

Revista de
FOLKLOR

N.º 19

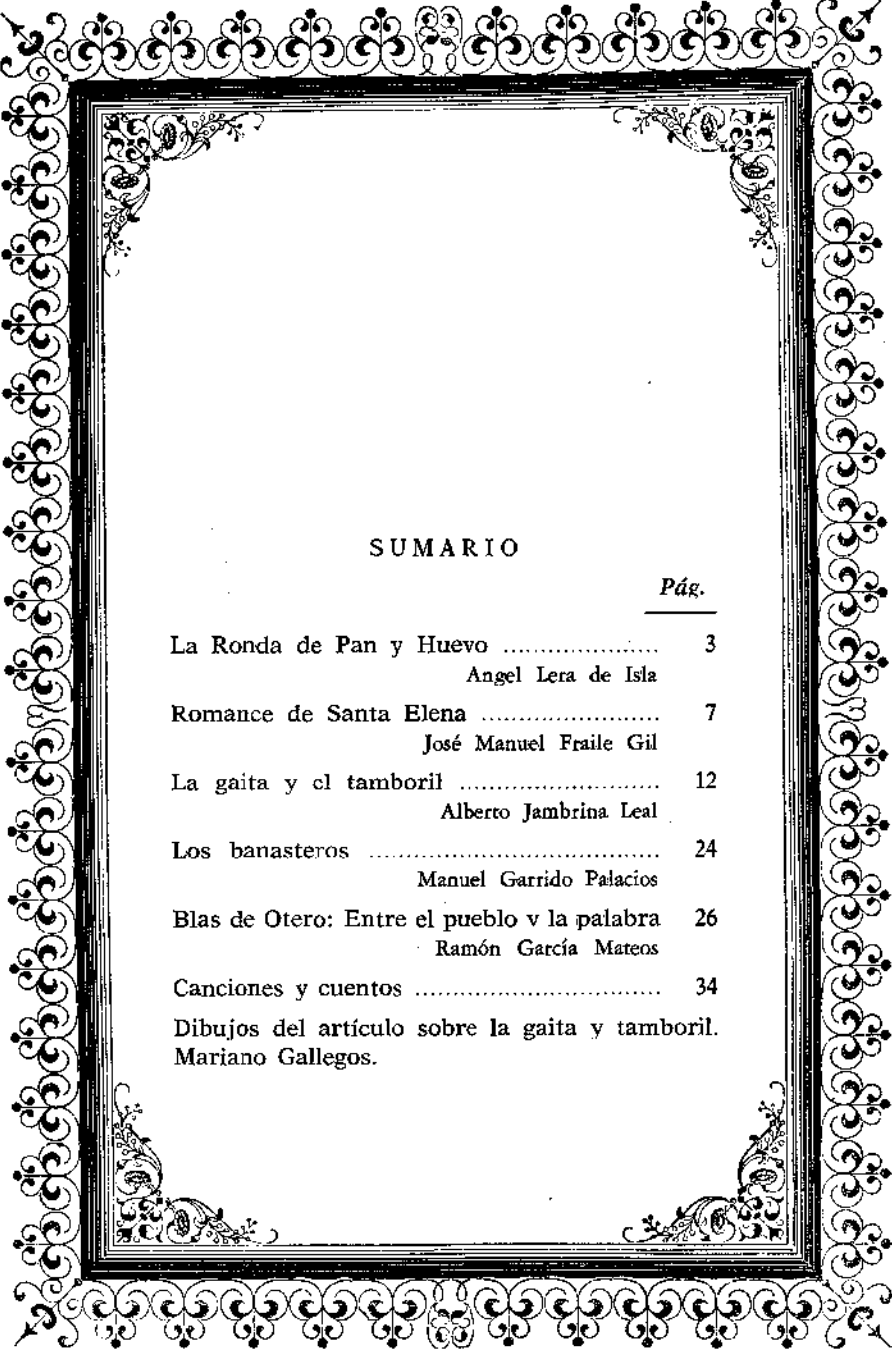


Editorial

Entre las costumbres o «*constantes*» tradicionales que han visto más alterada su función durante los últimos años está la del llamado «*traje regional*» o *indumentaria propia de una comarca*. En cualquier zona natural se solían utilizar, según la ocasión lo propiciara, dos clases de vestido: El de fiesta y el de *faena o trabajo*. En ambos casos, *variados detalles y ornamentos servían para identificar el modo de ataviarse con el lugar en que tales adornos eran usados*. Sin embargo, frente al origen común (un deseo de identificación), la propia finalidad de ambos tipos de atuendo les diferenciaba. El de todos los días tenía su base en características definidas por la *meteorología, la orografía o la experiencia; en una palabra, por la funcionalidad*. El de fiesta, por el contrario, revivía una *afición muy antigua en el género humano, la de revestirse de joyas, telas costosas o bordados de difícil realización para ser objeto de admiración entre familiares y convecinos*. La propia dificultad en la ejecución del traje y su valor material eran razones más que suficientes para que pasara de generación en generación, heredándose como una *pieza preciada, tanto desde el punto de vista afectivo como desde el punto de vista material*.

En la actualidad, como es lógico, se encuentran más fácilmente las *faldas o mantones de paseo sencillos que los verdaderos tesoros de que hemos hablado, y, pese a ello, si tuviéramos que decidirnos por la supervivencia de una de las dos maneras de vestir, lo haríamos —basándonos en razones prácticas— por el estilo de fiesta*. Pensamos que a lo largo de la historia las *variaciones y alteraciones se han producido con mayor frecuencia en la indumentaria de faena que en la festiva; no olvidemos que el último traje de trabajo que podemos recordar se remontaba como mucho a fines del XVIII o principios del XIX; modas, costumbres y circunstancias influyeron con más fuerza en el hábito de todos los días que en aquél cuya hechura costaba tanto esfuerzo y dinero*.

En cualquier caso, creo que no estaría de más conocer la historia y evolución del vestir en la zona en que vivimos. Es un hecho notable que en los últimos lustros haya habido mucha más gente que prefiriera seguir una *moda común y masificadora (por lo general, poco práctica), que continuar con una tradición que le definiera o diferenciara*. Ya hemos aclarado que se es más universal defendiendo lo localista que apuntándose a una *moda impuesta por circuitos comerciales: Lo propio, lo local, sólo tiene razón de ser al compararlo con lo que le rodea; lo unificado contra la voluntad no admite ni esfuerzo individual, ni evolución razonable, ni mejora*.



SUMARIO

	<u>Pág.</u>
La Ronda de Pan y Huevo	3
Angel Lera de Isla	
Romance de Santa Elena	7
José Manuel Fraile Gil	
La gaita y el tamboril	12
Alberto Jambrina Leal	
Los banasteros	24
Manuel Garrido Palacios	
Blas de Otero: Entre el pueblo y la palabra	26
Ramón García Mateos	
Canciones y cuentos	34
Dibujos del artículo sobre la gaita y tamboril. Mariano Gallegos.	

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.

Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1982

DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.

ASESORA: Centro Castellano de Estudios Folklóricos.

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

IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1982.

Cuando Madrid se hizo Corte LA FAMOSA "RONDA DE PAN Y HUEVO"

Angel Lera de Isla

Una Corte inquieta

Fue precisamente un rey nacido y criado en Valladolid quien trasladó la Corte a Madrid. Se ha dicho, y con razón, creo yo, que las grandes ciudades, capitales de los grandes pueblos, se asientan a la orilla de los grandes ríos. Lisboa, junto al río Tajo; París, en el Sena; Berlín, a ambas orillas del Spree; Belgrado, en la confluencia del Save con el Danubio; Bruselas, a orillas del Senne, tributario del Escalda; Roma, atravesada por el Tiber; Viena, cruzada por el Danubio... ¿A qué seguir?

Valladolid está ceñida por el apretado cinturón de los ríos Esgueva y Pisuerga, y a dos pasos del padre Duero. En esto de los ríos, la Corte de las Españas salió perdiendo con asentarla junto al Manzanares, al que ya es sabido que un gran poeta madrileño llamó «aprendiz de río», y que, pasados los siglos, sigue siendo «un mal estudiante». Habría, pues, que reprochar a Felipe II que, al trasladar la Corte a Madrid, no se llevara, al menos, el río Pisuerga.

Recordemos que en el año 1559, Felipe II se llevó la Corte de Valladolid a Madrid; que en 1601, Felipe III la trasladó de Madrid a Valladolid, y que en 1606, el mismo Felipe III decidió volver la regia residencia de Valladolid a Madrid. Estas idas y venidas fueron la ocasión de que muchos poetas, entre los más renombrados de la época, escribieran un buen número de largos romances. El maestro Alonso Cortés, que tan minuciosamente ha tratado estos temas, ha recogido en su gran obra «Miscelánea Vallisoletana» muchos de esos romances. Como una mínima parte de ellos, copio a continuación unos pocos versos de uno de aquellos romances, el que envió el Principado de Asturias a Valladolid, como «carta de consuelo».

*Fermoso Valle de Olid
de nuestra Castilla Vieja;
porque se te fo la Corte
nos han dicho que te pesa
y que has cubierto de luto
las Torres y tus almenas,
y que andas cabizbaja
toda llena de tristeza.*

*Mal pecado, non te entiendes,
antiguo pueblo en nobleza,
que sin Corte sodes Corte,
sin los Reyes sois la Reina.*

*En lo más fértil de Campos,
vos gozades la excelencia
la mayor que goza España
de Gijón a Cartajena.*

*Tú eres la regalada
de ese tu viejo Pisuerga
que corre junto a tus muros
con deleitosa ribera.*

Madrid contaba a la sazón con seis mil vecinos, que vivían en dos mil casas. Como ha escrito Fray Justo Pérez de Urbel, «el capricho de un rey quiso convertir la pequeña población de labradores y pastores en el centro de una gran monarquía». Aquel Madrid, según todos los testimonios, era un pueblo de aspecto mísero y cochambroso. Eran los tiempos en que se arrojaban por la ventana las inmundicias al grito previo de «¡Agua va!». Abundaban los mendigos de una manera dolorosamente asombrosa. Andar de noche por las calles de la Corte era peligroso. La miseria era general. En tales circunstancias, se reunieron el Padre Bernardino de Antequera y los señores don Pedro Lasso de la Vega y don Juan Jerónimo Serra, y acordaron fundar la Hermandad de Nuestra Señora del Refugio. La sede de esta Hermandad fue el Noviciado que en la madrileña calle de San Bernardo tenía entonces la Compañía de Jesús, a la que pertenecía el Padre Bernardino de Antequera. Corría el año 1615.

Historia del Noviciado

En el año 1602, la Compañía de Jesús adquirió los terrenos de la manzana que hoy ocupan las calles de San Bernardo, Noviciado, Amaniel y Reyes. En aquellos terrenos construyó la Compañía su Noviciado, Fundación de la Marquesa de Camarasa. Se edificó una iglesia, en la que se dijo misa por primera vez el 30 de noviembre de 1602. (La adquisición de dichos terrenos había sido en el mes de julio de dicho

año). Posteriormente se construyó también el llamado «Oratorio de los Padres del Salvador del Mundo», que fue entonces una de las más importantes iglesias de aquel Madrid. Los primeros jesuitas entraron en este Noviciado el 27 de septiembre de 1630. El Superior de la Compañía era entonces el Padre Luis de Palma.

El Noviciado desapareció como tal, con motivo de la expulsión de los jesuitas en 1767. Volvió a abrirse en tiempos de Fernando VII, y los jesuitas tuvieron que abandonarlo nuevamente por la desamortización de Mendizábal.

Desaparecido el Noviciado, de él no queda ahora más que el nombre dado a la calle así designada y a la estación del Metro que hay en la calle de San Bernardo, esquina a Noviciado. En aquellos terrenos fue construida en el año 1836 la Universidad Central, todo el caserío que ocupaba las calles antes citadas, entre cuyas edificaciones estuvo el llamado Teatro Noviciado, que desapareció en 1906 a causa de un incendio, que más tarde fue reconstruido y utilizado como sala de cine y que hoy día continúa con el nombre de «Cinema X».

La Ronda de Pan y Huevo

Y vamos con el tema capital de este trabajo: la Ronda de Pan y Huevo.

De aquel Noviciado de la Compañía de Jesús salió por primera vez a la calle, una noche del invierno de 1615, la que fue popular y famosa «Ronda de Pan y Huevo», una institución de caridad muy al estilo de aquella época, que fue creada en el seno de la Hermandad de Nues-

tra Señora del Refugio, como he dicho antes, por el Padre Bernardino de Antequera y los señores, don Pedro Lasso de la Vega y don Juan Jerónimo Serra.

La «Ronda de Pan y Huevo» se dedicó a socorrer con un pan y un par de huevos a cuantos menesterosos hallaba por la calle. Los menesterosos, ya digo, eran legión en aquella época y muy pronto la «Ronda de Pan y Huevo» alcanzó gran popularidad. La «Ronda» no se limitó al parvo maná que repartía la Hermandad del Refugio; ésta se dedicó también a llevar a sus hospederías a cuantas personas se encontraban en la calle en trance de indigencia, a las que facilitaban albergue, y extendía su piadosa actividad a la realización de otros actos tales como visitar en sus cuevas y zaquizamías a los pobres, asistir a los agonizantes, procurar vestido a las gentes que no tenían con qué cubrir sus cuerpos, conducir enfermos a los hospitales y locos al manicomio. Por cierto que parece ser que entonces ni siquiera un manicomio había en Madrid, puesto que, según he leído, «se llevaban los locos al Manicomio de Zaragoza».

Dadas las vicisitudes por las que, ya digo, pasó por aquellos años la Compañía de Jesús, y consiguientemente su Noviciado, la Hermandad de Nuestra Señora del Refugio hubo de «refugiarse» en la iglesia de San Antonio de los Portugueses, hoy de los Alemanes. Lo que sí es cierto es que la citada Hermandad del Refugio y, por supuesto, su ya popularísima «Ronda de Pan y Huevo», continuaron casi hasta nuestros días ejerciendo sus piadosas actividades. Y hasta qué extremo llegó la popularidad de esta Obra se explica por el hecho de que el barrio madrileño en que se halla enclavado dicho templo se le conoce todavía con el nombre de barrio del Refugio, aunque muchos de los madrileños de hoy no sepan por qué.

La iglesia de San Antonio

La iglesia hoy conocida como de San Antonio de los Alemanes es un templo de los más notables de Madrid. Está situado en un barrio antiguo y castizo, el de las Correderas. El templo está exactamente donde se unen la Corredera Baja de San Pablo y la calle de la Puebla, y tiene a su lado también la calle que lleva hoy el nombre de un ilustre matrimonio de popularísimos actores de teatro: Loreto Prado y Enrique Chicote. Perdió este barrio en parte su casticismo desde que en el año 1910 fue construida en sus proximidades la Gran Vía.



Según explica el ilustre escritor y cronista de Madrid Federico Carlos Sáinz de Robles, el templo a que vengo refiriéndome fue fundado en el año 1607 por el rey Felipe III. (Esta fecha nos recuerda que el tercero de los Felipes mandó realizar esta obra nada más regresar por segunda vez con su Corte de Valladolid a Madrid). Pero sigamos la noticia según la relata Sáinz de Robles: El citado templo fue fundado «como templo del Real Hospital para enfermos portugueses... cuando Portugal era nuestro. Doña Mariana de Austria, segunda mujer de don Felipe IV, cuando ya Portugal no era nuestro, quitó el Hospital a los portugueses y se lo dio a los alemanes, *que eran los suyos*. Y en 1702, don Felipe V lo dio en administración a la Santa Hermandad del Refugio, admirable institución religiosa dedicada a recoger los menesterosos callejeros para alimentarlos y darles cobijo nocturno».

Cuando fue construido el templo de San Antonio de los Portugueses, aquellos terrenos de lo que hoy es «barrio del Refugio» eran un campo muy accidentado, montañoso, en el que se criaban gamos y jabalíes. Se inicia la calle precisamente con la construcción del templo, una calle que ya en el siglo XVII era tenida como una de las principales de Madrid. A medida que fueron talados aquellos montes, fueron dando nueva fisonomía a aquel lugar las casas y los palacios, monasterios y otros establecimientos que fueron sustituyendo al arbolado montaraz.

“El pan de San Antonio”

La «Ronda de Pan y Huevo» actuó sin interrupción durante tres siglos, y, al menos yo, no tengo noticia de la fecha en que aquella caritativa obra cesó en sus actividades. La Hermandad de Nuestra Señora del Refugio, en cambio, aún subsiste, y recuerdo que en el mes de marzo de 1956 di yo a «El Norte de Castilla», en mi calidad de corresponsal de dicho periódico en Madrid, la siguiente noticia: «En el salón de juntas de la iglesia de San Antonio de los alemanes, el marqués de la Romana acaba de imponer la insignia de hermano a monseñor Antoniutti, Nuncio de Su Santidad en España, que ha sido recibido como miembro de esta Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid».

En el citado templo de la Corredera Baja de San Pablo aún existe un «cepillo» destinado a recoger limosnas «para el Pan de San Antonio». Con ocasión de aquella visita que hice a aquel templo con el motivo periodístico que acabo de



decir, supe que en aquel «cepillo» solían recaudarse «unas mil pesetas mensuales», que la Obra tenía cerca de doscientos hermanos, que poseía un regular patrimonio, formado por donaciones y legados, y que con las rentas de este patrimonio se atendía a las obras de caridad: ayudas a cuantos pobres lo solicitaban, y en especial a las madres lactantes, a los impedidos y a los enfermos sacramentados. Antes del colapso que sufrió España en 1936, había en el zaguán de la casa que unida al templo da a la Corredera Baja una cuna en la que podían depositarse los niños menores de cinco años que no pudieran ser atendidos por sus madres. La guerra debió de llevarse aquella cuna, pues a partir de entonces, ya no existe.

Esto quiere decir, sin embargo, que la Hermandad del Refugio y la ronda de Pan y Huevo, acaso ésta con otros medios y formas, permanecen aún. La Hermandad del Refugio envía cada año más de cien pobres a un balneario durante la temporada correspondiente, y a cerca de doscientas colegialas a pasar las vacaciones del verano en las Navas del Marqués, cerca de Madrid. Estas colegialas pertenecen a la Institución-Colegio de la Purísima Concepción de niñas pobres que para la educación de éstas sostiene la Hermandad del Refugio. En dicha Institución se enseña no solamente las primeras letras, sino que en ella se cursa el bachillerato y la carrera del Magisterio, y se dan enseñanzas especiales de música, labores, taquigrafía, mecanografía y otras.

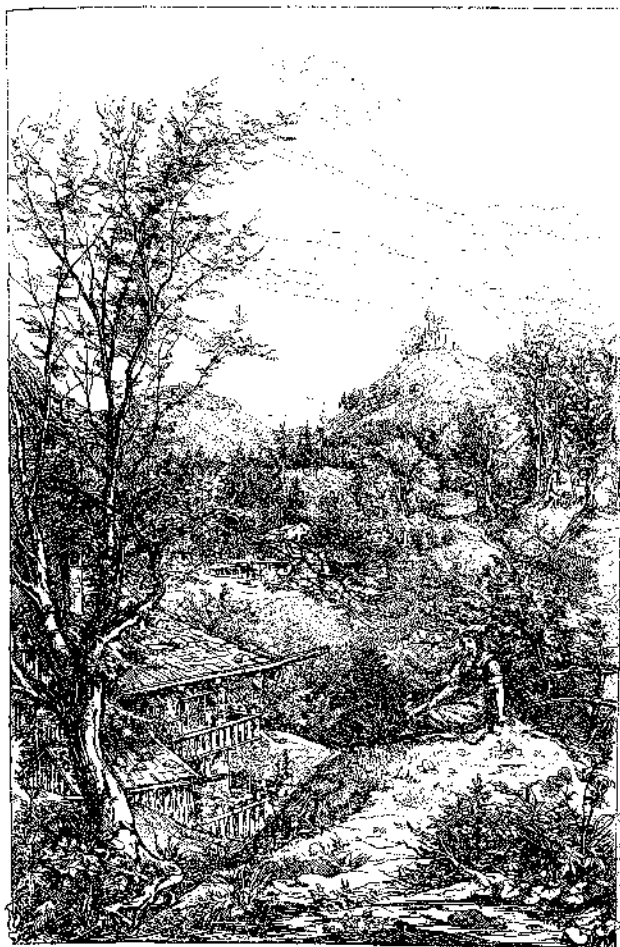
Es como una reminiscencia de la «Ronda de Pan y Huevo», pero acomodada a los tiempos actuales, sin olvidar los principios esenciales que dieron contenido a la obra, pues tanto el capellán de la citada Hermandad como los hermanos siguen estando «al servicio de la Ronda», cuidan cada día de los pobres que

acuden a las siete de la tarde a comer en el Refugio, y entre éstos, no pocos transeúntes, convalecientes que salen de los hospitales y otros necesitados de asistencia.

La iglesia de San Antonio de los alemanes fue declarada el 26 de julio de 1973 «monumento histórico-artístico nacional». Y actualmente, en este templo se realizan obras de restauración, a cargo de la Dirección general de Bellas Artes, con un presupuesto que asciende a casi nueve millones y medio de pesetas, y que en la fase de terminación total de las obras, el presupuesto llegará a los diecisiete millones de pesetas. El templo está unido al conjunto de edificaciones del Hospital de San Antonio de los

alemanes, y es un magnífico ejemplo de templo barroco de traza elipsoidal, al estilo de la iglesia de Sant'Anna dei Palafrinieri, de Vignola (de 573) y su evolución final en la iglesia de Vierzahnheiligen (744).

No he de detenerme ahora a describir los valores artísticos —tanto arquitectónicos como pictóricos— de dicho templo. No he pretendido más que recoger la trayectoria que durante los últimos tres siglos ha seguido una obra social arraigada en lo más puro del alma de este viejo Madrid, tan rico en alientos tradicionales, costumbristas, folklóricos, que yo entiendo que merece la pena revivir de vez en cuando.





El romance de Santa Iria es uno de los más conocidos en Portugal, y desde que Almeida Garret recogió por vez primera una versión en Santarém, hacia 1842 (1), otras muchas versiones portuguesas han sido recogidas.

En España el romance, cuya protagonista recibe el nombre de Elena, es menos conocido y difundido. Como en tantos otros casos, el primer estudioso del tema fue Menéndez Pelayo, quien publicó una primera versión del tema (2); hacia 1906 una nueva versión del romance fue publicada por Menéndez Pidal (3); también lo incluyó su esposa María Goyri en su obra «Romances que deben buscarse en la tradición oral» (4). Desde entonces, poco a poco, han sido recogidas versiones en varias regiones de España, con lo cual se ha podido proceder al estudio del romance y a su comparación con versiones portuguesas.

El origen del romance se centra en la piadosa leyenda de Santa Iria (Ereia, Erena, Erene, Irene y, por confusión, Elena o Ilena), patrona de Santarém;

así pues, debido al tema y al lugar de origen luso, se ha considerado como portugués el origen del romance y así lo afirmó ya Menéndez Pelayo. Esta opinión sigue siendo unánimemente aceptada, por más que se han encontrado versiones en el mismo centro de Castilla (lo cual en otros temas ha debilitado la teoría de su origen portugués); esta opinión fue ratificada también por Carolina Michaelis de Vasconcellos (5).

El romance nos narra una leyenda hagiográfica que nos ha llegado muy simplificada y que, resumida, sería la siguiente:

«En un pueblo de Portugal llamado Nabancia (la actual Tomar) vivía un matrimonio con una hija de extremada belleza que tenía por nombre Irene, la cual profesó en un monasterio dedicado a Nuestra Señora cuyo Abad, Selio, era tío materno de la doncella. Allí vivió junto a dos tías suyas, Julia y Casta, y junto al monje Arnulfo, quien le enseñó, por encargo de Selio, las primeras letras. Era tan grande el

recogimiento en que vivía la niña que tan sólo dejaba el monasterio una vez al año, en la festividad de San Pedro, para ir a la iglesia cercana al Palacio de Castinaldo, Señor de la Villa de Nabancia; conoció allí a Britaldo, heredero de Castinaldo, quien quedó prendado de la doncella, y de tal suerte que cayendo enfermo del espíritu los médicos nada podían hacer por su cuerpo y comenzó a temerse por su vida.

Tuvo entonces Irene revelación de la enfermedad de Britaldo y decidió visitarle y calmar su espíritu con el bálsamo de sus palabras, y así sucedió que quedó tan confortado el joven con las palabras de la niña que sanó conformándose con aquella castidad que ella le proponía. Tan sólo pidió éste como recompensa el juramento de Irene de no amar nunca a otro hombre, so castigo de perder la vida, y con esto volvió ella a su encierro.

Pero pasados dos años, el demonio volvió a tentarla en la persona de su maestro, el monje Remigio, quien viéndose desdénado por la joven, recurrió a hacerle ingerir una pócima que obró en ella el fenómeno de abultar su vientre, de modo que todo el mundo comenzó a murmurar de la castidad de la niña; enterado de ello Britaldo, y creyéndose burlado, ordenó a un soldado diera muerte a la joven, quien así lo hizo al amanecer; cuando la niña, después de maitines, oraba en el campo, el soldado atravesó su garganta con una espada y, tras desnudarla, arrojó el cadáver al río Nabón, cuya corriente lo arrastró al Nocecaro (hoy Zézere) y por éste al Tajo.

Tuvo su tío, el Abad Selio, revelación de lo ocurrido y acompañado de grande y solemne procesión, llegó a un lugar donde, de forma mágica, el Tajo se había retirado de su cauce, dejando en un alveolo el cuerpo de la Santa, que yacía ya en un magnífico sepulcro labrado por mano de ángeles. Intentaron trasladar el cuerpo y al no conseguirlo, comprendieron que el Señor deseaba que reposara la Santa Virgen en tal lugar, y tomando algunos cabellos y pedazos de la camisa de la Santa, abandonaron el lugar viendo maravillados cómo las aguas del Tajo volvían a su cauce» (6).

Termina la narración contando cómo la villa de Escalabis, donde debe estar aproximadamente el cuerpo de la Santa, tomó el nombre de Santa Irene, que ha llegado hasta nosotros corrompido en Santarém. Sitúa la narración estos hechos hacia el año 653 de nuestra Era.

Es mucho más sencillo lo que canciones y romances populares nos cuentan del caso; han desaparecido de la relación señores feudales, palacios y monasterios; esta transformación bien podría estar motivada por el ambiente literario que vivió Santarém durante el apogeo de la poesía provenzal; así la fórmula utilizada a veces para el primer verso («Estando tres

niñas, estando sentadas...») bien puede tacharse de tópica en el Romancero. Con todas estas transformaciones, el asunto queda reducido a un raptó amoroso cuyo desenlace es una muerte aureolada de hechos milagrosos.

Si bien parece que en su origen portugués el tema debió plasmarse en composiciones hexasilábicas más próximas a las cancioncillas líricas del momento que a un verdadero romancillo, como correspondería a su medida, estas composiciones vertieron su contenido en romances octosilábicos, al pasar a España, adoptando así el metro y la forma típicos del romancero hispano.

Posteriormente, y con la vulgarización del tema, que si bien no es muy corriente, sí está presente en la mayoría de las regiones de España, se volvió a composiciones hexasilábicas más propias para el canto y por ello para juegos infantiles de corro y comba, reforzado este último por el marcado compás de tiempos binarios. Estas otras versiones hexasilábicas son por ello mucho más populares y abundantes en toda la Península, dándose en este caso además un fenómeno de vuelta a los primitivos metros de seis sílabas con los que, al parecer, llegó el tema a España desde el territorio portugués.

En cuanto a las variaciones temáticas, éstas residen en general en el comienzo del tema. Para las versiones hexasilábicas, se suele utilizar la fórmula: «Estando tres niñas / bordando.....» que, como vemos, presenta los hechos de forma narrativa en tercera persona; es curioso notar también el lujo de detalles que se nos dan en cuanto a objetos y lugares: corbatas, plata, sala, plumas, etc..., lo que nos habla de una reelaboración posterior más moderna:

«Estando tres niñas / bordando corbatas
con aguja de oro / y dedal de plata,
pasó un caballero / pidiendo posada.
—Si mi madre quiere / yo de buena gana.
Le puso la mesa / en medio la sala,
tenedor de oro / cuchillo de plata.
Le puso la cama / en medio la sala,
colchones de plumas / sábanas bordadas.
A la media noche / él se levantó,
de las tres hermanas / a Elena escogió.
La montó a caballo / y se la llevó,
en «toíto» el camino / no le dijo nada,
en un monte oscuro / allí le habló:
—Niña encantadora / di como te llamas
—En mi casa Elena / aquí desgraciada.
Le quitó un cuchillo / y la degolló,
allí hizo un hoyo / y la enterró.
Y a los tres meses / por allí pasó,
un pastor famoso / y le preguntó:

—¿De quién es la tumba / aquí en la enramada?
 —De la pobre Elena / murió degollada.
 Cortó una varita / y Elena salió:
 —Yo estoy en el Cielo / muy bien asentada,
 y tú en el infierno / ardiendo en las llamas.
 —Perdóname Elena / perdóname ya.
 —Yo no te perdono / que no me da gana.
 Que mi Dios me ha dicho / que no perdonara» (7).

En cuanto a las versiones octosilábicas, son mucho menos frecuentes en nuestro acervo romancístico; presentan normalmente forma autobiográfica, lo cual bien pudiera ser una herencia portuguesa. El estilo es más bello y completo que en las versiones de seis sílabas, si bien están desprovistas de la riqueza en detalles que aquéllas tienen.

Normalmente el padre de Elena da posada al traidor porque éste se lo pide, y aquél se la da porque «nobleza obliga»; el desconocido suele pedir al padre la mano de su hijo y ante la negativa obtenida, rapta a ésta, con la ayuda de una criada, sacándola a media noche por un balcón —todo lo cual es un lance casi donjuanesco—. Todo ello es de una elaboración mucho más señorial en su elemento y parece confirmar la idea de una mayor antigüedad, así como un uso muy diferente al que tendrían las versiones hexasilábicas que como venimos repitiendo, tendrían un uso marcadamente infantil.

ELENA LA HIDALGA

«En casa de los mis padres
 un traidor pidió posada,
 y mis padres como nobles
 al momento se la daban.
 De tres hijas que tenían
 le pidió la más mediana:
 —Esta hija tan hermosa
 yo quisiera desposarla.
 —Y mi hija yo no la doy
 mi hija no es para casada,
 que la quiero meter monja
 del Convento Santa Clara.
 A esto de la media noche
 el traidor se levantaba,
 la sacó por un balcón
 a favor de una criada,
 la pagó por el favor
 diez monedas de oro y plata.
 Siete leguas han andado
 sin decir una palabra.
 —¿Cómo se llama la bella
 cómo se llama la dama?
 —En casa de los mis padres

Elenita me llamaban
 y ahora que estoy en el monte
 Elena la desgraciada.

Ha querido abusar de ella
 sin lograr lo que pensaba,
 el traidor sacó un cuchillo
 y con él la degollaba.

La tiró tras de un zarzal
 para que no la encontraran.

De ella se formó una ermita
 tan blanca y tan dibujada:
 de los huesos las paredes
 de los ojos las ventanas,
 de los oídos de Elena
 se formaban las campanas,
 de las trenzas de su pelo
 soguitas para tocarlas,
 de los huesos de su cráneo
 las bóvedas se formaban
 y de los sus blancos dientes
 tejas para retejarlas.

Han pasado cinco años
 por allí el traidor pasara,
 por allí estaba un pastor
 y al pastor le preguntara:

—¿De quién es aquella ermita
 tan blanca y tan dibujada?

—De Santa Elena, señor
 que aquí fue degollada.

—Pues por ser de Santa Elena
 iremos a visitarla.

—¿Me perdonas Santa Elena
 que yo fui tu amor primero?

—Yo te perdono traidor
 pero irás a los infiernos.

El castigo recibió
 allí mismo el caballero,
 su figura allí quedó
 convertida en candelero.

Esta historia cuento yo
 porque sirva de escamiento.»

(Versión recogida en el recital celebrado en el Ateneo de Madrid por las hermanas Sanz Vaca, naturales de Arrabal de Portillo - Valladolid.)

Podemos considerar esta versión como —versión tipo— y es interesante su comparación con la que a continuación transcribimos:

SANTA ELENA

«En casa del Rey, mi padre
 un traidor pidió posada
 y mi padre como Noble
 noblemente se la daba.

De tres hijas que tenía
le pidió la más galana
y él le dijo que no
que no intentaba casarla,
que la quiere meter monja
y en el Convento Santa Ana,
y ella le dice que no
que quería ser casada.

Y a eso de la media noche
Elenita fue robada,
no la saca por las puertas
ni tampoco por ventana,
la saca por un balcón
y en favor de una criada.

La cogiera de la mano
en el caballo la montara
y anduvieron siete leguas
sin hablar una palabra.

Y al cabo de siete leguas
le pregunta el traidor:

—¿Cómo te llamas la niña
cómo te llamas la blanca?

—En casa del Rey, mi padre
Elenita la galana
y ahora por estos montes
llena la desgraciada.

Hizo lo que quiso de ella
y hasta escupirle en la cara

De ella se hizo una ermita
muy linda y muy dibujada:
de sus huesos las paredes
de sus cabellos las «llatas»
de sus dientes blanquecines
tejas para retejarla,
de las niñas de sus ojos
hizo dos ricas ventanas,
de los labios de su boca
puertas «pa» abrir y cerrarlas.

Pasó tiempo y vino tiempo
y el traidor por allí pasa,
se encuentra con un pastor
que su rebaño guardaba,

—¿Di qué ermitica es aquella
tan blanca y tan dibujada?

—Señor, la de Santa Elena
en el monte fue degollada.

—Por ser la de Santa Elena
iremos a visitarla.

Muy sentado y de rodillas
el traidor en la iglesia estaba.

—Perdóname Santa Elena

que yo fui tu amor primero.

—No te perdonaré yo
ni tampoco el Rey del Cielo,
arrímate a ese altar
servirás de candelero.

Y aún no lo había dicho
y el candelero está ardiendo.

La figura quedó allí
cuerpo y alma «pal» infierno.

(Versión recogida en *El Ganso* —Maragatería,
León— a Laura Criado, por el grupo «Raíces».)

Es interesante observar cómo estas versiones orales sufren contaminaciones de otros temas; claramente se observan aquí en los versos: «y ella le dice que no / que quería ser casada», ingerencia de «La Bastarda o La Emperadora de Roma»; y en los versos: «bizo lo que quiso de ella / y hasta escupirla en la cara» del romance de «Amnon y Tamar».

Temáticamente hay que hacer notar, conocidas ya todas estas versiones, las pervivencias que la leyenda biográfica de la Santa tiene en dichos romances:

En primer lugar, el soldado que mató a la Santa, le atravesó la garganta con un cuchillo y después arrojó el cadáver al río con la esperanza de que aquél no fuera encontrado. El romance hace que el traidor degüelle a la Virgen y arroje su cabeza entre matorrales «para que no la encontraran», todo lo cual está muy en consecuencia con lo que la leyenda nos dice.

El segundo punto vendría referido al episodio en que, retiradas milagrosamente de su cauce, las aguas del Tajo dejan ver el cuerpo de Iria o Elena colocado ya en su sarcófago o enterramiento, hecho de forma sobrenatural, o sea, por mano de ángeles. Si leemos el romance, veremos que, tanto en versiones de seis como de ocho sílabas, a la vuelta del traidor por el lugar del crimen, el cadáver está ya en una ermita que éste desconocía, preguntando a un pastor el motivo y la advocación de la tal ermita; evidentemente, esta construcción milagrosa se enlaza con este sepulcro o enterramiento labrado por manos no humanas en donde apareció la Santa.

En cuanto a la rima, las versiones octosilábicas suelen mudar al final el asonante áa en éo (8), mientras la versión leonesa recogida por Fernández Núñez (9) coincidente en lo fundamental con las anteriores, se caracteriza por mantener el asonante áa hasta el final.

(1) El romance aparece en su obra "Viajens na minha terra", editado en Lisboa en 1883. Tomo II, pág. 50.

(2) Marcelino Menéndez Pelayo, "Antología de poetas líricos castellanos", 1890-1908. Tomo X, pág. 270.

(3) Ramón Menéndez Pidal, "Romances tradicionales de América", la versión es de Montevideo.

(4) Publicada en Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1906, pág. 380, núm. 16. Incluye fragmentos de la versión leonesa octosilábica, publicada por Menéndez Pelayo, y de otra hexasilábica.

(5) En su obra "Romances velhos em Portugal". Coimbra, 1934, pág. 15.

(6) Extracto tomado de "La Leyenda de Oro para cada día del año (Vidas de todos los Santos que venera la Iglesia)". Editores L. González y Compañía. Barcelona, 1897, tomo IV, págs. 158, 159 y 160.

(7) "Los Sabanderos: Guanche". Cassette Columbia, serie folklore S. C. 150 c/ 1977. Cara 2, tema 5 (duración 1'09"). Versión típicamente canaria.

(8) Así en las versiones recogidas por:

— Menéndez Pelayo, Op. Cit.

— José de la Fuente: "Revista de dialectología y tradiciones populares". Edit. Consejo Sup. I. C., Madrid, 1945, tomo I, pág. 755.

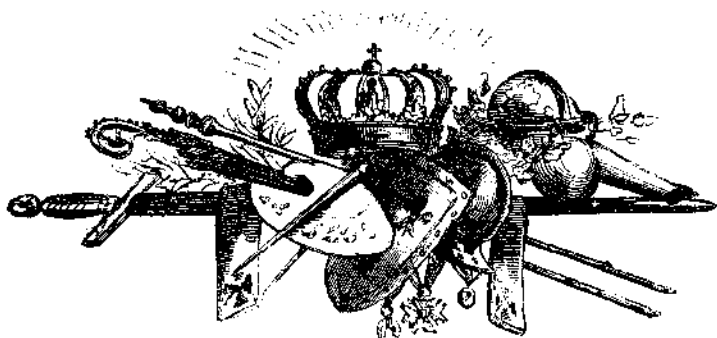
— Cossío y Maza Solano: "Romancero popular de la montaña". Editorial Sdad. Menéndez Pelayo. Santander, 1934.

— José Pérez Vidal: "Santa Irene". Contribución al estudio de un romance tradicional. Revista de dialectología y trad. Populares, C.S.I.C., 1948, págs. 519-569.

(9) Manuel Fernández Núñez: "Folklore leonés". Editorial: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús. Madrid, 1931, pág. 90, número XIII, Melodía 74.

Versión sonora: Joaquín Díaz (canciones del campo) Movieplay, S. A., 17.0993/8, 1974. Cara B, tema 3. (Duración 2'53").

Otra versión musical: Joaquín Díaz "Canciones de Palencia". Movieplay, S. A., 17.1605/7, 1980. Cara B, tema 3.



La Gaita y el Tamboril en las comunidades rurales del antiguo Reino de León

Alberto Jambrina Leal

INTRODUCCION

Hemos de comenzar aclarando que en la denominación popular de este instrumento, existe una pequeña inexactitud técnica.

El término «gaita», en organología musical, se emplea para referirse a un instrumento aerófono tipo «oboe», es decir, con lengüeta de doble caña; mientras que el instrumento al que el pueblo conoce con esta denominación pertenece a las familias de las flautas de pico (género flageolet).

(Una vez hecha esta aclaración, podemos mantener el término gaita, debido a su arraigo popular.)

La música que se ejecuta con gaita y tamboril, es interesante por diversos motivos, quizás uno de los más importantes y el que más rápidamente salta a la vista es el arcaísmo que encierra.

Esta pervivencia de elementos arcaicos se debe a que este instrumento, sin duda, responde a sistemas y concepciones melódicas antiguas, y ha sido incapaz de incorporar elementos foráneos a dichos sistemas.

Problemática para su estudio

Cabe señalar la falta de estudios específicos en este campo; solamente el profesor M. García Matos ha tratado el tema con relativa amplitud en su «Lírica Popular de la Alta Extremadura» (1).

Otro aspecto importante es la absoluta falta de conciencia de que ambos instrumentos (gaita y tamboril) y la música a través de ellos producida es propia de una zona geográfico-cultural bien definida (2).

Estos instrumentos los encontramos en la faja occidental de la Península, desde León hasta el N. de Cáceres, ocupando también algunas comarcas como la de Tras os Montes, pertenecientes a Portugal (podríamos fijar sus límites de alguna manera, a las provincias que pertenecieron al antiguo reino de León, de ahí el título del trabajo).

De la misma manera, estos instrumentos los encontramos en otras zonas de la Península, y también existen otras variedades en Sudamérica, todas con características y peculiaridades propias.

Estudio instrumentológico

La «gaita» es un instrumento aerófono, formado por un tubo abierto de embocadura biselada, pertenece a la familia de las flautas de pico, guarda relación con los antiguos pífanos y syrinx monocalamus de los griegos, la fístula latina, y la gorba o «quesba» árabe.

«Se trata de una flauta recta, de boquilla cortada en bisel, guarnecida de asta en la parte superior, y con tres agujeros en la inferior, que sirven para modificar la longitud de la columna de aire, y, por consecuencia, la altura del sonido; con su ayuda, se producen cuatro notas que, quinceando, dan una escala



Tamborilero de Mayalde (Zamora)

diatónica ayudada de los armónicos 2.º, 3.º y 4.º de la nota fundamental (3)», mide por lo general de 42 a 45 cms.

Curt Sachs (4) señala que la flauta de pico tipo recorder apareció antes que la flauta vertical simple, y fue también anterior a la traversa (5).

Las primeras flautas de pico generalmente eran construidas con huesos de aves.

Estas precarias flautas sólo producían una nota; los agujeros vinieron mucho más tarde. —De estas flautas se han encontrado ejemplares paleolíticos—.

Pudieron surgir, según algún etnólogo, al absorber el contenido medular de ciertos huesos pertenecientes a los animales, que los mismos inventores del instrumento cazaran.

Este tipo de flautas, facultadas tan sólo para producir un sonido, parece probable que se conociera en distintas zonas de la tierra.

Un ulterior estadio de evolución será la aparición de los agujeros y de la lengüeta (6).

Los hallazgos en las excavaciones arqueológicas nos inducen a creer que estas flautas más evolucionadas proceden del Asia Menor (7) y datarían de unos 3.000 años A. C.

También nos podríamos preguntar por qué precisamente son tres perforaciones y no más, las que con el tiempo se aplique a este tipo de flautas. La explicación más razonable la recogía Matos en su op. cit. pág. 180.

Para entender esta pervivencia de tres taladros en la flauta, hemos de tener en cuenta el componente mítico-religioso que poseían las antiguas civilizaciones orientales.

Una de las ideas que con más frecuencia imperaba en las civilizaciones prehistóricas es la oposición de los principios Masculino-Femenino, y no sólo esto, sino que además se observa una fuerte relación entre símbolos gráficos, números, etc., y los principios apuntados anteriormente (8).

Así pues, el número 1 podría ser el punto de partida —punto neutro—, el 2 representaría el principio femenino, y el 3 el masculino.

Esta relación frecuente entre música-magia-religión que encontramos en las antiguas civilizaciones orientales, haría posible la pervivencia de los 3 agujeros, así como la técnica del digitado de este primitivo instrumento.

Hemos dejado ya al instrumento en su camino de evolución, provisto de una embocadura consistente en un mero tajo aplicado al tubo, y con tres perforaciones.

Pues bien, estas perforaciones aún las encontramos sobre la cara anterior.



Flauta con escotadura de muesca

Otra etapa en su evolución seguiría el camino siguiente:

Por una parte, la embocadura tenderá a la creación de un canal conductor del aire, canal de insuflación o aeroducto.

Por otra parte, uno de los taladros aplicados al tubo pasará a la cara posterior del instrumento. —Es entonces, cuando se produciría la unión de la flauta con el tamboril, al tener el ejecutante la mano derecha libre para poder percudirlo—.

Existe un significativo instrumento que encontramos en Argentina, en la provincia de Jujuy, y que responde precisamente a un estadio intermedio en la evolución a partir del precedente del instrumento (esto es, flauta con embocadura de muesca y perforaciones en la cara anterior), y el instrumento, tal y como ha llegado hasta nosotros (9).

Se trata de la «flautilla», que es un aerófono tubular ancho, y corto, de pocos agujeros.

Las flautas se dividen en dos grandes géneros, según tengan o no canal conductor:

Si soplamos dirigiendo la columna de aire hacia un borde afilado, el instrumento pertenecerá al género «flauta» propiamente dicho (como la flauta traversa y la quena), pero si el aire es dirigido hacia el borde afilado mediante un canal, tenemos el género «flageolet».

La embocadura de la flautilla tiene una prolongación de los bordes destinada a formar los lados del orificio conductor del aire. De este modo, la flautilla del norte argentino no pertenece a las familias de las flautas de pico o género flageolet (puesto que no existe canal de insuflación, al menos completo), ni tampoco la podemos catalogar como perteneciente al primer tipo de flautas.

En consecuencia, es un género llamado pre-flageolet.

Schaeffner examina el caso, y cree que se trata de «una de las etapas posibles entre la flauta de muesca y el flageolet».

La «flautilla» del norte argentino tiene tres perforaciones colocadas en la cara anterior, y se toca

acompañada de una caja que es percutida por el mismo instrumentista.

Lo que a nosotros puede interesarnos es que la flautilla pudo ser un paso posible en la evolución de la flauta de tres agujeros, que podría haberse dado también en Europa y Oriente, sólo que aquí se extinguió, y en Argentina, en cambio, haya quedado arraigado entre los indígenas (10).

La flauta de tres agujeros con escotadura de muesca la encontramos entre los Egipcios, los Griegos (11), los Chinos, y entre los Indios de la Guayana (construyéndolos con la tibia de algunos animales y produciendo melodías con el mismo digitado).

Afinación de la gaita del Antiguo Reino de León

Volviendo de nuevo al marco de la faja occidental de la Península, he de decir que se han apuntado varias afinaciones para la gaita; esto es debido a que



(En esta gaita se leía la fecha de 1884.)

este tipo de flautas son con frecuencia hechas a mano, y sin ningún tipo de referencia o patrón; por lo tanto, es fácil encontrar gaitas afinadas a su manera.

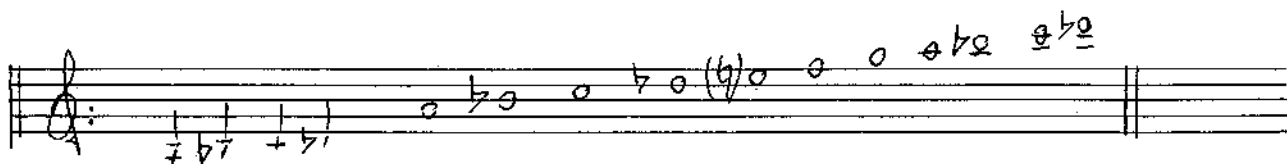
A continuación recojo las señaladas, respectivamente, por D. Ledesma, B. Gil (encontradas éstas en el pueblo de Fregenal de la Sierra, Badajoz), y, por último, la que parece más acertada y con más frecuencia nos la encontramos, que es la apuntada por Matos.

— Dámaso Ledesma encontraba en la «gaita Salmanquína» la concordancia perfecta con la antigua escala Herpandro (esto es, la-si-do-re-mi-fa-sol-la); correspondería, pues, al modo hipodórico griego.

— Bonifacio Gil, en su «Cancionero Popular de Extremadura», al examinar tres gaitas en el pueblo citado, apuntaba las siguientes afinaciones:

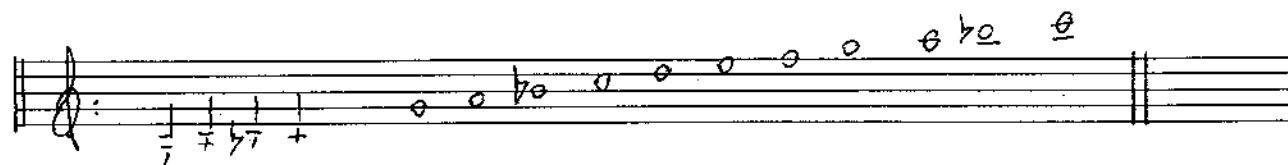
1.^a gaita (disposición hipo frigia). Tónica «sol».

2.^a gaita.—Salvo el re bemol, es la que conserva el modo dórico griego.



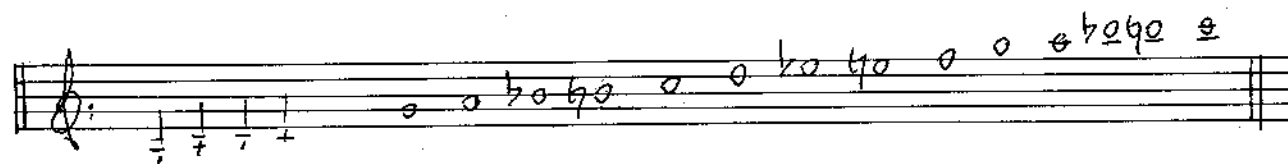
3.^a gaita (disposición frigia en cuanto a la distribución de los tonos y semitonos, pero transportada

una 4.^a justa ascendente, a tónica «sol»).



De estas tres afinaciones señaladas por B. Gil, la primera y la tercera guardan relación con la «Tablatura» de la flauta de tres agujeros que encontra-

mos en la Harmonie Universelle de M. Mersenne 1636 París.



Es de notar que esta gama de sonidos recogida por Mersenne es más rica en cuanto a la posibilidad de utilizar cromatismos para el «si» y el «mi».

Estos semitonos cromáticos se obtenían moderando la presión de la columna de aire, y mediante artifi-

cios de dedos. (Nuestros tamborileros no conocen esta posibilidad de hacer cromatismos.)

Por último, la afinación que apunta Matos es en realidad la que encontramos más frecuentemente en la zona de estudio.



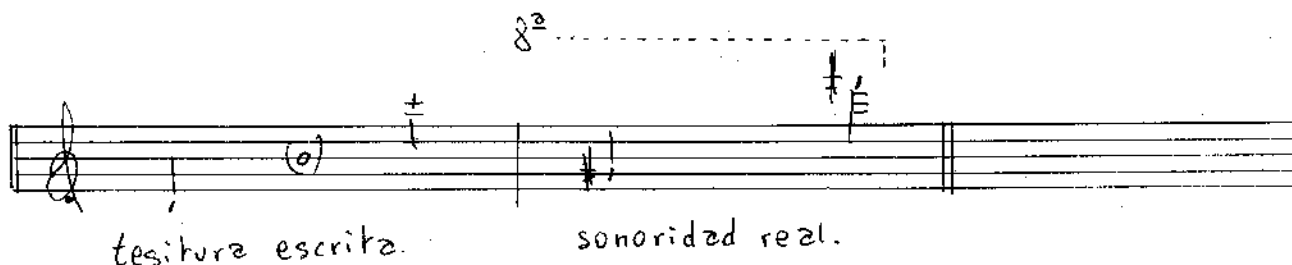
(Ambos modos están en su sonoridad real, transportados una 4.^a justa por encima de los modos griegos indicados.)

Esta última afinación dada por Matos, en realidad viene a coincidir con la que apuntaba D. Ledesma si sustituimos o bemolizamos el «si» natural de la afinación por el recogida (12). También coincide con la 2.^a afinación aportada por B. Gil, si exceptuamos el re bemol que, por otra parte a él mismo también le resultaba extraño a la gama natural de la gaita.

Tenemos además, que ambos modos dórico e hipodórico eran los más representativos entre los griegos; el modo dórico se solía utilizar para la expresión de lo concerniente a «lo humano», mientras que el hipodórico se aplicaba con frecuencia a «lo religioso» (13).

Semejanzas en la afinación de la gaita leonesa y el txistu vasco

El txistu vasco comprende la siguiente tesitura:



Dice el P. Olazarán en su método de txistu y gaita de Estella:

«En los viejos txistus, el «si» natural suena un semitono más bajo, dando la sensación de «si» bemol; y aun en los buenísimos instrumentos actuales esta nota tiende a bajar».

Ahora bien, esta «si» bemol, al que alude el P. Olazarán, es a su vez ejecutado en el txistu como 2.^o armónico de una fundamental, que a distancia de 5.^a justa descendente resultaría ser un «mi» bemol.

Por lo tanto, la auténtica gama de los txistus antiguos sería la siguiente:



Es fácil observar la absoluta correspondencia de esta gama diatónica del txistu vasco, y la de la gaita leonesa (14).

En realidad, ambos instrumentos provienen de un mismo tronco común, la diferencia estriba en que el txistu es una flauta más evolucionada (15).

En cuanto al tamboril, sería un membranófono percutido de dimensiones menores a las de un tambor.

Thoinot Arbeau en su «Orchesographie», 1589, dice que: «tiene una longitud aproximada de dos pies pequeños y un pie de diámetro; sobre las membranas se colocan unas cuerdecitas que son causa de que cuando se golpea el tamboril con un palillo o con los dedos, el sonido de dicho tamboril sea estridente y vibrante» (16).

Aunque no deja de ser problemático este punto por falta de trabajos en este campo, por ahora, se cree que es en España donde primeramente se constata el acoplamiento de la flauta y el tamboril (17) y (18).

Brenet (19) opina que el tambor no apareció en Europa hasta fines de la edad media, tomado de las músicas orientales. Las primeras manifestaciones iconográficas de la existencia de la flauta y el tamboril en la Península se remontan al S. XII en el monasterio de la Oliva, de Carcastillo (Navarra).

EVOLUCION

En el Medievo, esta combinación de flauta y tamboril era frecuente entre los juglares, ya que hay representaciones gráficas en algún códice francés, y también en el códice miniado de las Cantigas de Alfonso X. (S. XIII.)

Matos señalaba ya como probable, que esta combinación de instrumentos llegara incluso a incorporarse a las capillas cortesanas, y cuerpo de ministriles municipales, etc., a fines del Medievo y principios del Renacimiento (esto se sospecha por la variedad de iconografías encontradas en códices, y por alguna alusión en el «Meloqueo y Maestro» de Cerone, Nápoles, 1613).

Este nos dice que antes de su época se contaban hasta ocho instrumentos de la familia flauta: «Desde el bajo de flauta, hasta la flautilla de tres agujeros».

A continuación me permito apoyar la tesis de Matos referente a la evolución de la flauta y el tamboril en España con algunos datos...

Existiría una doble estratificación entre los tamborileros: por una parte, los de noble condición, o notables por sus habilidades artísticas (que pasarían a engrosar el cuerpo de ministriles de capillas cortesanas, etc.).



Ministriles tamborileros del códice miniado de las cantigas de A. X^o el Sabio. S. XIII

Según M. Querol (21) el tamboril era instrumento insustituible para marcar el ritmo en las danzas y bailes. Este siempre iba aparejado con la flauta, la gaita zamorana, o algún instrumento melódico por el estilo.

«La importancia del tamboril en la danza es tal, que el que lo tocaba era considerado como «maestro en danzar», y tenía su puesto entre los servidores privilegiados de la Corte de nuestros reyes, que los tenían a sueldo para que enseñaran a danzar a los infantes» (22).

Habría también, por otra parte, tamborileros de baja condición que con el tiempo dejarían su vida nómada como juglares, para asentarse en algún pueblo prestando sus servicios en fiestas, romerías, bailes, etc.

Los residentes en el lugar le pagarían a este personaje en especies o en dinero. Así lo atestigua un excelente trabajo de A. Cea sobre Instrumentos Musicales en la Sierra de Francia, Salamanca (23).

De alguna manera podría quedar así documentada la doble vertiente de la flauta y el tamboril en España:

Por un lado, esta combinación de instrumentos sería utilizada en música culta (convendría investigar si aún quedan vestigios de aquella música en algún códice, archivo catedralicio, etc.).

Pero por otro lado, la gaita y el tamboril tienen una vertiente popular, que se ha venido transmitiendo de generación en generación en nuestras aldeas rurales (igualmente falta por efectuar una catalogación y estudio de índole musicológico de todo el caudal que ha llegado hasta nosotros, ya que aparte de la labor de Matos, nadie, hasta ahora, se ha ocupado de esta manifestación folklórica.

SIMBOLOGIA

Ambos instrumentos nacieron (como queda expuesto) por separado, y en épocas muy remotas; debido a esto no podemos ignorar el componente simbólico en el que permanecieron inmersos ambos instrumentos en la antigüedad.

Según Sachs (24): «Las civilizaciones primitivas en las que predomina el impulso masculino, relacionan las ideas flauta, falo, fertilidad, vida, resurrección, y asocian tocar la flauta con innumerables ceremonias fálicas, y con la fertilidad en general».

El tamboril guardaría relaciones con el antiguo tambor femenino de Oriente, que para A. Cea se contraponen al tambor de signo masculino que vendría a ser nuestra «caxa», de forma y sonidos planos, seco y abierto.

Con todo lo dicho anteriormente, no sería desafortunado suponer que con la unión de la flauta y el tamboril se unen también ambos principios, masculino y femenino en un intento de fusión mística con el «cosmos» (25) y (26).

Sin embargo, por los datos que tenemos, parece que esta unión de flauta y tamboril se produjo a principios del Medievo, y en este caso los instrumentos se hallarían desligados de buena parte del contenido simbólico que poseyeran en civilizaciones anteriores.

Lo que sí es cierto es que la unión se produjo y cuajó, dando lugar a diversas manifestaciones folklóricas.

ALGUNOS PARALELISMOS DE LA FLAUTA Y EL TAMBORIL EN EL MUNDO HISPANO

En diferentes escritos de varios autores se ha hablado de «Gaita Extremeña» (G. Matos y B. Gil), «Gaita Salmanquina» (D. Ledesma), también «Gaita Leonesa», «Gaita Sayaguesa» (J. M. Arguedas), o, simplemente, caramillo, chifla, y pito de tres agujeros (con todos estos nombres se conoce la flauta de tres agujeros en el occidente peninsular, desde León al N. de Cáceres).

Como queda dicho, siempre se toca en combinación con el tamboril, que es percutido por el mismo personaje que lo lleva colgado del brazo izquierdo, y que recibe los nombres de tamborilero o tamboritero.

En el País Vasco la flauta de tres agujeros recibe los nombres de txistu, txirola, y txulubita. Estrabón lo conocía con el nombre de «tibia vasorum». Existe un «txistu aundi» o silbote de mayor tamaño, y sonoridad más grave.

«El txistu mide, generalmente, 43 centímetros de

longitud y su tubo es ligeramente fusiforme, siendo el interior del mismo de igual diámetro en toda su extensión». Tiene tres agujeros: dos en la cara anterior y uno en la posterior.

Suele tener unos 6 anillos de plata o de latón a manera de adorno y también con objeto de que la madera no se agriete. Tiene además un anillo ladeado para sostener mejor el txistu y dejar el meñique libre para que éste pueda actuar en el extremo inferior. Posee dos gamas o escalas, la primera sería la natural y genuina del txistu, que abarcaría una octava más una quinta a partir del «re» por debajo del pentagrama en clave de «sol». Mediante artificios de dedos se obtiene la segunda gama, que es cromática, y su tesitura abarca dos octavas a partir del «do» en primera línea adicional por debajo del pentagrama en clave de «sol». (Su sonoridad real resulta ser una octava, más una cuarta mayor ascendente de lo escrito, es, pues, un instrumento transpositor.)

El txistu se toca en combinación de un tamboril llamado tun-tun o arratza, que es percutido por el mismo ejecutante.

El personaje que toca ambos instrumentos es llamado «txistulari»; este término denota una preeminencia de la flauta, en este caso el txistu, sobre el tamboril (en las otras manifestaciones sucede lo contrario, y el personaje es llamado tamborilero).

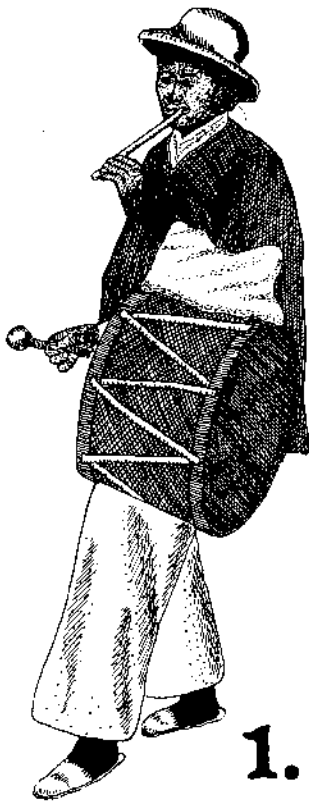
Parece que el txistu no acostumbra acompañar melodías que a la vez sean cantadas, su papel es instrumental, y actúa como director de la danza; mientras que en el occidente peninsular la gaita y el tamboril acompañan con frecuencia los «ramos», romances, jotas, charradas, etc., que tienen texto, y este mismo es cantado, intercalado entre partes instrumentales (en este caso, por el mismo tamborilero) o simultáneamente por otra persona (27).

Flauta de tres agujeros en el alto Aragón (28)

Recibe el nombre de chiflo, y posee la particularidad de estar forrada de piel de serpiente; mide aproximadamente 43 centímetros de largo y el extremo inferior se halla protegido con asta; por lo demás, no he podido encontrar hasta ahora algún trabajo en el que se recoja su afinación, pero según Dionisio Preciado (29) produce una gama diatónica y descubre la cromática del txistu.

Este chiflo en Jaca (en la romería de Yebra de Basa) es todavía acompañado por un tambor de cuerdas, salterío, o chicotén.

Se trata de una lira de percusión que según Preciado tiene más o menos 93 centímetros de largo, 22 de ancho, que va disminuyendo hasta 13 centímetros en la parte inferior, y 10 de profundidad en todo lo largo. Es percutido en sus seis cuerdas de tripa con



1.



2.



3.

1. *Flauta y tamboril en la América Hispana.*
2. *Idem.*
3. *Flabiol catalán.*



4.



5.



6.

- 4. *Tamborilero del sur (Huelva).*
- 5. *Instrumentista extremeño.*
- 6. *Tamborilero en Güímar (Tenerife).*

un palillo de madera; el chicotén presta los mismos oficios que el tamboril del txistulari. Produce un sonido sordo y débil.

Tanto el chiflo como el chicotén en Jaca, tienen una inscripción en la que se lee la fecha de MCDII (29 bis).

Para Angel Azparáiz (30) existen precedentes históricos del tambor de cuerdas con los nombres de «tamboura», «tambur» y «tanbur» entre los egipcios, persas, hebreos y árabes. La existencia en el país vasco del tambor de cuerdas la encontramos ya consignada en el S. XVIII por Larramendi.

Matos, op. cit., pág. 184, se pregunta si esta especie de lira no sería un recuerdo de la «Kithara» grecorromana que acompañaba los sonos del aulos.



Chiflo y chicotén en el «alto Aragón»

El flabiol

Es un instrumento de viento popular en Cataluña, que carece de llaves. Se puede tocar con una sola mano, mientras que con la otra el ejecutante toca el tamboril. Forma parte de la cobla en las sardanas.

No se le confunda con el provenzal galoubet, ni con el francés flageolet (31).

La flauta de tres agujeros también se da en Andalucía acompañada del tamboril; ambos instrumentos, por lo que yo conozco, son de mayores proporciones, y suelen acompañar las procesiones y fiestas del rocío, en muchos casos tocando sevillanas rocieras además de otros géneros afines a los de la gaita y el tamboril.

Flauta y tamboril en las islas Canarias.

En la ciudad de Icod (Tenerife) hallamos otra variedad de flauta y tamboril, aunque en este caso la flauta tiene 4 agujeros.

«La flauta es otro instrumento rústico formado con un tubo de madera de laurel. En la parte superior lleva una boquilla o embocadura guarnecida de plomo, la que se introduce en la boca, soplando para que produzca los sonidos. En la parte inferior se rodea con un aro o anillo de plomo y sobre este anillo, se encuentran tres agujeros, no muy distantes uno de otro, y por detrás lleva otro agujero, a la misma altura, los que se tapan con los dedos índice, del medio o corazón y anular, y el de atrás con el pulgar cuando se hace necesario» (32).

El tambor se construye de madera de castaño, siendo sus parches de piel de cabra o de conejo; también es hecho sonar por el mismo instrumentista.

A continuación pasamos a recoger algunas variedades existentes en Sudamérica:

La «Flautilla» del norte argentino

(Ya hicimos alusión a ella anteriormente, al ver la evolución que siguió la flauta de tres agujeros desde sus primeras manifestaciones.)

Recibe también los nombres de «naseré», «llamasenka» en Yavi, «naweka» y «koktá» entre los Pilagá del Chaco. Se construye con un tubo de caña, su diámetro es variable, y su largo oscila entre los 15 y los 30 centímetros. Se usa generalmente acompañada por una caja que percute el mismo ejecutante (33).

El «Piukullo» ecuatoriano

(No confundir con el «pinkillo» o «pingullo».)

Es una flauta recta de posición vertical, embocadura de pico con escotadura en bisel, de tres registros dispuestos, dos en la cara anterior y uno en la posterior. Se acompaña de un tamboril que se cuelga del brazo izquierdo o del cuello, el cual es punteado con una baqueta que maneja la mano derecha para marcar el ritmo a las melodías que interpreta el «piukullo»...

Está construido de caña brava, y su tamaño oscila entre los 25 y 40 centímetros..., su gama es pentatónica (34).

Flauta y tambor en Perú

Según José María Alcides (35), «la flauta de pico es el instrumento predilecto del indio de la zona andina norte: Cajamarca, Sierra de la Libertad, Ancash y Huánuco»... «En este área, cuya uniformidad de estilo es notable, el indio baila el wayno al que llaman «chuscada» o «cachua» siempre al compás de un conjunto instrumental idéntico al que forman el tamboril y la gaita sayaguesa.»

Además el mismo personaje toca ambos instrumentos y el conjunto es denominado como en el occidente peninsular, no por el nombre de la flauta, sino por el del instrumento percutido.

Tanto la caja como la flauta poseen nombres distintos según su tamaño; en Ancash la flauta toma los nombres de «chisca», «rayan» y «chiroca».

La forma del tambor varía desde la «tinya» prehispánica hasta los usados entre los indios chirocos, que son cajas enormes. Todos estos membranófonos son llamados «roncadoras» debido a la vibración que producen unas cuerdas tensas que atraviesan el parche que se percute.

Existe una problemática en torno a si las múltiples variedades de flautas de pico que se dan en Sudamérica son prehispánicas, o son el resultado de un proceso de asimilación.

Arquedas y un etnomusicólogo peruano llamado Josafat Roel Pineda (del cual, desgraciadamente, no he podido encontrar ningún trabajo hasta el momento), son defensores de esta última teoría; mientras Carlos Vega, en su op. cit., defiende la antigüedad y autoctonía de estas flautas de pico.

Ahí quedan éste y otros muchos aspectos esperando a ser tratados; somos conscientes de que cual-

quier visión amplia de un problema lleva consigo muchas incógnitas y que éstas en lugar de oscurecernos la visión, enriquecen más el panorama, ya que pueden dar lugar a múltiples interpretaciones de un mismo hecho folklórico.

Una vez vistos algunos aspectos referentes al instrumento, su historia, su simbología, y algunos paralelismos en otras zonas, vamos a tratar de aportar otra visión, que seguramente puede parecer aventurada o gratuita, pero en todo caso me atrevo a exponerla, ya que creo que puede aportar algo a la comprensión de esta manifestación popular. Me apoyo para esta argumentación en ideas de Sachs tratadas en su «Musicología Comparada».

En la música de gaita y tamboril cabría ver la pervivencia de unos vestigios musicales y culturales comunes a los de remotas civilizaciones, en cuanto a que como en la música de aquéllas «no es creación individual, sino manifestación vital, espontánea y a la vez necesaria para la tribu en su totalidad».

Sachs señalaba dos tipos de efectos en la música: uno de incitación violenta; otro de tranquilización y de freno.

«El más antiguo es el efecto excitante. Ya el orden cronológico en el que nacen los instrumentos refleja esta evolución; por mucho tiempo solamente se utilizan idiófonos golpeados..., además de instrumentos de viento y tambores, todos ellos de carácter motor, violentos, sonoros, y embriagadores.»

Sachs se refiere aquí al extraordinario poder mágico que tienen las músicas primitivas para ejercer en determinados momentos y circunstancias unos efectos psíquico-somáticos en el mismo intérprete y en la comunidad a la cual va dirigida la música.

Este componente mágico-social de las músicas primitivas, a mi manera de ver, aún pervive en la música para flauta y tamboril, y lo podemos apreciar con más intensidad allí donde encontremos unidos estos tres componentes: RITO, MUSICA y DANZA.

(1) Publicado por Unión Musical en 1944. En esta obra, además de un estudio y visión histórica del instrumento, se recogen 200 melodías por él recopiladas.

(2) A esto alude Isidoro Tejedor Cobos en su libro.—“La Dulzaina de Castilla” Segovia, 1981, págs. 81, 104-105.

En la Nota 16 de la pág. 81 dice:
“En diversas publicaciones y artículos folklóricos con matiz Castellano-Leonés se puede apreciar como relegan a la flauta no hablando de ella, o si la nombran no la diferencian de la dulzaina, hablando como si fuera un elemento más de la cultura castellana”.

(3) Esta descripción del instrumento la recogemos del cancionero salmantino de D. Ledesma 1907.

(4) En su Historia Universal de los Instrumentos Musicales. Ed. Centurión, 1947, pág. 42, apartado dedicado a la flauta.

(5) Afirmación que también encontramos en el “Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Española” de F. Pedrell.

(6) Lengüeta que se reduce a efectuar un mero corte en el hueso; la emisión del sonido se produce mediante la proyección de la columna de aire sobre la parte afilada.

Este tipo de embocadura aún pervive en ciertas flautas que se desgajarían de este tronco común como la “Quena” precolombina que encontramos entre los habitantes del altiplano andino.

(7) Si bien es cierto que en España se han encontrado dos muestras de instrumentos de estas características pertenecientes al Paleolítico.

Uno de ellos es de esta de reno. El otro fue hallado por el profesor Passemard de la Universidad de Strasburg en la gruta de Isturitz (Benabarra, hoy país vasco francés). “Se trata de

un gordo hueso de ave un poco corvo agujereado en una de las caras por tres orificios hechos a distancias proporcionadas, y que según el descubridor no pueden tener otro objeto que producir sonidos. Desgraciadamente está roto desde encima del orificio superior y no se ha descubierto el trozo que falta para estudiar la forma de embocadura" (Información recogida del Método de Txistu y Gaita del P. Olazarán de Estella, pág. 92).

(8) Ideas que encontramos en la interpretación del arte prehistórico formulada por el profesor Andre Leroi Gourhan en su libro "La Prehistoria" (Nueva Clio. La historia y sus problemas) Ed. Labor 1976.

También R. Lachmann "Música de Oriente" Ed. Labor.

(9) He tenido noticias de la existencia de este instrumento a través del libro de Carlos Vega "Los Instrumentos, Aborígenes y Criollos de la Argentina", Buenos Aires, Ed. Centurión, 1946, pág. 189.

(10) Respecto a la "flautilla" C. Vega le da remota antigüedad y opina que es precolombina.

(11) Sachs en su "Música en la Antigüedad nos dice que el más primitivo de los aulos griegos sólo poseía tres agujeros.

(12) Este "si" en muchas gaitas está a medio camino entre el bemol y el becuadro, es una especie de nota neutra.

(13) Como señala Matos.—"Es esta particularidad de la afinación la que nos hace creer en que es Grecia el país que ultimó el perfeccionamiento de la flauta de punta. De allá nos vino a España, por conducto de otro pueblo culto muy cultivador del arte de las flautas: los romanos".

(14) Lo mismo que decíamos para el "si" bemol de la gaita del occidente peninsular se podría aplicar a este "mi" bemol de los txistus pastoriles antiguos.

(15) El P. Olazarán de Estella en su op. pág. 105 y 106 recoge dos tipos de digitación; el primer tipo responde a la antigua natural diatónica del txistu. El segundo responde a la ejecución de una escala cromática introducida hacia 1784 por un txistulari de Guipúzcoa llamado Pepe Antón. (Las alteraciones cromáticas se producen mediante la obturación de los orificios y la operación de cerrar a medias el extremo inferior). "Pero hay que advertir que como el txistu es flauta abierta al medio cerrar el extremo inferior para la ejecución de algunas notas el sonido no resulta tan brillante, como en las que se tocan con ese extremo libre".

De la poca de la introducción de esta gama cromática seguramente datará la colocación del anillo ladeado para sostener el txistu con el dedo anular (de este modo el meñique queda libre para actuar en el extremo inferior del tubo).

(16) Brenet M. Diccionario de la Música Histórico y Técnico. Barcelona, 1946, pág. 486.

(17) Matos op. cit., pág. 185.

Hay diferentes teorías referentes a la procedencia del tambor, unos le atribuyen un origen indio, mientras que otros autores lo hacen provenir de las culturas asiáticas.

"Sean los Sarracenos quienes a Europa lo traen, sean los pueblos del Asia Menor, ambos agentes tuvieron conexión con España desde la antigüedad; aquellos por la vecindad de sus costas de África, y los segundos mediante los colonizadores fenicios, que tantos elementos de la civilización asiática ofrecieron a los españoles".

(18) Para Sachs el tambor fue descubierto con posterioridad a la flauta.

(19) M. Brenet "Diccionario de la Música Histórico y Técnico". Traducción española por José Barberá Humbert, J. Ricart, Matas y Aurelio Capmany, Barcelona, 1946, pág. 502.

(20) En el Método de Txistu y Gaita del P. Olazarán, pág. 92 y ss. hay un estudio sobre la iconografía del txistu.

(21) La Música en las obras de Cervantes (Barcelona Ed. Comtalía).

(22) Esto está perfectamente documentado en "La Música en la Corte de Carlos V" de Higinio Anglés C.S.I.C. (Instituto Español de Musicología), Barcelona, 1944. Quien recoge

datos referentes a ministriles tamborileros que sirvieron en la capilla de las Infantas.

En 1539 había tres maestros en dançar y un Juan Sánchez "tamborino" (Simancas, Casa Real O. y B., leg. 50, fol. 28).

En el año 1549 hubo al servicio de la Señora Infanta Doña Juana un tal Sebastián Sánchez maestro de "avezar a dançar" y tamborino (Simancas, Casa Real, leg. 23).

(23) En este estudio (publicado en la "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares"). Tomo XXXIV, 1978, pág. 202 y ss.

Cea recoge contratos de tamborileros a partir del S. XVI en los que se especifica la cantidad del jornal, etc.

También A. Cea hace una relación de los tamborileros en la Sierra de Francia desde el S. XVI hasta entrado el S. XX (trabajo digno de una continuación en otras zonas).

(24) Historia Universal de los Instrumentos Ed. Centurión (Buenos Aires, 1945), pág. 43.

(25) El sonido más agudo es más activo, y la resonancia grave representa por su sonoridad las ideas de vientre materno y vientre de la tierra. (Sachs Musicología Comparada, pág. 36).

(26) El tambor lleva una serie de connotaciones características implícitas que relacionarían las ideas: tambor, círculo, recinto abovedado, tierra, noche, luna y leche, que en la mente del hombre primitivo representaba a la mujer y al sexo femenino. (Sachs, Historia Universal de los Instrumentos, pág. 35).

(27) Entre los tamborileros del occidente peninsular, se dan casos en que el mismo tamborilero compone algunos versos o coplillas hechos para una determinada ocasión (romerías, fiestas, bodas, etc.); estos versos se acoplan a algún "viejo son" ya existente teniendo normalmente carácter descriptivo-localista, y son exponente del buen hacer e ingenio popular.

(28) Dionisio Preciado en su "Folklore Español", pág. 173 considera al chiflo como flauta antecesora inmediata del actual txistu vasco. En realidad se trataría de dos variedades de la flauta de tres agujeros procedentes de un mismo tronco común; sólo que, como queda dicho, el txistu evolucionó y el chiflo y las otras variedades son más arcaicas.

(29) Ibidem., pág. 175.

(30) Instrumentos de Música Vasca en el Alto Aragón en "Revista de Estudios Vascos", T. XIII, año 1922.

(31) Brenet Diccionario de la Música Histórico y Técnico, pág. 205.

(32) Revista "Tagoro" del Instituto de Estudios Canarios, págs. 26 y 27.

(33) Carlos Vega, op. cit., pág. 189 y ss.

(34) Datos procedentes de Revista "Txistulari" número correspondiente a octubre, noviembre y diciembre de 1955 y siguiente número en 1956.

Artículo titulado "Coincidencias Vasco-Precolombinas" de Sandalio de Tejada y Sarabia.

(35) Las Comunidades de España y el Perú. Univ. mayor de San Marcos, Lima (Perú). Interesante estudio etnográfico comparativo entre Sayago (Zamora) y comunidades rurales en el Perú.

BIBLIOGRAFIA

- ANGLES, H.—La Música en la Corte de Carlos V. C.S.I.C. (Instituto Español de Musicología), Barcelona, 1944.
- ARGUEDAS, J. M.—Las Comunidades de España y el Perú (Univ. Mayor de San Marcos, Lima, Perú).
- BAINNESS, A.—Wodwind Instrumentes. London Faber & Faber, 1967.
- BRENET, M.—Diccionario de la Música Histórico y Técnico. Barcelona, 1946.

CEA, A.—Instrumentos Musicales en la Sierra de Francia (publ. en la Revista de Dialectología y Tradiciones Populares). T. XXXIV, 1978.

Definición de "chiflo" (Diccionario Espasa Calpe).

GARCIA MATOS.—Lírica Popular de la Alta Extremadura (Unión Musical), 1944.

GIL, B.—Cancionero Popular de Extremadura.

LEDESMA, D.—Folk-Lore o Cancionero Salmantino (Madrid. imp. Alemana), 1907.

MAGADANCHAO, F.—Folletos introductorios a sus grabaciones discográficas.

MERSENNE, M.—Harmonie Universelle, 1936, París.

OLAZARAN DE ESTELLA.—Tratado de Txistu y Gaita (Dip. Foral de Navar; Dirección de Turismo, bibliotecas y cult. pop.).

PEDRELL, F.—Empozio Científico e Histórico de Organografía Musical Española. (Manuales encl. Gili serie artística, vol. I).

PRECIADO, D.—Folklore Musical Español (Estudium Ed.).

QUERROL GAVALDA, M.—La Música en las obras de Cervantes (Barcelona, Ed. Comtalia).

Revista "Tagoro" del Instituto de Estudios Canarios, vol. I.

Revista "Txistulari" (Boletín de la Asociación de txistularis del País Vasco-Navarro), años 1955... 1957.

SACHS CURT.—Historia Universal de los Instrumentos (Ed. Centurión), Buenos Aires, 1947.

SACHS CURT.—La Música en la Antigüedad (Ed. Labor).

SACHS CURT.—Musicología Comparada (Eudeba, Buenos Aires).

TEJERO COBOS, I.—La Dulzaina de Castilla (Segovia, 1981).

VEGA, Carlos.—Los Instrumentos, Aborígenes y Criollos de la Argentina (Buenos Aires, Ed. Centurión, 1946).

SCHNEIDER, Marius.—Origen Musical de los Animales. (C.S.I.C., Barcelona, Gráficas Electra, 1946).



Montemayor del Río anda por la Cordillera Central, a unos ochenta y cinco kilómetros de Salamanca. A lo largo del valle corre el río Cuerpo de Hombre y las guías turísticas dirían que hay abundancia de fuentes cristalinas y hermosas praderas. Y la cosa es que las hay. O sea, que a veces las guías turísticas aciertan, aunque esto aún no lo ha dicho ninguna guía, sino un hombre, hijo del pueblo, que junto a su hermano, me invita a que vaya y mire.

Hasta finales del XVIII parece ser que unos marqueses —los correspondientes a este pueblo— ocuparon la gran mansión del Palacio de San Vicente, con su castro o ciudadela amurallada. Los libros parroquiales dicen que cuando llegaron los franceses cometieron muchos desmanes: quemaron archivo, castillo y pueblo. El humo eclipsó de alguna manera el hilo histórico que pacientemente se había ido alumbrando día a día. Dicen que Montemayor tenía poder sobre catorce pueblos. Aún puede verse el granero del marqués, con su escudo, allí donde todo bicho viviente depositaba su tributo. El calabozo, el lugar de tormento y la lonja pública. La casa del portazgo, donde el ganado transhumante dejaba su impuesto de paso; la casa del Corregidor, que ya no existe, o sea, que no se puede ver, pero sí la del propio marqués y la de su administrador. De su ayer, las bodegas, comunes a casi todas las casas, guardadoras de vasijas para vino y dependencias para productos del campo. La castaña era el fruto más importante. Se secaba en los zarzos, encima de las cocinas, para alimento del ganado en invierno. El silencio del batán y la tenería hablan del perdido trabajo sobre el lino y el curtido de pieles. Y molinos a lo largo del río. Entonces, según dice don Saturnino, había abundancia de pastos. El clima fresco y húmedo, la ladera al sol naciente, buena para la viña, hacían posible un cierto nivel de trabajo, vida y economía. Ganado, viña y huerta. Después ha pasado lo que ha pasado: se han puesto a plantar chopos del Canadá, de rápido crecimiento, en los mismos sitios de cultivo, resumiéndolo todo a un cambio sustancial del paisaje, de la vega, de la agricultura y a que la ganadería se califique como "poca y modesta". Pero en realidad a lo que he venido hasta Montemayor del Río es a

constatar datos sobre la industria artesana maderera, vieja labor de hacer banastas y cestos para la uva, la castaña o la patata. Dice don Saturnino que esta industria ha absorbido casi totalmente la mano de obra. Lo cierto es que todo el pueblo se dedica a lo mismo y que Montemayor del Río exporta en gran cantidad.

La materia prima para la banasta es el retoño que safe de la raíz del castaño. La medida aproximada del grueso: la de un brazo humano. Esta madera se calienta al fuego o en agua, se hiende con cuchillas especiales, a mano, en finas láminas, verganchas. Después de regruesarlas se empieza el trabajo del envase. Primero se entrecruzan las láminas en el suelo y se deja limitada la base, siempre rectangular. Se doblan los sobrantes hacia arriba y se rodea el conjunto con una cuerda para comodidad del operario. Se teje lámina a lámina, desde la base a la punta hasta hacer desaparecer la cuerda por la propia consistencia obtenida. Como re-

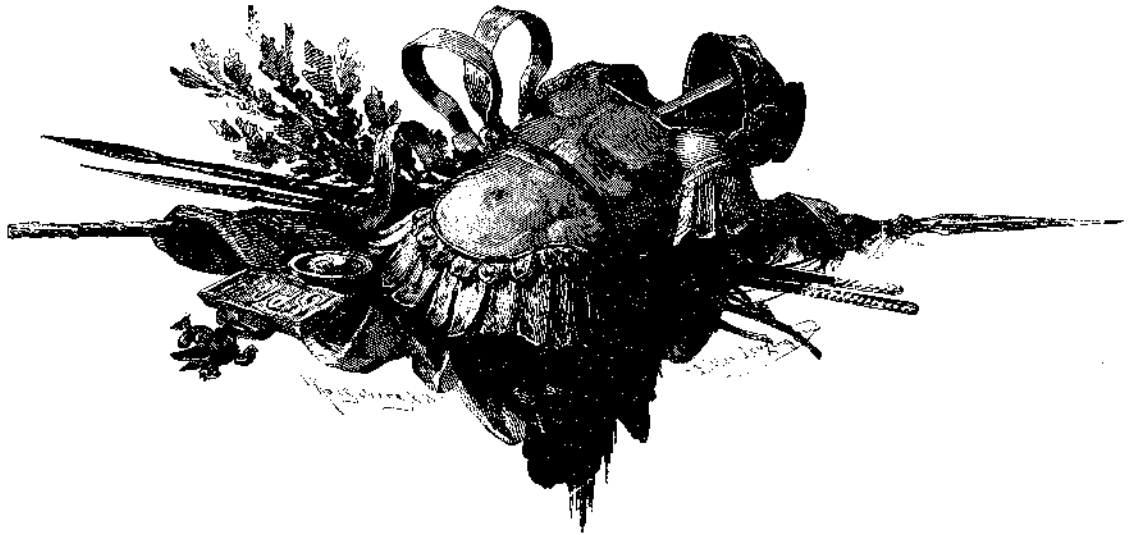


mate, se le coloca un aro de madera, repurgo, que va recibiendo las terminales de cada lámina, que lo abrazan y se cosen entre sí con otras más estrechas. El mismo aro sirve de asidero. Un artesano puede hacerse una docena al día y ya va bien. De todas formas, al hacer relación de tiempo empleado, aporte básico y ganancia obtenida nos sale el por qué la gente joven haya emigrado en busca de otros horizontes más claros.

Los aserraderos vivos se limitan a sacar el tablón, secarlo y venderlo a las fábricas de muebles. Se dice en Montemayor que si estos muebles se hicieran aquí, la cosa podría cambiar.

De la madera que sobra de los tablonos se hacen tablas y de ellas envases para fresas y tomates y que según dicen "lo logran los chíquillos en las horas libres de la escuela".

Víctor, un artesano, ha tocado con la misma materia el tema de la decoración y hace pantallas, lámparas, cofres y banquetas. Dice don Saturnino que sería buena una promoción de esta nueva faceta, pensando que el artesano pudiera obtener de su trabajo mejor beneficio. Hace hincapié sobre las dotes naturales por explotar del pueblo. A este hombre, creo, le haría feliz que todo el mundo gozara de Montemayor, porque como bien dice: "la naturaleza es patrimonio de todos".



(La poesía popular y tradicional en
QUE TRATA DE ESPAÑA,
de Blas de Otero)

*A Sabina de la Cruz,
por su enorme amor
a Blas.*

La literatura española, sobre todo la poesía, se encuentra atravesada con fuerza y raigambre por la saeta de la literatura popular y tradicional, filón riquísimo y atractivo, de casi inagotable caudal, que ha calado en el verso de nuestros poetas. Desde don Antonio Machado hasta José Agustín Goytisolo —deteniéndonos a lo largo de este recorrido en nombres tan importantes como los de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Miguel Hernández, Gloria Fuertes, José Ángel Valente...—, por hojear tan sólo la poesía moderna y contemporánea, la lírica de tipo tradicional ha estado presente en la voz y el ánimo de nuestra literatura. Un atractivo de difícil explicación caracteriza a la poesía popular, atractivo que se convierte en pasión y admiración ante la perfección, sencillez y complejidad —simultáneas— de esos poemillas que no alcanzan, en muchas ocasiones, más que los seis u ocho versos. Tal vez ésta sea la razón por la cual los poetas cultos mojan su pluma en el tintero de lo tradicional, o tal vez la motivación auténtica nos la ofrezca Augusto Ferrán cuando dice «...he puesto unos cuantos cantares del pueblo..., para estar seguro al menos de que hay algo bueno en este libro».

El cancionero y el romancero recrean sus versos en la poesía de una de las voces fundamentales de la literatura española contemporánea, en la voz de Blas de Otero. No voy a

«Entonces,
cierro las manos, llamo a tus raíces,
estoy
oyendo el lento ayer:
el romancero
y el cancionero popular.»

EN CASTELLANO

«Palabras reunidas para A. Machado»
«Me gustan las palabras de la gente.
Parece que se tocan, que se palpan.»

QUE TRATA DE ESPAÑA

«Palabra viva y de repente»

intentar demostrar la importancia de Blas de Otero —junto a Miguel Hernández, mi poeta de cabecera desde hace mucho tiempo—, puesto que sería un esfuerzo inútil, no es necesario más que leer sus libros, sus poemas, para reconocerle como uno de nuestros más grandes escritores, pero sí quiero observar la importancia que la poesía popular y tradicional tiene en la obra del poeta bilbaino.

Desde su oficio de poeta —«Sólo soy poeta, pero en serio»— se acerca a España, a sus pueblos a sus gentes, a su canto, «con una mirada que tiene mucho de noventayochista» (1) y como peregrino incansable, recorre los caminos y los hombres de nuestro país. Los pueblos castellanos —austeros y entrañables frente al horizonte pardo—, el mar y el marinero, las piedras milenarias surgen «en voz baja, bajo la pluma» (2), pero es la canción, la palabra de las gentes, lo que entusiasma al poeta.

«Me gustan las palabras de la gente.
Parece que se tocan, que se palpan» (3)

el mismo canto que él hará y fundirá constantemente entre sus versos (4).

No toda la producción literaria de Blas de Otero se halla impregnada de este aroma a tomillo y romero; el momento histórico y la situación social que le tocó observar obligaban a la honestidad y a la honradez literaria y el



hombre, la angustia, la libertad, la justicia, la esperanza..., ocupan el primer plano de los poemas blasdeoterianos —pero siempre con un cuidado especialmente minucioso ante la forma poética; las palabras se escogen y ocupan su sitio en el verso, los versos se recortan y se pulen. Es una falsedad que la denominada «poesía social» de Blas de Otero descuide los aspectos formales, como muy bien señala Sabina de la Cruz—, poemas que reciben, de vez en cuando, la suave caricia del canto popular; en otros ejemplos es ese mismo canto quien ocupa el centro del poema. No obstante, y es opinión personal, es decisiva la tradición literaria castellana para configurar, en su totalidad, el conjunto de la producción poética de Blas de Otero.

Dámaso Alonso, gran conocedor de la lírica tradicional, nos habla así: «Esa poesía, blanca, breve, ligera, que toca como un ala, y se aleja dejándonos estremecidos, que vibra como un arpa, y su resonancia queda exquisitamente temblando... (...) Es un emocionado tesoro» (5), refiriéndose a la poesía popular y tradicional, y viene, quizás, a entroncar con el sentimiento del poeta bilbaíno, aunque en el de Otero este sentimiento adquiere vida propia,

personal, enraizada en la misma esencia del cantor, que la transforma y la convierte en objeto de su propio canto.

Esto nos hace vibrar y enternecernos, sentir más profundamente la palabra del poeta que el estudio del erudito, aunque éste posea la sensibilidad y la dulzura de Dámaso Alonso.

En estos apuntes quiero entrar, tan sólo, en un libro de Blas de Otero para observar en la práctica, ante el poema, lo que vengo manteniendo como teoría; voy a intentar desentrañar algunas de las canciones, o fragmentos de canciones populares incluidas en *QUE TRATA DE ESPAÑA* (6), obra que en 1964 publica Blas en París —debido a la censura, la edición española quedó reducida a bastante menos de la mitad—, en su totalidad. Los motivos para la elección de esta obra no tienen ningún fundamento científico o temático; he escogido *QUE TRATA DE ESPAÑA* por razones emocionales y afectivas, lo que no merma, en absoluto, la validez del estudio, puesto que para analizar la presencia de la poesía tradicional en Blas de Otero no es necesario realizar una elección minuciosa, puede concretarse en cualquiera de sus libros. He querido aclarar esta cuestión para evitar cualquier conclusión que

podiese conducir a considerar QUE TRATA DE ESPAÑA como el mejor exponente de la presencia de la lírica popular en el poeta.

Divide el poeta este libro en cinco apartados que lo configuran. Cinco apartados que nos dan la imagen clara del poeta y de su patria; una de estas divisiones, la tercera, la titula Blas de Otero Cantares, «como homenaje y acercamiento» (7) al cancionero —El forzado, La palabra, Cantares, Geografía e Historia y La verdad común, son el conjunto de los cinco capítulos—.

La maestría de Blas en el uso de la lengua, acercándola a lo coloquial, se pone de manifiesto en un abanico lo suficientemente amplio para que reseñemos algunas muestras

«lo más hermoso
son los hombres que parlan a la puerta
de la taberna, sus solemnes manos
que subrayan sus sílabas de tierra» (8).

Los hombres que hablan con sílabas de tierra, qué hermosísima imagen y qué acercamiento más acertado a la esencia de lo popular en donde la tierra es parte primordial.

«Venid, y vamos todas (9)
al pueblo, lo que quiero es que aprendamos
a hablar como las propias rosas: ellos
nombran de varios modos
los pájaros, los árboles»

.....
«vamos a decir cosas
sencillas» (10).

El pueblo llano habla «como las propias rosas», «nombran de varios modos los pájaros, los árboles» y ésta es la auténtica verdad, la única verdad. No se sitúa, el poeta, en una posición idealista e intelectualizada frente al hombre sencillo, ni cae en el tópico de adjudicarle todas las virtudes y bondades, Blas no vive en la distancia su contacto con la gente —no olvidemos que incluso fue minero y él recordaba con especial cariño aquella época por su relación directa con los hombres de la mina, reflejando esta experiencia en un breve, y emocionado, poema: «Mi nombre está en la mina / y mi corazón / en el boquete mayor de la esperanza» (11)—, ni atribuye al hombre del pueblo características propias de un romanticismo trasnochado, tan sólo tiene fe en este hombre, el hombre humilde y verdadero, y observa que su voz es transparente y los nombres de las cosas, en su boca, muy hermosos.

«No hablo por hablar. Escribo
hablando, sencillamente:
como en un cantar de amigo» (12).

Nuevamente en QUE TRATA DE ESPAÑA Blas de Otero ratifica su poética: «Escribo hablando» —aunque sea más una actitud y una posición del poeta que no una práctica real, pues como ya he indicado la poesía blasdeoteriana está cuidada con esmero y mano amorosa— y vuelve, de nuevo, a referirse a la poesía tradicional: «sencillamente: / como en un cantar de amigo», ese cantar de amigo que Blas utilizaría en varios poemas para formalizar en el verso su angustia (13) o su esperanza inundada de amor (14). Pero tal vez donde mejor veamos el auténtico virtuosismo del poeta, manifestado por él mismo con orgullo y profunda satisfacción, sea en los versos iniciales del poema «Aquí hay verbena olorosa», en los cuales, siendo consciente de su oficio, se inclina hacia «un verso vivo y verdadero».

«Lo que quiero,
puedo hacer lo que quiero con la pluma
y el papel. Pero prefiero
hacer un verso vivo y verdadero» (15).

Entramos ya en la visión práctica de la utilización, en el mencionado libro, de la poesía popular y tradicional por Blas de Otero. En ningún momento un lector que no sea buen conocedor de la lírica tradicional, es capaz de distinguir los versos propios y los que Blas toma de la poesía popular, tal es su arte y su bienhacer poético. El romancero, el cancionero, la canción regional..., desfilan entre la voz y el acento grave del poeta, quien transcribe estrofas, secuencias, rompe el ritmo o altera el final, la conclusión del poema original que el lector espera, como ocurre en el primer poema del apartado que titula CANTARES.

- (1) Cuando voy por la calle,
- (2) o bien en algún pueblo con palomas,
- (3) lomas y puente romano,
- (4) o estando yo en la ventana
- (5) oigo
- (6) una voz por el aire,
- (7) letra simple, tonada popular
- (8) ...una catedral bonita
- (9) y un hospicio con jardín,
- (10) son los labios que alabo
- (11) en la mentira de la literatura,
- (12) la palabra que habla,
- (13) canta y se calla
- (14) ...donde van las niñas
- (15) para no volver,
- (16) a cortar el ramo verde
- (17) y a divertirse con él,
- (18) y si quieres vivir tranquilo
- (19) no te contagies de libros.

en el que toma una estrofa de un conocido poema tradicional, El Limón,

«Estando yo en mi ventana
oí una voz por el aire:
si quieres vivir tranquilo
no te enamores de nadie» (16)

que deshace en dos partes e inserta una al inicio del poema versos (4) y (5) y (6): «o estando yo en la ventana / oigo / una voz por el aire»— y la otra, cambiando los versos originales, al final —versos (18) y (19): «y si quieres vivir tranquilo / no te contagies de libros»—. Esta fragmentación del poema es utilísima en la pluma de Blas para dar un desarrollo estructurado y, relativamente, complejo, a la poesía; el cambio del verso final sirve como apostilla última: el poeta defiende la validez y la autenticidad de la canción popular frente a «la mentira de la literatura» (17) escrita. El «no te contagies de libros» nos lo ofrece como oposición al imprégnate de canción popular, de hermosa poesía tradicional.



Blas de Otero introduce el octosílabo popular para aligerar el ritmo de su poesía (18), incluso en estructuras métricas tan rígidas como el soneto, tal y como ocurre en «Y dijo de esta manera» (19) en el que se une al último verso del tercero final una letra del cante hondo.

«Será que no sé hablar si no es del aire,
y el aire sabe que eso me entretiene
... tenía.

Mi calabozo tenía
una ventanita al mar,
donde yo me entretenía
viendo los barcos pasar
de Cartagena a Almería...»

El cante hondo —qué belleza y sencillez la de la letra anterior— es otra de las vetas que alimentan la palabra de Blas de Otero. El desgarrado y el grito del cantaor profundizan en su alma y una y otra vez vuelve sobre estas coplas que glosa en poemas como «Del árbol que creció en un espejo», en el que se detiene en esta letra.

«Mi corazón dice, dice
que se muere, que se muere;
y yo le digo, le digo
que s'aspere, que s'aspere...
que quiero morir contigo» (20)

introduciéndose en su estructura significativa profunda y desarrollándola desde su propia visión del amor y de la muerte.

«Pregúntale al espejo por qué dice
tu corazón que se muere.
Yo le respondo por los dos, le digo
que se espere, que se espere.
Pregúntale a la vida por qué insiste
en terminar malamente.
Yo le devuelvo la moneda, insisto
hasta el final, a contra muerte.
Pregúntale al espejo. No te mires
en el río que no vuelve,
¿no ves que el mar no sabe qué decirte?
Yo le respondo por los dos, le digo
que se aleje, que se aleje,
que estoy plantando un árbol junto al río.»

Blas de Otero sabe que es el pueblo, de donde vienen los versos que él hace suyos, quien tiene en sus palabras —hablando en castellano— la fuerza de la poesía y es por esta razón por lo que él buscará la forma de que su verso se acerque lo más posible a estos hombres y «se queja, porque es bien consciente de que su poesía no llega a aquéllos para los que está escrita» (21): «parece / mentira que no la es»

cuchen / los que de verdad entienden / de fuentes de poesía / y de palabras corrientes...» (22).

Seguimos viendo —y sigo insistiendo acerca de lo mismo, pero es esencial y constituye la columna vertebral de este trabajo— cómo Blas cree en la naturaleza popular de la poesía: nada de papeles, ni libros, ni plumas, ni tinteros, tan sólo voz y canto.

El cancionero tradicional, tanto en su variante de poesía culta —Gil Vicente, Cancioneros cultos, Lope de Vega...—, que no veremos ahora, como en su vertiente popular —Cancioneros tradicionales—, sirve de base para algunos de los poemas líricos más bellos de QUE TRATA DE ESPAÑA. Este poema del cancionero

«Soledad tengo de ti,
tierra mía do nací.
Si muriera sin ventura
sepúltenme en alta sierra
porque no extrañe la tierra
mi cuerpo en la sepultura
y en sierra de grande altura
por ver si veré de allí
las tierras a do nací» (23)

sirve de eslabón para que nazca «Estribillo tradicional», en el que los versos «Soledad tengo de ti / tierra mía do nací» inician y cierran el poema, a manera —ya lo dice el título— de estribillo:

«Soledad tengo de ti,
tierra mía, aquí y allí.

Si aquí, siento que me falta
el aire, que apenas puedo
mover la pluma por miedo
al gato, que siempre salta
donde más se piensa. ¿Ves
qué manía tan funesta
ésta
de no pensar con los pies?

Pues si allí, siento que el suelo
me falta, que puedo apenas
remover plumas ajenas,
se me va el pájaro al cielo;
es
lo que yo digo: Ya ves
tierra mía, allí y aquí,
soledad tengo de ti.»

Blas ha cambiado, en una transformación tan sólo parcial, el segundo verso del estribillo; si el poeta escribe «tierra mía, aquí y allí» es por razones de fuerza y circunstancia: tan grande es la soledad de su voz en suelo extraño —el

poeta fue peregrino por caminos anchos: París, Cuba, la Unión Soviética, China...— como en su patria que amordaza hasta el silencio, «siempre salta donde más se piensa».

En otro ejemplo, muy breve, Blas de Otero toma otro poemita tradicional

«Ay mi lindo amor,
ya no he de verte;
cuerpo garrido,
me lleva la muerte» (24)

para oponer a él su verso, de estructura y ritmo semejante al tradicional, pero de contenido diametralmente opuesto

«Ah mi bella amante,
voy de amanecida;
cuerpo garrido,
nos lleva la vida».

Mientras en el primero la despedida y la muerte tiznan la voz del cantor, la esperanza en el amor y la vida empapan los versos del escritor vasco.

De Otero hace y deshace, recrea, transforma y vitaliza su poesía apoyándose en la literatura popular. Transcribe textos enlazándolos a sus versos, reescribe estrofas y versos, profundiza en la entraña del cancionero desde una posición apasionada, comprometida con lo auténtico y verdadero.

En el poema «Avanzando, cayendo, y avanzando» hallamos una nueva fórmula poética propia de la poesía popular y desligada de su contexto y situación, reforzando así la gravedad de su tono; la invocación directa a la divinidad —la Virgen, algún santo— propia, entre otros géneros de poesía religiosa, de las rogativas de agua (25), aparece aquí formando parte de una composición dolorida y amarga, de tono bien diferente a aquéllas que le son propias

«Virgen de la Soledad,
madre de las manos muertas,
que de tanto abrirlas, puertas
le pones a tu heredad» (26).

Hemos visto una amplia gama de canciones tradicionales, desde el cante hondo al cancionero, y del romancero a las rogativas, empleadas con especial acierto por Blas de Otero, lo que otorga al poeta una autoridad importante en este campo; su poesía no es fruto de la improvisación y de la inserción mecánica de cualquier texto entre sus propias palabras, es el resultado de una reflexión serena y detenida acerca de su lengua y de una amplia gama de cantares, romances, letrillas, coplas..., que conoce con suficiente profundidad para adaptar-

las, combinarlas..., con el fin de crear una forma poética que lleve su sello y conserve el aroma fresco de lo popular.

También se acerca a las canciones regionales, apartándose de la tradición castellana y entrando en el alma de otros pueblos. Del folklore asturiano entresaca, fielmente, una folia que intercala en su poema Folia popular, en el que los versos oterianos mantienen su frescor y clara autenticidad, paralelamente al poema asturiano

«En una aldea de Asturias
oí una voz por el aire:

Aquel paxarillo
que vuela, madre,
ayer le vi preso

(Se ha parado el aire.)

y hoy trepa el aire;
por penas que tenga,
no muera nadie;

(Me quedé mirando
las nieblas del valle...)

yo le vi entre rejas
de estrecha cárcel
aquel paxarillo,

(Se ha movido el aire.)

y hoy trepa el aire» (27).

Es curiosa y evocadora la importancia que, en todo el poema, tiene la palabra aire (28), que aparece repetida en cinco ocasiones, tanto en los versos de Blas como en los tradicionales, lo que, unido al carácter general, ofrece al lector una sensación de evanescencia y libertad, libertad que en su acepción más pura preside, como el vocablo más hermoso de la lengua española, toda la producción del poeta.

Ya hemos analizado una parcela importante que muestra a las claras la repercusión de la poesía popular y tradicional en la obra de Blas de Otero —concretamente en QUE TRATA DE ESPAÑA como ejemplo de la producción poética del escritor bilbaíno—, sin embargo, existe otro apartado en la poesía de Blas que recibe, de forma indirecta, la influencia del verso tradicional: son los poemas escritos siguiendo los caminos marcados por el Cancionero, tanto en actitud y contenidos como en estructuras métricas y formas estróficas. «El canto vivo de la hermosura de España, de sus tierras y ríos, sus pueblos y aldeas, sus campos y valles, sus caminos y montañas, evocados por el poeta con voz enamorada, grave y melancóli-

ca» (29) se nos muestra en poemas tan hermosos como éste

«Por los puentes de Zamora,
sola y lenta, iba mi alma.

No por el puente de hierro,
el de piedra es el que amaba.

A ratos miraba el cielo,
a ratos miraba el agua.

Por los puentes de Zamora,
lenta y sola, iba mi alma» (30).

A través de estos versos camina el poeta los pueblos de su patria. De la canción junto al Duero, al azul de la «amarga mar de Málaga» (31)

«Azul de madrugada
en el puerto de Málaga.

El aire ríe, el aire
igual que una muchacha;
junto al Perchel, sonrisas
y miseria y desgracias.

En el puerto de Málaga» (32)

o las «vagas nieblas del Atlántico»

«Galicia, luna dormida.
Valencia, luna despierta.

Luna con las manos juntas.
Luna de brazos abiertos.
Galicia cierra los ojos.
Valencia los lleva abiertos.

Vagas nieblas del Atlántico.
Azul del Mediterráneo» (33).

En estos poemas de corte popular, junto a la evocación de las tierras de España y las canciones de sencillez enamorada

«Día a día, los álamos
vuelven del verde al blanco.

Delante de tu puerta
un ramo de claveles,
y en lo alto del cielo
la luz azul alegre.

Día a día, los álamos
vuelven del blanco al verde» (34)

aparecen dos personajes entrañables de la literatura española —las dos criaturas mejor dibujadas por su autor y que han saltado de su pluma y papel a la independencia de la fantasía— como figuras centrales de los poemas: Don Quijote y Sancho. Blas de Otero escribe reimprimiendo en sus versos la personalidad

de las figuras cervantinas; son muchos los ejemplos y reseñaremos aquí algunos de ellos

«Molino de viento, muele
el viento que va al molino.

No toques a Don Quijote,
no agravies a Sancho Panza.
Molino de viento, muele
el viento que viene y pasa.

Don Quijote está tocado,
Sancho Panza, requitonto.
Molino de viento, muele
el viento que pasa solo.

El viento que va al molino
muele, molino de viento» (35).

Don Quijote y Sancho Panza, Sancho Panza y Don Quijote, ¡cuántas páginas se han escrito en torno a estos dos nombres! El poeta enlaza, en el verso y el amor, al caballero y su alma

«Por más que el aspa le voltee
y España le derrote
y cornee,
poderoso caballero
es Don Quijote.

Por más que el aire se lo cuente
al viento, y no lo crea
y la aviente,
muy airosa criatura
es Dulcinca» (36).

«El rostro vario y hermoso de la patria física, de todas las Españas que el poeta ha vivido y contemplado, lenta y saboreadamente» (37) aparece escrito en castellano —como el poeta gustaba de escribir—, con la sobriedad grave del canto tradicional y la entereza austera del verso oteriano. Canto y verso que unen su grandeza para dar nacimiento a algunos de los poemas más bellos jamás escritos.

He contemplado una nota, una palabra tan solo del hermoso quehacer poético de Blas de Otero. Me he acercado con el respeto y la admiración que la obra de Blas me inspira y, también, con la ilusión y la espera del que se adentra en un mundo que se abre sobre nosotros en un cúmulo de sensaciones de amor y de esperanza. Un mundo que es la conjunción perfecta de lo popular y lo culto, del pueblo y la palabra.

(1) De la Cruz, Sabina. Prólogo a la antología de Blas de Otero *EXPRESION Y REUNION*. Alianza Editorial. MADRID, 1981.

(2) *Lo traigo andado. PIDO LA PAZ Y LA PALABRA*. Lumen. BARCELONA, 1975.

(3) *Palabra viva y de repente. QUE TRATA DE ESPAÑA*. Ruedo Ibérico. PARIS, 1964.

(4) Blas de Otero —lector incansable— conoce perfectamente la literatura española y de esta forma puede utilizar recursos, formas, e incluso versos de los mejores escritores de todos los tiempos, desde Quevedo hasta Lorca, y de la lírica tradicional y popular.

(5) "En el prólogo de una antología de la poesía española" *ANTOLOGIA DE LA POESIA ESPAÑOLA (Lírica de tipo tradicional)*. Gredos. MADRID, 1964.

(6) *QUE TRATA DE ESPAÑA*. Ruedo Ibérico. PARIS, 1964.

(7) Nota (1).

(8) *Hablamos de las cosas de este mundo. QUE TRATA DE ESPAÑA...*

(9) En este verso observamos una característica propia y abundante en la poesía de Blas de Otero, como es la ruptura de frases hechas, de versos conocidos. "Venid, y vamos todos..." es el inicio de una canción de tipo religioso que se cantaba en el mes de mayo, mes consagrado al culto de María, y que comenzaba: "Venid, y vamos todos / con flores a María..." De Otero rompe la lógica y tras este primer verso continúa: "al pueblo, lo que quiero...", logrando un efecto de gran fuerza.

(10) *Pero los ramos son alegres. QUE TRATA DE ESPAÑA...*

(11) *Posición. EN CASTELLANO*. Lumen. Barcelona, 1977.

(12) *A Marcos Ana. QUE TRATA DE ESPAÑA...*

(13) *Cantar de Amigo. EXPRESION Y REUNION*. Alianza Editorial. MADRID, 1981.

(14) *Cantar de Amigo. ESTO NO ES UN LIBRO*. Editorial Universitaria. Universidad de Puerto Rico. RIO PIEDRAS, 1963.

(15) *Aquí hay verbená olorosa. QUE TRATA DE ESPAÑA...*

(16) *El limón*. Tradicional.

(17) Verso (11) del poema: "en la mentira de la literatura".

(18) Nota (1).

(19) El título del poema *Y dijo de esta manera* es una fórmula típica del romancero tradicional para dar paso a la palabra de alguno de los personajes. Ejemplos —bien de la fórmula señalada o de esta obra semejante "Diciendo de esta manera"— los hallamos a lo largo de toda la tradición literaria española.

(20) *Cante bondo*. Popular.

(21) Nota (1).

(22) *Figúrate una fuente. QUE TRATA DE ESPAÑA...*

(23) *Soledad tengo te ti*. Tradicional, Dámaso Alonso y J. M. Blecua lo incluyen en su *ANTOLOGIA DE LA POESIA ESPAÑOLA (Lírica de tipo tradicional)*. Gredos. MADRID, 1964.

(24) *Ay mi lindo amor*. Tradicional.

(25) Las rogativas de agua son un tipo de poesía religiosa habitual en la tradición literaria castellana. De origen y condición rural eran la salida última del labrador frente a una situación meteorológica desfavorable.

(26) Aunque los dos últimos versos puedan parecernos también de tipo popular, hemos de rechazar esa hipótesis: el

encabalgamiento, que da una asporceza especial al ritmo, habitual en la poesía oteriana, no se emplea, salvo excepciones aisladas, en la literatura popular y tradicional.

(27) Los versos que aparecen levemente desplazados a la derecha corresponden a la *Folia*. Tradicional asturiana.

(28) Sabina de la Cruz, en su prólogo a la antología *EX-PRESION Y REUNION* —Nota (1)—, señala la identidad *Aire-libertad* establecida por Blas en algunos de sus poemas.

(29) Cano, José Luis: Prólogo a la antología de Blas de Otero, *París*. Plaza-Janés. Barcelona, 1975.

- (30) *Canción cinco*. QUE TRATA DE ESPAÑA...
- (31) *El mar ! alrededor de España*. QUE TRATA DE ESPAÑA...
- (32) *Canción nueve*. QUE TRATA DE ESPAÑA...
- (33) *Canción diecisiete*. QUE TRATA DE ESPAÑA...
- (34) *Canción siete*. QUE TRATA DE ESPAÑA...
- (35) *Canción diecinueve*. QUE TRATA DE ESPAÑA...
- (36) *Letra*. QUE TRATA DE ESPAÑA...
- (37) Nota (28).



CANCIONES Y CUENTOS

CUENTO

Antiguamente se acostumbraba en el pueblo a llevar la comida a casa de los familiares cuando había un difunto, para evitar el que éstos tuvieran que guisar en trance tan lastimoso.

Pero como no debía ser mucho ni muy apé-
titoso lo que los vecinos llevasen, en una casa
donde había muerto un abuelo, y donde la pena
no debía ser mucha, decidieron freír unos to-
rreznos para aliviar la tristeza, pero cuando sa-
caron la sartén de la lumbre y se disponían a
comer, comenzó a llegar el personal, de modo
que hubieron de ocultar la sartén dentro de las
faldillas de la mesa-camilla que en la sala había.

Tenían en la casa del difunto un gato llama-
do "mundo", que era famoso por sus zalagardas
(por sus faenas) en todo el pueblo. El caso es
que comenzaron los pésames y las condolen-
cias mientras el ama de la casa veía cómo el
gato iba sacando de bajo de la mesa uno a uno
los torreznos de la sartén, a lo cual decía im-
potente y apenada:

—¡Ay mundo, mundo, cómo te les vas lle-
vando uno a uno!

A lo que otro de la casa añadía:

—¡Y de los más gordos!

Población: Guadix de la Sierra (Madrid).

Informante: Valeriana Gil Rubio.

Edad: 53 años.

Recopilador: José Manuel Fraile Gil.

Fecha de la recopilación: Agosto 1981.

La informante lo aprendió de sus padres.

ROMANCE DE HERMILINDA

*En la gran ciudad de Amberes
de la Bélgica nombrada,
con una inmensa fortuna
un matrimonio habitaba,
eran ricos propietarios
sólo una hija tenían,
y en la pila del bautismo
la pusieron Hermilinda.
Apenas tenía diez años
le cayó tan mala suerte
que a su desgraciada madre*

se la arrebató la muerte.

*Al cumplir dieciocho abriles
este bello serafín,
se enamoró de Hermilinda
un joven llamado Luis.*

*Hijo de muy buenos padres
y de buena posición
Hermilinda enamorada
le entregó su corazón.*

*Sin darle cuenta a su padre
las relaciones seguían,
hasta que su padre, al fin,
se enteró de lo que había.*

*Estando un día a la mesa
su padre dijo a Hermilinda:*

*—Voy a decirte una cosa
ya que tú no me la digas,
nunca yo hubiera creído
alma mala, hija vil,
que sin decirme a mi nada
estás hablando con Luis.*

*Entonces con voz muy triste
ella contestó a su padre:*

*—Es verdad que hablo con él
y con Luis voy a casarme.*

*Un silencio sepulcral
reina por breves momentos
hasta que contestó el padre
estas palabras diciendo:*

*—No te casarás con él
por ingrata y seductora,
que has de morir encerrada
en una oscura mazmorra.*

*Y cogiéndola del brazo
cual lobo coge a su presa
y como un tigre malvado
a la mazmorra la lleva.*

*Un año consecutivo
allí la tuvo encerrada
sin darle más alimento
que una onza de pan diaria,
y de quincena a quincena
tenía por extraordinario
una vasija de agua
y un poco de té templado.*

*Al cabo de poco tiempo
las vecinas preguntaban,
con malvada hipocresía
el padre las contestaba:*

—Se ha ido a España a estudiar
a un colegio de educandas
para el día en que se case
sepa ya arreglar su casa.

Así transcurrió algún tiempo
y cuando le parecía
con una fingida carta
engañaba a las vecinas:

El día quince de enero
de este año treinta y dos,
compadecido de ella
de la prisión la sacó.

Al subir las escaleras
y ver los rayos del sol
cayó desmayada al suelo
sin fuerzas y sin valor.

En medio de su desmayo
estas palabras decía:

—Oh padre infame y malvado
por ti yo pierdo la vida,
sólo un favor os pido
compadeceos de mí,
que vengan mis compañeras
y con ellas también Luis.

Vinieron sus compañeras
y su amante idolatrado,
y en los últimos momentos
así se despidió hablando:

—Adiós amigas del alma
adiós para siempre Luis,
que por hablar yo contigo
mi padre me encerró a mí.

En la tumba de Hermilinda
ha florecido un rosal,
con un letrero que dice:
he muerto por mi papá.

Aprendido del coplero "Estampafina".

Población: Guadix de la Sierra (Madrid).

Informantes: Hermanas Gamó García.

Edad: 60, 63 y 80 años.

Fecha de la recopilación: Noviembre 1981.

Recopilador: José Manuel Fraile Gil.

LA LECHERA

De pequeña fui lechera
muy feliz y muy dichosa,
criada en unas montañas
cerca de Piedra Morosa.

Sólo por querer a un hombre
del mundo fui murmurada,
unos amores malditos
que me hicieron desgraciada.

De esos amores malditos
sólo me queda un recuerdo:
Un niño de ojos azules
como un ángelín del cielo.

Cuando lo acuesto en la cuna
se duerme sin que le cante,
las canciones de su padre
que va por el mundo errante.

Y soñé que era casada,
con el rey de mis amores,
que estaba guardando vacas
y un jardín con muchas flores.

Que no quiero que vayas a la vía
ni tampoco a la carretera,
que no quiero que aprenda nadie
el cuento de la lechera.

Recogido por José Manuel Fernández Cano
en Alcázar de San Juan (Ciudad Real), en sep-
tiembre 1979; de Fuensanta Cano Rodríguez (53
años de edad). Natural de Villanueva del Arzo-
bispo (Jaén).

LA ASADURA

Era un padre y una madre y tenían un hijo;
y la madre estaba muy enferma y se murió.
Y eran muy pobres, muy pobres y no tenían
nada que comer; y tuvieron invitados, y como
no tenían nada que ponerles, el padre le había
dicho al niño que fuera y le cortara a la madre
unos filetes, dice:

—Mira, vete a la sepultura de tu madre y
córtala unas tajadas de la nalga.

Y tenían un gallo que era muy canturrón y
cuando ya pusieron la comida, pues el gallo
empezó a cantar:

—Kikirikí, carne de culo comen aquí; kiki-
rikí, carne de culo comen aquí.

Y los invitados, claro, pues estaban dicen-
do:

—Qué pasará... Qué no pasará...

Y se marcharon y no hicieron más comen-
tarios en la casa; pero, claro, luego les hicie-
ron fuera. Entonces pasó más tiempo, y no te-
ñían tampoco nada que comer y el padre le
dijo al hijo:

—Mira, vas a ir a donde tu madre y la vas
a sacar la asadura, porque es que no nos va-
mos a estar sin comer.

Y el chico la sacó la asadura, se comieron la asadura de su madre y ya se acostaron. Y por la noche llamaron a la puerta, al portal y decían:

—Tan, tan.

Y decía el chico:

—Quién, quién.

Y decían:

—Soy yo, tu madre, que vengo a buscar mi asadura, ura que me la has robao de mi sepultura.

Y decía el chico:

—Ay, padre. ¿Quién será?

Y decía el padre:

—Déjala, hijo, que ya se marchará.

Y decía ella:

—No me voy, no, que entrando en el portal estoy.

Y otra vez, llamaba desde más cerca ya:

—Tan, tan.

—Quién, quién.

—Soy tu madre, que vengo a buscar la asadura, ura que me la has robao de mi sepultura.

—Ay, padre, ¿quién será?

—Déjala, hijo, que ya se marchará.

—No me voy, no, que entrando en la sala estoy.

Y otra vez:

—Tan, tan.

—Quién, quién.

—Soy tu madre, que vengo a buscar la asadura, ura que me la has robao de mi sepultura.

—Ay, padre, ¿quién será?

—Déjala, hijo, que ya se marchará.

—No me voy, no, que entrando en la habitación estoy...

Y más cerca:

—Tan, tan.

—Quién, quién.

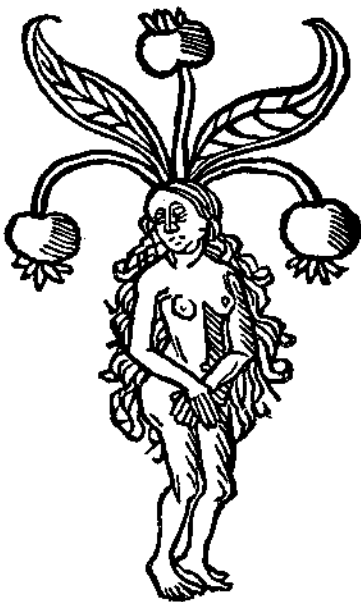
—Soy tu madre, que vengo a buscar la asadura, ura que me la has robao de mi sepultura.

—Ay, padre, ¿quién será?

—Déjala, hijo, que ya se marchará.

—No me voy, no, que ¡tirándote de los pelos estoy!

*Contó Felicidad Carretero
Recogió Joaquín Díaz*





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID