el retrato de don Antonio por Ignacio Zuloaga y volveremos a leer las palabras del azulejo dedicado al «Juan Belmonte de los pintores». Celebraremos la vida de Antonio Sánchez, «hombre sano de espíritu, honrado y con una vagancia trabajadora». Recordaremos los bellos momentos pasados con el gran hombre, tan sencillo y democrático que se interesó en trabar amistad con una joven maestra de española norteamericana quien aquí le da las gracias por tan generoso gesto.

(1) Antonio Díaz Cañabate, *Historia de una taberna*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, S. A., 1947, págs. 53-54.

(2) *YA*, 18 diciembre, 1964, pág. desconocida.

(3) Curro Castañares, periódico madrileño desconocido, 18 diciembre, 1964, pág. 34.

(4) Díaz Cañabate, pág. 25.

(5) Curro Meloja, *Album Biográfico Taurino*, Ediciones Larrisal, 1945, estampa y foto.

(6) Curro Castañares, op. cit.

(7) *ABC*, 18 diciembre, 1964, pág. 104.

(8) Curro Castañares, op. cit.

(9) *ABC*, op. cit.

(10) Curro Castañares, op. cit.

(11) Díaz Cañabate, pág. 29.

(12) *ABC*, op. cit.

(13) Curro Meloja, op. cit.

(14) Curro Castañares, op. cit.

(15) Curro Meloja, op. cit.

(16) Díaz Cañabate, pág. 65.

(17) Curro Meloja, op. cit.

(18) Díaz Cañabate, págs. 65-67.

(19) Meloja, op. cit.

(20) Curro Castañares, op. cit.

(21) Carmen Deben, *La Voz del Puente*, 28 febrero, 1956, pág. 11.

(22) Díaz Cañabate, op. cit.

(23) Carmen Deben, op. cit.

(24) Juan Antonio Cabezas, *Madrid*, Barcelona: Ediciones Destino, S. L., 1954, págs. 208-211.

(25) Curro Castañares, op. cit.

(26) Meloja, op. cit.

(27) Díaz Cañabate, pág. 70.

(28) Carmen Deben, op. cit.

(29) *Ibid.*

(30) Díaz Cañabate, págs. 69-71.

(31) Carmen Deben, op. cit.

(32) Díaz Cañabate, pág. 71.

(33) *Op. cit.* pág. 68.

(34) *Ya*, 19 de abril, 1979, pág. desconocida.

(35) Díaz Cañabate, pág. 65.

(36) *Op. cit.*, pág. 10.

(37) *ABC*, op. cit.

(38) Carmen Deben, op. cit.



CANCIONES Y CUENTOS

EL ARADO

*El arado cantaré
y de piezas le iré formando.*

*El dental es fundamento
donde se forma el arado
pues tenemos tan buen Dios
y amparo de los cristianos.*

*Los orejeros son dos
Dios los abrió con sus manos
significa, son las puertas,
de la gloria que esperamos.*

*La telera y la chaveta
ambas las dos hacen cruz
consideremos, cristianos,
que en ella murió Jesús.*

*La reja será la lengua
la que todo lo decía,
válgame el divino Dios
y la sagrada María.*

La manceba es el rosal

.....
*María coge colores
de tu vientre virginal.*

*El pescuño es el que aprieta
todas estas libaciones,
consideremos cristianos
afligidos corazones.*

*La cama será el madero
la que Dios tuvo por cama*

.....
.....

*El timón es el derecho
que así lo pide el arado
significa la lanzada
que le atravesó el costado.*

*Los bueyes son los judíos
los que a Cristo le llevaron
desde la casa de Anás
hasta el monte Calvario.*

*Los collares son las fajas
con las que a Cristo vendaron
los cencerros los clamores
cuando le están enterrando.*

*El surco que el gañán lleva
por medio de aquel terreno
significase el camino
de Jesús de Nazareno.*

*El agua que el gañán lleva
metida en el botijón
significa la amargura
que bebió Nuestro Señor.*

Cantó: Valentín del Valle, 61 años,
natural de Valdemanco (Madrid).

EL ARADO

*El arado cantaré,
de piezas lo iré formando,
y de la Pasión de Cristo
misterios iré explicando.*

*El dental es el cimientto
donde se forma el arado,
pues tenemos tan buen Dios,
amparo de los cristianos.*

*Las orejeras son dos;
Dios las abrió con sus manos,
y significan las puertas
de la gloria que esperamos.*

*La cama será la cruz,
la que Dios tuvo por cama.
El que llevase su cruz
nunca le faltará nada.*

*La telera y la chaveta,
que entrambas dos hacen cruz,
consideremos, cristianos,
que en ella murió Jesús.*

*La reja será la lengua,
la que todo lo decía.
¡Válgame el divino Dios,
y la sagrada María!*

*El pescuño es el que aprieta
todas esas libaciones.
Contemplemos a María,
afligidos corazones.*

*El timón, que hace derecho,
que así lo pide el arado,
significa la lanzada
que le atravesó el costado.*

INDICE DE MATERIAS

Lanzarote y el ciervo del pie blanco <i>Antonio Lorenzo Vélez</i>	p. 3
Juegos tradicionales en Lastras de Cuéllar <i>Ignacio Sanz</i>	p. 12
Instrumentos en la Colegiata de Toro <i>M.^a Carmen García Matos</i>	p. 15
La fiesta de San Antón en Madrid <i>Angel Lera de Isla</i>	p. 20
La cueva de la Quilama <i>Ramón Grande del Brío</i>	p. 23
Tonadilla Escénica. Segunda Parte <i>J. B. Varela de Vega</i>	p. 26
Canciones y cuentos	p. 31
Lo popular en el Padre Isla <i>Luis Fernández Martín</i>	p. 35
Leyendas del Alto Tajo <i>José Sanz y Díaz</i>	p. 46
Romances de Soria <i>Luis Díaz Viana</i>	p. 53
Santa Eugenia en Mansilla <i>José Luis Alonso Ponga</i>	p. 61
Canciones y cuentos	p. 67
El serinoque <i>A. Elsa López Rodríguez</i>	p. 71
El romancero y su música <i>Maximiano Trapero</i>	p. 80
Museos de instrumentos <i>J. B. Varela de Vega</i>	p. 85
El culto a las aguas <i>Ramón Grande del Brío</i>	p. 90
Cruces en Campaspero <i>José Delfín Val</i>	p. 93

La ciragua	<i>J. R. López de los Mozos</i>	p. 98
El día de la función	<i>Angel Lera de Isla</i>	p. 100
Canciones y cuentos		p. 103
Romance del Hermano infame	<i>Paloma Díaz-Mas</i>	p. 107
La Metida a Mozo de San Cristóbal	<i>Ignacio Sanz</i>	p. 110
Campesinos en tiempos de Cervantes	<i>Tomás García de la Santa</i>	p. 113
La Virgen de las Chanas	<i>Felisa Rodríguez</i>	p. 121
Cinco tesis sobre el folclore	<i>Adolfo García Ortega</i>	p. 124
Canciones y cuentos		p. 129
Campesinos en tiempos de Cervantes	<i>Tomás García de la Santa</i>	p. 139
La literatura de cordel	<i>Antonio Lorenzo Vélez</i>	p. 146
La figura del Hidalgo	<i>M.^a Angeles Redondo Alamo</i> ...	p. 152
Los cantos de trabajo	<i>Ramón García Mateos</i>	p. 161
Los Mozos de Monleón	<i>Angel Carril</i>	p. 166
Canciones y cuentos		p. 170
Popularización en el Romancero Nuevo	<i>Antonio Lorenzo Vélez</i>	p. 175
Parsifal, de Wagner	<i>Fernando Herrero</i>	p. 180
Tres versiones de La Ioba parda en Soria	<i>Luis Díaz Viana</i>	p. 185
Construcción de pipas para dulzaina	<i>Félix Contreras Sanz</i>	p. 189
El sainete Lírico	<i>Antonio Fernández-Cid</i>	p. 194
La taberna de Antonio Sánchez	<i>Roma Hoff</i>	p. 199
Canciones y cuentos		p. 205



Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID