Revista de FOLKLORE

N.º 20

Editorial

Se cumplen ahora cincuenta años de la segunda visita del folklorista Kurt Schindler a nuestro país; en este viaje el musicólogo alemán consiguió reunir quinientas canciones en discos de aluminio gracias a un aparato de gramófono Fairchild Aerial. Tras este trabajo, prácticamente desconocido en España, publicó bajo los auspicios del Hispanic Institute de Nueva York uno de los cancioneros más completos e interesantes que se han llevado a cabo sobre la música tradicional española, con 985 temas. Pensaba Schindler que un trabajo sistemático conseguiría extraer del medio rural español más de 25.000 canciones diferentes, teniendo en cuenta los resultados obtenidos en su recopilación. Se equivocaba, sin embargo al decir, como muchos otros folkloristas: «Podemos estar seguros de que en los próximos diez años, toda esta riqueza musical del pasado quedará extinguida, puesto que ahora mismo solamente los viejos de más de sesenta años recuerdan estas melodías tradicionales que los jóvenes ignoran». Han pasado cincuenta años —difíciles y poco propicios para la transmisión— y una nueva generación ha heredado cantos y expresiones que Schindler y muchos otros creyeron perdidas para siempre en breve plazo. Una última recogida en un solo pueblo de Valladolid ha dado como resultado la recopilación de ciento setenta temas diferentes, cantados por personas cuyas edades oscilaban entre los cincuenta y los noventa años. ¿Quién se atreve a decir que el folklore está muerto? Nosotros no, desde luego.

SUMARIO

	Pág.
Los toques de campanas ..... Francesc Llop i Bayo	39
Romances de Soria ..... Varios autores	45
El gazpacho ..... Manuel Garrido Palacios	50
Vendimias en Soria ..... Sotero Gonzalo	51
Gregorio Baudot ..... Margarita Soto y Xoan M. Carreira	55
Fuentes de temas seriados ..... Antonio Lorenzo Vélez	61
Canciones y Cuentos	69

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.

Investigar los toques de campanas: La recogida de datos (1)

Francesc Llop i Bayo

TOQUES DE CAMPANAS: PROPUESTA DE UN MODELO DE INVESTIGACION

Los toques de campanas eran con seguridad el más importante medio de comunicación de masas en la sociedad tradicional. Los toques informaban sobre hechos importantes para el grupo, emitiendo mensajes con connotaciones espaciales, temporales y de representación social. Pero no sólo informaban: estaban reforzando al mismo tiempo una manera de ver el mundo, de organizar el tiempo y el espacio y de estructurar la sociedad. Hay que decir además que aunque hubiese unas tradiciones culturales de alcance más o menos regional, las soluciones y las variantes culturales, es decir, los mensajes transmitidos, los toques y las técnicas, tenían unas formas poco más que comarcales, que resulta preciso, cuando aún es posible, recoger, estudiar y divulgar.

La sociedad actual está organizada de manera muy distinta, y los toques de campanas han perdido su función de informar, de coordinar y de acompañar la mayor parte de los actos del grupo. Añadamos que la torre ha dejado de ser en muchos casos, el edificio más alto del lugar, que los pueblos han crecido tanto que el sonido de las campanas ya no alcanza a todos los lados, y que muchísimas campanas han sido motorizadas o desmontadas por motivos poco o nada conocidos.

Sin embargo, todavía viven muchos de los que participaron de una u otra forma en los toques de campanas. Proponemos una serie de investigaciones, a distintos niveles, que permitan recoger la mayor parte de los aspectos de este fenómeno cultural tradicional, que es tan poco conocido.

En la primera parte se pretende recoger, de un modo general, las informaciones de la misma torre: lo que podríamos llamar la «cultura material».

La segunda parte propone un cuestionario general que puede ser aplicado al campanero (o campaneros).

La tercera parte es una breve encuesta que debería preguntarse a los receptores del mensaje, así como a quienes de una u otra manera podían controlar los toques.

La cuarta parte, que no se podrá realizar en todos los casos, recoge normas generales para investigar a un campanero trabajando en su torre.

La quinta parte, poco vistosa pero necesaria, da unas referencias para trabajar con material bibliográfico y de archivo.

Los resultados de estas investigaciones deben permitir:

— Conocer técnicas y modos de producir música con unos instrumentos tradicionales mal estudiados.

— Recoger unos «toques», es decir, unas creaciones musicales casi perdidas y de gran valor estético y cultural.

— Estudiar unas normas, unas reglas que nos pueden ayudar a comprender muchos comportamientos, actitudes y creencias tradicionales.

1. LA CULTURA MATERIAL: DESCRIPCION DE LA TORRE Y DE LAS CAMPANAS

Es preciso describir, con la mayor precisión posible, empleando dibujos acotados y fotografías:

La torre

— Altura y forma general; inscripciones exteriores.

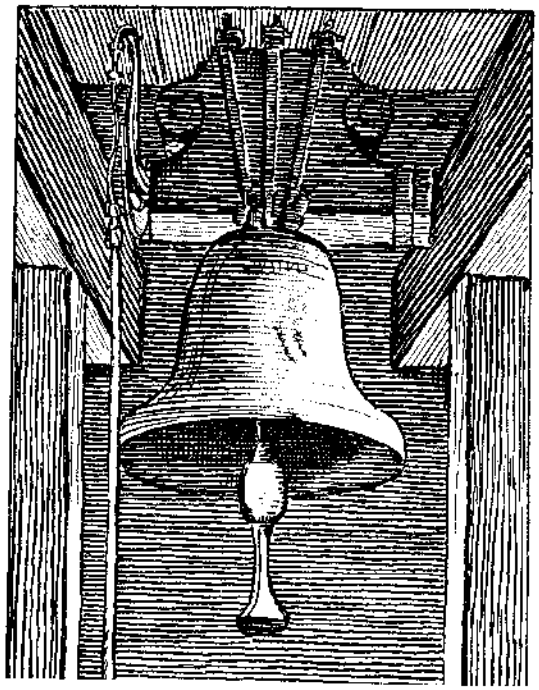
— Posición respecto a la iglesia, la plaza y otros lugares importantes del pueblo.

— Construcción y datos históricos.

Interior de la torre

— Accesos y formas de subir.

— Inscripciones, graffitti, recordatorios, imágenes de santos, etc., pintadas en el compartimento de las campanas y otras dependencias de la torre.



Compartimento de las campanas

— Descripción.

— Poleas, argollas, cuerdas, agujeros, motores, etc., tradicionales y actuales, para hacer sonar las campanas desde ese compartimento y desde la parte baja de la torre.

Las campanas

— Colocación en la torre (con respecto a las otras campanas, con respecto al suelo del compartimento, con respecto a la calle, etc.).

— Medidas y forma, especialmente del contrapeso.

— Badajo: forma y modo de estar atado.

— Tono de las campanas.

— Inscripciones y relieves en las campanas.

2. ENTREVISTA AL CAMPANERO

Transcribimos una serie de preguntas abiertas, de sugerencias. Pensamos que es necesario, más que nada, dejar hablar al campanero con toda libertad, para que exprese su realidad cultural. Puede ser muy interesante que conteste a estas preguntas delante de un magnetófono, si él lo autoriza, pues se reúne así un material mucho más completo, directo y vivo.

Historia personal del campanero

— Nombre, edad, dirección, etc. Situación familiar.

— Otras ocupaciones.

— Manera de localizarlo.

— Condiciones de la entrevista (fecha, lugar, otras personas presentes, etc.).

El aprendizaje

— ¿Quién le enseñó a tocar y por qué?

— ¿Cómo y cuándo aprendió? ¿Había algún tipo de examen o prueba?

— ¿Había lista escrita de los toques? ¿Cómo los recordaban?

— ¿Tocaba los toques como los había aprendido?

— ¿Tocaba todos los toques aprendidos?

— ¿Inventó algún toque ?

— ¿Había alguna manera de entrenarse?

Las campanas

— ¿Ha habido siempre las mismas campanas? (Incluso antes de la guerra, y/o antes de la electrificación).

— ¿Han estado siempre colocadas en el mismo lugar?

— Nombres y motes de las campanas. ¿Han cambiado alguna vez de nombre?

— Nombre de las distintas partes de una torre y de las distintas partes de una campana.

Técnicas de trabajo

— Voltear o bandear las campanas. ¿En qué dirección?

— ¿Cómo? (Hierros, cuerdas, manos, etc.).

— ¿Cuál es el orden de volteo? (¿Cuál empieza y cuál acaba?).

— Semivolteo: ¿cómo se hace?

— Repique: desde abajo de la torre y desde arriba (cuerdas, etc.).

— Colocación de las cuerdas, nudos empleados, etc.

— Conservación: engrasar, pintar, atornillar, atar badajos. ¿De quién es la responsabilidad en caso de accidente?

Toques

— *Días normales:* ¿Cómo se tocan? ¿Quién los toca?

— *Difuntos:* ¿Cómo se tocan? ¿Quién los toca?

— *Días de fiesta:* ¿Cómo se tocan? ¿Quién los toca?

— *Otros toques:* Toques de coro, etc.

— *Señales de peligro o avisos urgentes.*

— *Tiempo:* ¿Cómo se indican las distintas partes del día? ¿Y las distintas fiestas del año? ¿A cuáles fiestas tocaban? ¿Se toca igual todo el año? ¿A las mismas horas? ¿Se indica de alguna manera la «categoría» o «clase» del día? (Días de diario, domingos y festivos; días de cuaresma y de ayuno; de 1.ª, de 2.ª, de 3.ª clase, dobles, etc.). ¿Algún toque señala el mismo momento en que ocurre un acontecimiento?

— *Espacio:* ¿Hay algún toque que indique dónde tiene lugar un acontecimiento? (Paso de una procesión por cierta calle, llegada de un muerto al cementerio, incendio en un barrio o en un lugar concreto, etc.). ¿Hay toques para avisar de un pueblo a otro? ¿Hay toques para avisar de una a otra torre?

— *Organización social:* ¿Hay algún toque que indique la edad, sexo, categoría, etc., de aquel por quien se toca? (Nacimiento, bautizo, comunión, boda, agonía, muerte, visitas de personalidades, etc.).

— *Protección simbólica:* ¿Hay algún toque para defender al pueblo contra enemigos y males? (Tormenta, brujas, etc.).

— ¿Hay toques que indiquen la compra y la venta de determinados productos? ¿Qué productos? ¿Señalan el precio?

— ¿Se toca distinto en los demás pueblos?

— ¿Cuáles eran los toques más bonitos? ¿Y los más pesados?

Campaneros

— ¿Cuánta gente era precisa para tocar las campanas?

— ¿Eran especialistas o subía cualquiera a tocar?

— ¿Tocaban todos por igual o había diferencias?

— ¿Qué otras ocupaciones tenían?

— ¿Había alguna fiesta en que era costumbre subir a la torre a tocar?

— ¿Se trataba de personas concretas? (De un mismo oficio, mujeres, etc.).

— ¿Tocaban siempre cada uno la misma campana?

— ¿Cómo se combinaban si faltaba alguien?

— ¿Qué gritos o señales empleaban para empezar y para terminar de tocar?

— ¿Por qué tocaban?

— ¿Comían o bebían juntos? (En la torre, antes o después de tocar).

— ¿Había relación con otros campaneros? (Especialmente de otros pueblos).

— ¿Iban a tocar a algún otro lugar?

— ¿Venían de otros pueblos a tocar?

— ¿Había algún toque para demostrar fuerza, habilidad o valentía?

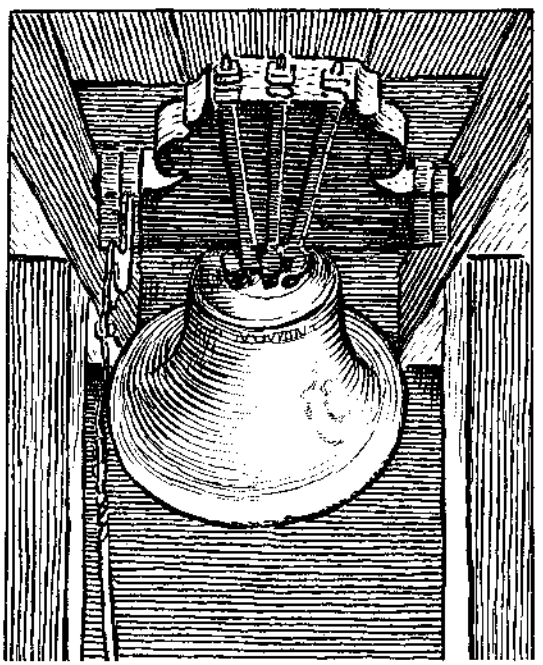
— ¿Se hacían bromas o trastadas en la torre?

El control económico y social

— ¿Quién contrataba a los campaneros?

— ¿Quién les pagaba?

— ¿Por qué toques pagaban? ¿Cuánto pagaban?



— ¿Aquel que contrataba establecía el horario, así como los toques que había que hacer y la manera de hacerlos?

— ¿Los que contrataban, oían los toques para ver si coincidían con lo contratado?

— ¿Había algún otro tipo de control? (Críticas, comentarios, multas).

— ¿Qué es tocar mal?

Consideración de los toques y de los campaneros

— ¿Conocía la gente los toques?

— ¿Había afición de oír los toques?

— ¿Cómo eran considerados los campaneros por quienes los contrataban? (Gente de la iglesia, presidentes de festejos, etc.).

— ¿Cómo eran considerados los campaneros por la gente del pueblo?

— Tocar campanas qué es: ¿un arte, un oficio. un deporte, un trabajo?

El cambio

— ¿Por qué dejó de tocar las campanas?

— ¿Lo enseñó a algún otro?

— ¿Por qué electrificaron las campanas?

— ¿Por qué tocan menos en la actualidad?

Otros usos de las campanas

— ¿Había otro uso de las campanas? (Colocación de estampas, ramos benditos, cintas de colores, etc.).

— ¿Había algún refrán, canción, oración, relacionado con las campanas?

— ¿Hay alguna grabación? ¿Hay alguna foto?

— ¿Han escrito algún trabajo sobre los campaneros o las campanas?

— ¿Volvería a tocar otra vez? ¿Qué toque (o toques) grabaría?

— ¿Cree que vale la pena recoger esto?

— ¿Tienen algún futuro las campanas?

3. LA RECEPCION DE LOS MENSAJES Y EL CONTROL DE LA RECEPCION

Para que exista una comunicación completa es preciso, aparte de conocer la emisión en sus dos aspectos (instrumentos y técnicas, y reglas empleadas), investigar cómo eran identificados los toques, y cómo eran reconocidos. Esta es para nosotros la parte más inconcretable del trabajo, pues ya no se trata de localizar a especialistas, sino de hacer entrevistas cortas para saber cómo reconocía e interpretaba los toques el pueblo que los oía.

La *encuesta* propuesta tendría que ser aplicada a la mayor cantidad posible de gente para comprobar si la interpretación de los toques era más o menos coherente y uniforme. Está claro que habría que preguntar a personas mayores, que hayan vivido el momento en que se tocaban las campanas. Puede ser interesante señalar:

— Si se trata de gente nacida en el pueblo o de gente de fuera.

— Si se trata de gente más o menos «practicante», en lo referente a prácticas religiosas.

Las preguntas serían:

— ¿Quién tocaba las campanas?

— ¿Tocaban igual para todo o había toques distintos?

— ¿Tocaban todos los campaneros igual o había variaciones?

— ¿Cómo tocaban los días de diario?

— ¿Cómo tocaban a muerto?

— ¿Cómo tocaban los domingos?

— ¿Cómo tocaban los días de fiesta?

— ¿Tocaban igual o distinto en los otros pueblos?

— Hoy en día, ¿tocan igual o distinto que antes? ¿Por qué?

Hay que preguntar también a los párrocos y personas que por su cargo puedan haber contratado a los campaneros, como presidentes de festejos, etc., las preguntas anteriores y también:

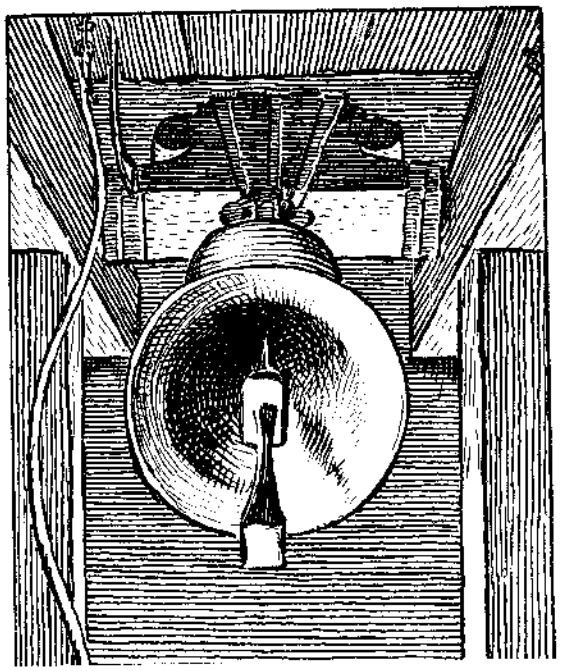
— ¿Quién contrataba a los campaneros?

— ¿Tocaban éstos lo que querían? ¿Había alguien encargado de oír los toques para comprobar si se adecuaban a lo contratado?

— ¿Quién pagaba a los campaneros? ¿Quién determinaba el precio? ¿Quién distribuía el dinero?

— ¿Qué tocan ahora? ¿Quién lo toca?

— (Si es preciso) ¿Por qué electrificaron las campanas?



4. TRABAJO DE CAMPO: EL CAMPANERO EN LA TORRE

No es muy usual la existencia actual de campaneros en activo, pero sí es más probable que viejos campaneros, aún vivos, quieran volver a subir a las torres para tocar otra vez, la última, los toques que ellos saben.

Se trata, sin embargo, de dos trabajos distintos: en el caso de los campaneros en activo hay que ir aprovechando los distintos toques que realicen, para recogerlos en la manera más completa posible y con las menores interferencias, recogiendo incluso, si ello es posible, un mismo toque varias veces, para estudiar las posibles variaciones.

En el caso de un viejo campanero, la cuestión es mucho más compleja: ya no tocará generalmente el toque completo, o bien lo tocará «como hay que hacerlo y no de la manera en que lo hacíamos». Además, tocará unos pocos toques, los que le parezcan más importantes, sin llegar a nombrar los otros.

Antes de todo esto es conveniente haber realizado el trabajo de campo de la torre, o sea, la descripción material, así como las entrevistas.

Es preciso recoger los toques de la manera más completa posible, recogiendo no sólo el sonido y la imagen, sino los gestos y las razones de estos gestos (causas culturales, creencias, motivos técnicos). Hay que grabar todo lo que tocan y, si es posible, todo lo que se habla en la torre. Para una grabación de calidad, con un magnetofón normal, es decir, de los que graban automáticamente, vale más realizarla desde algo lejos de la torre, como por ejemplo el tejado de la iglesia, a causa del alto volumen sonoro producido por las campanas. Si se trata de un buen magnetofón, como los que tienen regulación manual de la grabación, estéreo, etc., así como atenuación, se puede grabar desde la misma torre.

Con respecto a la imagen, hay que recoger fotos del conjunto del gesto (posición dentro de la torre en el momento de tocar) y fotos de detalles (sobre todo gestos de las manos, pero también detalles del cuerpo, de los pies, etc.). Puesto que la luz suele proceder del exterior, es preciso hacer las fotos, incluso de día, con flash, para evitar contraluces que pueden resultar muy artísticos, pero que son poco útiles como herramienta de trabajo.

Para toques cortos, o para gestos técnicos complejos, puede ser útil el cine súper-8, aunque resulta caro; es preciso aquí también recoger la técnica de la manera más completa posible: vale más recogerlo «todo» y seleccionar más tarde, que no tener un material incompleto. Claro que vale más tener un material incompleto o mal recogido que nada.

Para un próximo futuro, el vídeo puede ser utilizado para recoger de manera económica y fiable toques completos... El problema será que para entonces queden todavía campaneros.

Es preciso que suba la mínima gente a la torre (para grabar, hacer fotos, tomar notas, etcétera). Por un lado, no suele haber demasiado espacio, y, por otro, hay que evitar confusiones y nervios al campanero.

Puede ser útil avisar al pueblo lo que se está haciendo en la torre, y por qué se hace. Es preciso, asimismo, para evitar problemas, pedir permisos a los responsables de la torre, especialmente a los párrocos.

Es preciso, sobre todo, recoger el material de modo que se pueda volver a reproducir en su totalidad el hecho recogido. Hay una actitud muy válida, y que suele ser provechosa: pedir al campanero que nos considere como aprendices suyos. En este caso suele enseñar a sus «discípulos» los dos aspectos:

— Lo que se debe hacer (que es lo que cuentan en las entrevistas y contactos superficiales): las normas ideales.

— Lo que se hace (que es lo que aprenden y practican los profesionales): las normas reales.

Es muy útil asimismo que el campanero comente más tarde las fotos, películas, grabaciones, etc., pidiéndole muy especialmente si es la única versión o si hay otras.

5. BIBLIOGRAFIA Y OTROS MATERIALES ESCRITOS

En este nivel se pretende recoger toda una serie de materiales escritos, tanto publicados como inéditos, que pueden ser útiles para comprender mejor el problema de las campanas.

Estos materiales pueden referirse a:

— Descripción de toques y entrevistas a companeros.

— Normas y reglamentos.

Las *descripciones* de toques, del trabajo del campanero y de las campanas de una torre, descripciones que suelen ser poéticas y poco reales, son fáciles de hallar en los programas de fiestas (aunque los horarios de los toques anunciados en el programa difícilmente suelen coincidir con la realidad: habría que ver por qué). También es fácil hallarlas en la prensa local y regional, especialmente en los números extraordinarios dedicados a las fiestas, así como en las historias y monografías locales.

Una importante fuente de información con respecto a las *reglas y normas* son las «Consuetas», «Luceros» y otros libros de los archivos parroquiales, a menudo manuscritos, que llevan listas de toques y otras normas para tocarlos, sin llegar a describirlos y sin partitura musical.

Son poco usuales, pero muy útiles, los apuntes y libretas manuscritos de viejos campaneros.

CONCLUSIONES

No será siempre posible trabajar en los cinco niveles propuestos: las campanas pueden estar motorizadas, o la torre derribada; muchos campaneros murieron o emigraron; en ocasiones, los recuerdos confusos de los ancianos no son útiles para reconstruir la recepción, y a menudo no hay archivos ni nada útil publicado...

Hay que puntualizar que los toques de campanas no están desarraigados del pueblo donde se producen, es decir, que forman parte de una cierta manera de entender el mundo y de vivir, por lo que sería preciso introducir este subsistema (los toques de campanas como medio de comunicación) en un sistema mucho más general: el modo de vivir tradicional de un pueblo concreto. Esta relación entre los toques de campanas y la manera de vivir tradicional puede valer para comprender costumbres o maneras de vida que, inconexas, carecen de sentido.

Digamos, finalmente, que todo el material recogido en su aspecto material, es decir, las formas musicales y las técnicas para producir esas u otras formas, podría ser reinterpretado, llenándolo con nuevos sentidos: raíces, signos de identidad, reencuentros culturales, ...así como nuevas formas de expresión musical.

Pero esa no es nuestra tarea de recopilación y de interpretación de un fenómeno cultural casi perdido.

APENDICE 1

Otro problema interesante, planteado por las campanas, se refiere a su construcción o reconstrucción, sobre el que cabe preguntarse:

— ¿Quién las hace?

— ¿Cómo las hace?

— ¿Dónde las hace?

— ¿Con qué tono?

— ¿Cuáles son los tonos musicales del conjunto?

— ¿Qué nombre tienen las campanas y por qué?

— ¿Quién las paga? ¿Qué derechos tiene por pagarlas?

---

(1) Este trabajo fue presentado, en catalán, al I Simpòssium d'Història de l'Horta-Albufera, en Silla, el 3 de abril de 1981.

Es preciso agradecer a los organizadores del Simpòssium que nos han autorizado la difusión de este trabajo.

Recopilación Romancística en la provincia de Soria

Luís Díaz Viana, Lucía Megino, Consuelo Rodríguez y Elena del Vado

LA ENCUESTA FOLKLORICA COMO ACTIVIDAD COMPLEMENTARIA EN LA ENSEÑANZA DE LA LENGUA Y LA LITERATURA

En el curso de 1979-80 realicé mi primera experiencia de aplicar a la enseñanza de la Literatura en bachillerato la práctica de las encuestas folklóricas. Pensé que mucho más útil que explicar teóricamente el Cancionero y el Romancero tradicionales, sería inducir a mis sufridos alumnos a que descubrieran, por sí mismos, la vigencia de tal tipo de Literatura.

Nos hallábamos en el Instituto de Carrión de los Condes (Palencia) y mis «enseñados» venían a recibir sus clases desde distintos pueblos de la comarca. Pronto comprobaron que, en torno suyo, familiares y conocidos, tíos y abuelas cantaban viejos romances en los que ellos nunca habían reparado. No era su culpa; víctimas de la absurda incomunicación entre cultura urbana y rural, los muchachos de muchas generaciones se han visto forzados a olvidar lo aprendido en el hogar o dentro de su terruño para sustituirlo por una «sabiduría» tan homogénea como aséptica, superpuesta, ajena a su medio, y, en ocasiones, antifuncional.

Los maestros de hoy, que imparten la docencia en áreas rurales, van descubriendo, poco a poco, que la tradición oral, que —no olvidemos— constituyó hasta el siglo XVIII la única escuela de gran parte de los españoles, atesora interesantes recursos educativos; que el «enseñar deleitando» y el «factor lúdico» como resorte de aprendizaje son «inventos» que madres y abuelitas venían practicando desde tiempo inmemorial. Los sorprendentes resultados de aquella mi primera recopilación folklórica con alumnos de bachillerato me han movido a probar fortuna, de nuevo, en la provincia de Soria.

Esta vez, y por iniciativa de las alumnas que querían llevar a cabo la encuesta, formamos un equipo de trabajo y planeamos anticipadamente qué puntos de la provincia eran los más aconsejables para ser explorados por existir en ellos «contactos» —gente conocida— que nos pudieran facilitar nuestras pesquisas. Dimos prioridad a la recopilación en los siguientes pueblos: Barcebalejo, Arguijo, Tarancueña y Almajano.

La encuesta no fue planteada como trabajo de clase, sino como actividad complementaria, pues las alumnas que integran el equipo habían demostrado gran interés por el tema en el curso anterior. Mientras que en Palencia, por encontrarnos en un Instituto situado en el medio rural, los alumnos no precisaban moverse de su propio pueblo para realizar las recopilaciones de temas tradicionales, en Soria hemos precisado desplazarnos para hallar los informantes

adecuados. Es de agradecer que el Instituto «Castilla» y la Asociación de Padres del mismo hayan prestado su colaboración para que la recopilación pudiera realizarse.

Aunque hemos recogido todo tipo de temas, pronto nos inclinamos a centrar nuestros esfuerzos sobre el Romancero oral, pues de él nos iban cantando interesantes y abundantes composiciones. Los muchos y bellos romances recogidos por Kurt Schindler en Soria (1) y las encuestas que yo mismo había efectuado en la provincia nos advertían de la riqueza romancística de estas tierras y nos servían de guía en nuestras búsquedas.

Confío en que —al margen del valor objetivo que la encuesta realizada pueda tener para los expertos— la presente experiencia haya servido para estimular la afición por nuestras tradiciones en mis compañeras de equipo y que prosigan en el futuro la labor —siempre apasionante y viva— de recuperar nuestro folklore, de aproximarse a las raíces de nuestra cultura tradicional.

De otra parte, en cuanto que esta clase de recopilaciones ponen en contacto a los alumnos con provechosos aspectos de la Lengua (arcaísmos, dialectismos, toponimia) y de la Literatura (conocimiento de nuestra historia literaria), creo que deberían desarrollarse pródigamente en la enseñanza de estas asignaturas.

VERSIONES Y ROMANCES RAROS RECOPILADOS EN LA PROVINCIA DE SORIA

Además de versiones —generalmente completas e interesantes— de temas que podríamos considerar «clásicos», muy difundidos en la tradición oral castellano-leonesa, hemos recopilado en nuestras encuestas romances raros y muestras poco comunes.

En nuestra colección figuran composiciones que gozan —todavía— de amplia vigencia tradicional:

Un asunto pastoril, el de «La loba parda» con su rústico vocabulario y su argumento fabulesco; este romance que, según los estudiosos, estaría ligado en su génesis y difusión al fenómeno de la trashumancia, no parece ser, sin embargo, de los más conocidos en la provincia.

Los «viejos »y repetidos temas de «Olinos» —generalmente «Fernandito» y «Marcelino» en las versiones tradicionales—, de «La doncella guerrera», canción cantadísima en el repertorio infantil, con su continuado equívoco respecto al sexo de la protagonista.

Relatos de incestuosas historias que, paradójicamente, fueron interpretadas, durante siglos, acompañando a los juegos de los niños: Dos versiones de «Delgadina», la inocente muchacha que su padre, el rey, acosa inútilmente; dos versiones de «Amnón y Tamar», el romance que se inspira en la bíblica narración de los hijos del rey David.

Composiciones picarescas, de pliego de cordel, como «La molinera y el corregidor», que nos fue cantada de forma incompleta en Almajano; y otros muchos romances vulgares o de ciego tratando crímenes y monstruosidades varias o asuntos de «actualidad» —en su momento, se entiende— como el larguísimo poema que trata sobre la guerra de Melilla.

Y la vertiente religiosa con el conocidísimo tema de «La Virgen y el ciego», o el aún más popular de «Los milagros de San Antonio» —el romance que se saben casi todas las viejecitas piadosas y que, con idéntica tonada, los ciegos copleros debieron difundir a lo largo y ancho de nuestra geografía—. Dentro de la literatura «ejemplarizante» hemos recogido también «El incrédulo», que, aunque no aparece en muchas colecciones romancísticas ni hay documentación sobre su antigüedad, es romance muy recitado en los pueblos castellanos y composición que presenta rasgos arcaicos en su lenguaje.

La otra cara de esta temática religiosa la hallamos en ejemplos claramente anticlericales como el de «El cura y su criada», jocosa canción que el pueblo ha seguido interpretando.

Pero, entre el material recopilado, aparecieron tres raras muestras que conviene comentar más largamente:

Una versión del conocido asunto de *«Don Bueso y su hermana cautiva»* mas en su modalidad hexasilábica —que es difícil de encontrar— y con gran belleza poética. Paul Benichou, basándose en la vigencia y extensión de este romance en su versión hexasilábica entre los sefardíes, considera que las lecciones de seis sílabas —más arcaicas y completas que las octosilábicas— poseen mayor antigüedad (2).

Hay otro tipo de muestras de este tema, aquellas en que al poema se le añaden unas «coplas» que parecen ser invención de romancistas vulgares: algún anónimo cantor, en su afán de interesar al auditorio, aproximó a su tiempo el viejo relato fronterizo y situó el rapto de la cautiva en Melilla y Casablanca al filo, probablemente, de las guerras africanas de principios de siglo (3).

De esa manera una historia de moros y cristianos remotamente relacionada, en la opinión de Menéndez Pidal, con la legendaria «Saga de Gudrun», adquiría un desenlace pragmático e inesperado: la doncella cautiva se vuelve con los «infieles» y se casa con un morito millonario (4).

La versión hexasilábica que recogimos guarda todavía un arcaico aroma de clamores épicos. Presenta la particularidad de estar narrada en primera persona,

de que al hermano se le llame Juan y no Bueso, Boyso, Greso, Sancho —o Josemaría— que son los nombres que se le dan en otras muestras; y, sobre todo, contiene el episodio, perdido las más de las veces, en que la madre tarde en reconocer a su hija. Según Francisco Marcos Marín tal pasaje sería un vestigio de la Saga y por lo tanto una prueba de fidelidad a los modelos de mayor antigüedad (5).

El romance de «La Gallarda» pertenece a un curioso tipo de composiciones, entre las que figuraría «la serrana de la Vera», que nos presentan al mítico personaje de la «matadora de hombres»; una mujer que atrae a los caminantes, goza de ellos y tras haberlos amado les da muerte. Pero con el título de «La Gallarda» se cataloga en realidad a dos romances distintos: el que acabamos de comentar y otro de un caballero que se alaba de acostarse con una dama, asuntos a veces contaminados con los relatos de «Dirlos» y «Claros» e —incluso— con algunas versiones de «La boda estorbada» (6). Este segundo romance de «La Gallarda» ofrece rima muy variable (e-a, a-e, -e-, a-o) y el primero casi siempre la misma (a-o y, generalmente, í-a).

La versión que hemos recopilado es de las pocas que se conocen sobre el tema —sólo hay cinco publicadas hasta ahora— y coincide, de modo especial, con la recogida por Narciso Alonso Cortés en Lugueros (León) que transcribimos entera para que así se comprenda mejor el sentido de la nuestra excesivamente estilizada:

Estándose la Gallarda
en su ventana florida
peinando su pelo,
parece seda torcida;
vio venir un caballero
camino de Andalucía.
—Atrás, atrás, el caballero
que atrás tiene la dormida.
—Si usted me la da, señora,
no camino más arriba.
¿Y qué es esto, la Gallarda,
y toda su gallardía?
—Son cabezas de lechones
criados con la mi harina.
—Mientes, mientes, la Gallarda,
con toda su gallardía.
El uno era mi padre,
en la barba le conocía;
el otro era mi hermano,
la prenda que más quería.
La Gallarda hace la cena
y él bocado no comía.
La Gallarda hace la cama
y el caballero la mira:
entre sábana y colchón
un puñal de oro metía.
A eso de la media noche
la Gallarda revolvía.
—¿Qué buscas, la Gallarda,
y toda tu gallardía?
—Busco mi rosario de oro
que yo rezarle solía.
—Ese tu rosario de oro
en mis manos estaría.
Vueltas uno, vueltas otro,
la Gallarda cae encima;
el caballero debajo;
el puñal de oro la metía.
La sangre de la Gallarda
toda la sala cubría.
Ya cogía las alhajas
de las que le parecía.
—Abre las puertas, portero,
ábrelas, que viene el día.
—Yo las puertas no las abro
si la Gallarda está arriba.
—No temas a la Gallarda
ni toda su gallardía:
la Gallarda está en un sueño
que jamás despertaría.
—Bien haya sea el caballero
y la madre que lo paría.
De los hombres que aquí entraron
ninguno salió con vida (7).

Como se verá, la versión soriana que nos cantaron en Barcebalejo —con un estribillo tras cada secuencia de dieciséis sílabas— resulta menos prolija en detalles pero, por otro lado, con su final trunco, posee una extraña sugerencia de muerte, un tétrico acorde que no deja de sonar.

Otro romance poco frecuente es el de «El tahonero y el cura», al que también se denomina, probablemente por corrupción: «El tabernero —o el molinero— y el cura». Siete versiones conocemos nada más de él y las que tienen mayor similitud con la soriana son las ofrecidas por Bonifacio Gil. Todas ellas utilizan fórmulas eufemísticas como «gobernar un pollito» o «la quiso pisar el pie» (8). Las muestras publicadas sobre este asunto pertenecen a la mitad sur de la península, salvo dos de Valladolid, y las hay que, por motivos de censura, fueron «transfiguradas» o «resumidas». Arcadio de Larrea dice al respecto: «Fue muy difícil conseguir que la cantaran, porque la canción hace burla de un cura y temían persecución por el hecho de cantarla» (9).

El tema puede, en efecto, enclavarse dentro de esa corriente —subterránea muchas veces, pero amplia— de letrillas y canciones anticlericales. La presente composición pone de manifiesto la relación, casi siempre olvidada, entre romance y teatro. Ya Menéndez Pidal sugería en sus «Romances de América» que

«El molinero y el cura» era, por su estilo, del siglo XVII, y que sin duda derivaba «de un entremés de nuestro teatro» (10). Procede, sí, de una obrita de Quiñones de Benavente que se conserva en el «Libro manuscrito de entremeses» (Biblioteca Nacional Durán, Folio 35 vto. y 38), pieza en todo igual al romance que comentamos, salvo en que el personaje que en ella aparece no es un cura, sino un sacristán. El paso del «entremés» a lo romancístico quizá se viera facilitado por algún pliego suelto. Hay resabios cultos en los textos recopilados y muchos de ellos, como el de Valladolid ya mencionado (11), fueron recitados por los informantes. El nuestro de Soria, y ello le hace más curioso, nos lo cantaron, pero con una melodía que la persona encuestada utilizaba —indistintamente— para interpretar otros romances que nos comunicó.

Tres raras muestras, en definitiva, que el azar nos regaló en una breve pero esperanzada recopilación romancística por tierras de Soria. Nuestro agradecimiento a las informantes y a las personas que, antes de ellas, supieron conservar —con tan buen criterio como ancha memoria— estos antiguos frutos de la cultura tradicional.

1. DON BUESO Y SU HERMANA CAUTIVA (í-a)

Yendo caminando
mañanita fría
por tierras de moros
en busca una niña
la encontré lavando
en una fuentecilla.
—Retírate, mora,
hija de judía
deja beber agua
a mi caballería.
—Revient'el caballo
y quien en él venía
que yo no soy mora
ni hija de judía;
soy una cristiana,
aquí estoy cautiva.
—Si cristiana fueras
yo te llevaría
y en paños de seda
yo t'envolvería.
La montó a caballo
por ver qué decía
y a las siete leguas
la niñ'hablaría
por aquellos prados
qu'ella conocía.
—Estos prados son prados,
prados de mi vida,
dond'el rey mi padre
plantaba una oliva.
La reina mi madre
a cuidarle venía;
mi hermano Don Juan
caballos corría
y yo, pequeñita,
bordaba y cosía.
—Abranme la puerta,
puerta de alegría
que he ido a buscar mora
e hija les traía.
—Para ser mi nuera
sea bienvenida,
para ser mi hija
está descolorida.
—¿Cómo quiere madre
que color tendría
si h'estado siete años
en la morería
comiendo los berros
de una fuentecilla?

2. LA GALLARDA (í-a)

La Gallarda se pasea
por unas salas arriba.
—Sube, sube, caballero,
sube, sube a la cocina.
Y al subir las escaleras
unas cabezas veía:
—Conozco a la de mi padre
por las barbas que tenía;
conozco a la de mi hermano
por lo bien que me quería;
conozco a la de mi abuelo
por el rostro que tenía.
La Gallard'hace la cena
y el caballero la mira.
—Cena, cena, caballero,
cena, cena en compañía.
—He cenado en »ca» mis padres
lo poco qu'ellos tenían.
La Gallard'hace la cama
y el caballero la mira;
y entre sábanas y colchón
su puñal de oro escondía.
Y a eso de la media noche
la Gallarda regullía:
—¿Qué te regulles, Gallarda,
qué te regulles, indigna?
—A buscar mi puñal de oro
que yo escondido tenía.
—Tu puñal de oro yo tengo
para quitarte la vida.

Estribillo:
Cantando y bailando,
cantando y me «ría».
(El estribillo se repite tras cada secuencia versal.)

3. EL TAHONERO Y EL CURA (é)

Siéntate si estás despacio:
te contaré un entremés
que le pasó a un tahonero
con el cura y su mujer.
Gobernaron un pollito
con mucho azúcar y miel
y a las primeras tajadas
en la puerta llamó Andrés:
—¡Señor cura, es mi marido!
¿Dónde le meteré a usted?
—Métem'en ese costal
y arrímam'en la pared.
Y al subir por la escalera
¡Dios! lo primero que ve:
—¿Qué hay en ese costal
arrimado a la pared?
—Una fanega de trigo
que ha caído que moler.
—Sea trig'o no lo sea
mis ojos lo quieren ver.
Ya desatan el costal
y lo primero que ve.
es la corona del cura
y el sombrero calañés.
Ya le preparan los tiros
y l'enganchan a moler:
Lo engancharon a la una,
lo soltaron a las tres;
y molió cáliz y medio
y una fanega después.
Ya le aflojaron los tiros
y el cur'apretó a correr.
Los calzones se le caen
y no les quiere coger
y parece que llevaba
el demonio entre los pies.
Al otro día siguiente
s'encontró con Isabel:
—Buenos días, señor cura.
—Buenos los tenga, Isabel.
—Que me ha dicho mi marido
que vuelva «usté» allá otra vez.
—Dígale «usté» a su marido
que allá no quiero volver;
que no he nacido «pa» burro
ni tampoco «pa» moler.

INFORMANTES:
Blasa Sanz Castillo, 60 años. Nació en Tarancueña. Cantó «Don Bueso y su hermana cautiva».
Bienvenida Pascual Cecilia. Nació en Barcobalejo en 1908. Cantó «La Gallarda».
Inés Solano. Nació en Almajano en 1909. Cantó «El tahonero y el cura».

---

(1) KURT SCHINDLER, *Folk music and poetry of Spain and Portugal,* Hispanic Institute, New York, 1941.

En la colección de SCHNDLER hay una gran proporción de temas recogidos en Soria —361 exactamente— que recopiló en sus dos exploraciones llevadas a cabo en España: La primera en 1928 y en 1932 la segunda.

(2) PAUL BENICHOU, *Romancero Judeo-español de Marruecos,* Castalia, 1968, pág. 239.

(3) L. DIAZ VIANA, J. DIAZ y J. D. VAL, *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid,* Institución Simancas. Valladolid, 1978-79; Vol. I, pág. 115.

En esta obra se ofrece un ejemplo similar de tal caso de actualización y un amplio comentario sobre la evolución del romance, los distintos tipos de versión y sus transformaciones según épocas y lugares.

(4) R. MENENDEZ PIDAL, "Supervivencia del poema de Kudrun", *Revista Filológica Española,* 1933.

(5) F. MARCOS MARIN, "Una encuesta romancística en zona Astur leonesa", Universidad d'Uvieu, 1978.

(6) L. DIAZ, op. cit., pág. 64.

(7) N. ALONSO CORTES, *Romances populares de Castilla,* Valladolid, 1906, pág. 220.

Otras versiones del tema en J. M.ª COSSIO y T. MAZA SOLANO, *Romancero popular de la Montaña,* Santander, 1931, núms. 184-185 y M. MENENDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas líricos Castellanos,* CSIC, 1945, Vol. VIII, pág. 138.

(8) B. GIL, *Cancionero popular de Extremadura,* I, pág. 36.

(9) ARCADIO DE LARREA, *Romancero judío del Norte de Marruecos,* Instituto de Estudios Africanos, Madrid, 1952, LXXXV.

(10) R. MENENDEZ PIDAL, *Los romances de América,* Austral, n.º 55, pág. 170.

(11) L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL, op. cit., Vol I, págs. 211-213.

EL GAZPACHO

Manuel Garrido Palacios

La estereotipación a que se había llegado en lo tocante al folklore y a las costumbres populares llevó a los andaluces a serlo como adjetivo. Prueba irrefutable del desconocimiento del tema, de anteponer las vísceras a la razón. Tópico que los acompañó largo tiempo. Al andaluz —dijo alguien— no le gusta trabajar. Pero veamos la circunstancia. El hombre del campo andaluz suele levantarse antes que el Sol, arrea su mula y le coje el despuntar del alba ya trabajando. Naturalmente, a eso de las doce, cuando el calor empieza su apriete, este hombre, con siete horas de espalda encorvada, deberá arrimarse a una sombra, abrir la talega y tomarse un tentempié sabio que le nutra y refresque. A todo esto la una. ¿Quién salta al campo a la una? Lo normal es que reponga fuerzas en una breve siesta y cuando el calor afloje, siga con la faena o remate hasta la noche.

Yo recuerdo haber viajado con un número de estudiosos por Andalucía. Condición irreversible de cada etapa era que no la empezáramos sino a partir de las doce, porque aparte de no ser costumbre en este número de estudiosos, iniciar antes el día, las noches cálidas del Sur habían sido hechas para otros deleites que no el de dormir.

Cuando cruzábamos los caminos bordeando campos de labor, venían a ser, precisamente, la una, las dos, las tres. Justa hora de reposo de los que ya habían trabajado desde el alba. Aparecían los hombres bajo los árboles, recién comidos, tumbados un poco a la siesta. El comentario general del número de estudiosos era tan vano que hasta omito repetirlo.

Decía de cuando el hombre da de mano a mediodía y se refugia en una sombra. Alquien me contó en un pueblo de Sevilla que en tiempos del hambre se llevaba al campo pan y tocino. Cortaba pan y comía, desplazando el tocino con el pulgar un poco más al pico, hasta que el pan se agotaba y así quedaba tocino para el día siguiente. Vista hoy Andalucía con algo más de claridad en la mirada, creo que una de esas reivindicaciones que hay pendientes es la de su cocina. Aceite de oliva y pescado, legumbre y cereal. Pero, sobre todo, el andaluz se ha distinguido por su capacidad de improvisación con los cuatro elementos más a mano. Un ejemplo de comida casi completa y que si fuera canción sería un himno es el gazpacho. Ese hombre que ara largos surcos cuida a la vez su pequeño huerto donde el tomate, el ajo, el perejil y el pimiento se aúnan. Con algo de pan, aceite y vinagre alquimiza en su hornillo de alcornoque un manjar, con tendencia a universalizarse, difícil de igualar en racionalidad. La aceituna la entremete el andaluz entre bocao y bocao. Dice García y Bellido que los antiguos pobladores de estas tierras usaban de un fruto pequeño y negruzco que, aplastado, con sal y aceite, servía para cambiar de repente el sabor del paladar y poder así seguir comiendo la misma comida pero como si fuese nueva. Y es posible que mientras tiran los huesos al campo, al ver pasar los coches bajo el peso de la calor, comenten, entre dientes, bajo la sombra, «mira que viajar a esta hora».

VENDIMIAS Y MOSTERIAS EN SORIA

Sotero Gonzalo

A principios del presente siglo, San Esteban de Gormaz con su comarca de pueblos ribereños, por la importancia del viñedo, estaba considerada como la zona vinícola de nuestra provincia. No es despropósito suponer que tal riqueza básica influyera de modo decisivo en la vida, costumbres y carácter de sus habitantes. Lo cual me sirve de tema para fijar mis recuerdos personales de lo más sobresaliente de las actividades relacionadas con el desarrollo de las vendimias y mosterías, afanosas tareas animadas con tal regocijo que hacían olvidar el trabajo como castigo de Dios; más bien se aceptaba como su bendición, en aquellas alegres jornadas de la plácida estación otoñal.

Para empezar, nos situaremos "in mente" en el mes de agosto de un año cualquiera de la segunda década del siglo. Los "viñaderos" —primeros protagonistas— aparecen con su chapa-credencial en varios parajes del término municipal. Destacan en los altozanos, semejando tiendas de indios, sus típicas chabolas de refugio hechas de palitroques y ramajes. Este ostensible símbolo, por sí solo, avisa a caminantes y a otros presuntos amigos de lo ajeno que alguien puede verles. ¿Estará dentro?, ¿no estará? Nadie lo sabe; pero el miedo guarda la viña.

Hasta terminar la vendimia, estos guardas temporales, refuerzo de la acción del guarda de campos permanente, vigilan celosos día y noche para que nadie cause hurtos u otros daños en el viñedo. De paso observan también cómo va madurando el fruto, o si aparece alguna plaga, o cualquier otra incidencia que deban comunicar a las autoridades.

A mediados de septiembre, desde la parte alta de las bodegas, fluyen algunas regueras de aguas sucias sobre el empedrado de varias calles y callejuelas, discurriendo hasta perderse en el río. Un olor fuerte a heces de vino es detectado por el olfato. Están lavando el cubaje; hombres desnudos engullidos en la panza de las cubas, raen y les cepillan las tripas para limpiar los residuos del vino viejo. Las lavan con agua abundante, y con un sahumerio final de azufre las dejan aptas para recibir el nuevo caldo.

Por otra parte, cientos de cestos de mimbre ensartados con cuerdas, descansan flotando en el río formando grupos. Mostrando la parte de su redondez que emerge, como lomos de caimanes sesteando, esperan pacientes un buen remojo para ponerse manejables y resistentes en el trabajo que les aguarda. Todos son síntomas del inmediato advenimiento de la vendimia.

Pocas semanas después, comisiones integradas por algunos expertos vecinos de entre los cosecheros, acompañados por un concejal y un viñadero, visitaban personalmente las viñas en distintos parajes. Del resultado de esta inspección dependía el señalamiento del día grande. Porque la costumbre —cumplida en aquellos años a rajatabla —imponía el hacerla de un modo general comenzando todos el mismo día. Entre tanto, no se permitía a nadie adelantarse; si alguien deseaba coger uvas para consumo de mesa de sus propias viñas, tenía que obtener permiso escrito de la Alcaldía para presentarlo al viñadero, so pena de denuncia y multa. Aun así ,los permisos eran muy restringidos, para que no degenerasen en abuso.

En el señalamiento de la fecha influía la postura de los de Quintanilla, que solían dar la pauta adelantando su recolección unos días, para poder venir aquí como vendimiadores. Tenían además prisa por catar vino nuevo y su actitud despertaba impaciencia entre los de San Esteban.

Decidido el día, se leía por el Alguacil, el pregón del Alcalde, el martes próximo en las horas del mercado, haciéndolo saber y recordando ordenanzas, ya sabidas, sobre circulación de carros y comportamiento de las gentes en el tráfico propio de las circunstancias.

Llegamos al día V. Ha estallado la vendimia. Despierta la villa contemplando el trajín mañanero que bulle por sus cuatro puntos cardinales. Carretas de bueyes que llegaban de la zona de pinares y de otros contornos: carros cargados de cestos; hombres y mujeres; mozos y mozas; chiquillería de relleno; todos alegres, todos retozones, con viejos sombreros y ropas deterioradas forman el abigarrado conjunto de los vendimiadores que se disponen a salir al campo como si fuera una gran fiesta, más que

una jornada de trabajo. Entre voces y advertencias de los capataces de las cuadrillas, la muchedumbre salía para dispersarse por los distintos parajes del viñedo. Escena que se renovaba cada día hasta el final.

Lagares y bodegas aparecen abiertos. Por las calles altas de las Cuestas y San Miguel, se nota incesante actividad. Son los hombres que quedaron para poner a punto la recepción de la uva cuando empiezan a llegar los carruajes cargados. Nuevos personajes y elementos entran en acción: el listero o apuntador, que registra los nombres y pesos de las cargas de uva de cada aparcero para después repartir el mosto y los gastos proporcionales de la elaboración; los "pisadores", descalzos de pie y pierna, y los "tiradores" de pellejas, que han de trasladar el mosto desde el lagar a las cubas. A éstos se les verá subir y bajar por las calles, como afanosas hormigas, con la pelleja a cuestas, casi desnudos, aspecto pringoroso y un cencerro atado al cinto para hacerse oir a su llegada a las bodegas, en cuya entrada hay velas preparadas para detectar el "tufo", peligroso riesgo de estas tareas.

Los lagares eran instalaciones comunitarias para la elaboración del vino. Pertenecían a familias, grupos de cosecheros y también algunos a particulares. El llamado Lagar de la Virgen estaba reputado como el más popular y mayor de todos. Pero en cualquiera de ellos se admitía la uva de quien, copropietario o no del lagar, deseara elaborar su vino en régimen de comunidad con prorrateo de gastos en función de la materia prima entregada.

La propiedad indivisa de los lagares comuneros estaba representada por "acciones" que se llamaban "onzas". Tomando la libra como unidad del valor total, la onza equivalía a un dieciseisavo de participación. Así pues, el amo mayor, como si dijéramos el mayor accionista, era quien más onzas de lagar poseía. Aún quedan escrituras y documentos donde se habla de tantas o cuantas onzas de lagar que se compran, se venden o se heredan.

Pero volvamos a la vendimia. Llegan al lagar las primeras cargas de uva; son pesadas, apuntadas por el listero y descargadas. Empieza la primera máquina estrujadora, los pies de los "pisadores". Se supone —sólo se supone— que fueran previamente lavados. Los pisadores arremangados, eso sí, hasta la rodilla o por encima de ella, pisan con garbo y entre bromas y chicoleos estrujan los racimos que sueltan el primer jugo.

Luego el "castillo", que así llamaban al complejo artilugio o prensa de tablones, vigas y husillos, completaba la labor de los estrujadores, exprimiendo a fondo hasta extraer la última gota de mosto a costa de la última gota de sudor. Porque aquello era el probarse las fuerzas, empujando la palanca para hacer girar al husillo ¡una vuelta más!, ¡otra media vuelta!, y así hasta que el orujo quedaba totalmente escurrido y planchado.

El mosto va afluyendo a la pila para repartirlo por adra a los aparceros en la proporción debida. Por cántaras, medias cántaras y cuartillas. Una carga equivale a diez cántaras. Los tiradores llenan sus pellejas y con ellas a la espalda parten hacia las bodegas para vaciar el mosto en las cubas. Los cencerros van avisando su paso por las calles y la llegada a su destino. En las bodegas se les espera para indicarles en qué envases han de verter su carga y también para prevenirles de la amenaza del "tufo" que es detectado con velas encendidas. Cualquier imprudencia o descuido puede ser mortal.

Estas faenas, entre lagares en acción, bodegas abiertas, transportes del mosto, ropas impregnadas y emanaciones de fermentación, saturan el ambiente de tal modo que todo el pueblo huele a mosto durante la campaña.

Como las tareas eran continuadas noche y día, las cenas, pantagruélicas, en los lagares

resultaban auténticas fiestas. Con abundancia se comía, se bebía, se cantaba y se bailaba. Todo un programa de jolgorio, compartido, por supuesto, con atender a la vez al pisado y prensado de la uva. Así transcurrían las mosterías, que solían durar diez o doce días. En tanto, las viñas quedaban olvidadas, para dar paso al "rebusco", que era permitido, a semejanza del "espigueo" en los rastrojos de los trigales. Algunos aún conseguían uva para llenar un pequeño "cubetín", que alegraría su nochebuena. Encubado el mosto, se daba por terminado el tiempo vendimiario. Cesaron las faenas en los lagares y se acabaron las alegres cenas. Volvía a su cauce la vida desbordada.

Si el tiempo había sido de bonanza climática típicamente otoñal, la campaña resultaba espléndida; si las nubes adelantaban sus primeras lluvias, como algunos años ocurría, deslucían en parte el encanto de aquellas jornadas; pero en todo caso, con lluvia o en seco, la vendimia siempre fue tiempo feliz. Imaginemos cómo sería la del memorable, por extraordinario, 1911, para recordarlo con el nombre de "año de la llena" cuando aún está en la memoria de la generación que lo conoció.

En las bodegas continuaba el proceso de fermentación, que era celosamente observado por lo menos en las primeras semanas. Había que controlar el estado del cubaje, limpiar sus espumajos y asegurarse de que en las cubas no se produjeran fugas del preciado líquido. Como se sabe, esta vigilancia conllevaba el riesgo del "tufo", enemigo implacable de los impacientes o temerarios que se aventuraban a visitas prematuras. Triste efeméride la de los años 1917 o 18; en uno de ellos, no recuerdo en cuál exactamente, hubo que lamentar la muerte del vecino Macario de Diego, que sucumbió víctima de las emanaciones del mosto en fermentación. Dos de sus hermanos, que acudieron a socorrerle, estuvieron a punto de perecer también. Patente muestra de la otra cara de las alegrías de la vendimia, que no debe olvidarse.

"Para San Andrés (30 de noviembre), el vino nuevo añejo es", reza el refrán castellano. Ya las bodegas se visitan cada día; se acarician cariñosamente las panzas de las cubas y se cata su contenido para saborearlo con el "piscolabis" que nunca se olvida llevar al tomar las llaves para subir a la bodega. Decimos subir porque éstas, las bodegas, están en las Cuestas arriba hacia el Castillo. Catas y meriendas que explican las frecuentes idas y venidas a las catacumbas que atesoran el preciado producto de la vid.

Durante el año, el tráfico comercial del vino se realizaba por mediación de corredor, cargo nombrado por el Ayuntamiento ,con la doble misión de agente mediador en la compraventa y de interventor de ambas operaciones para el control del impuesto municipal sobre el vino.

Al final de la segunda década de nuestro siglo, se detectaron las primeras señales del "cáncer" del viñedo. La filoxera, que empezó por algunos parajes aislados, fue proliferando progresivamente hasta casi acabar en pocos años con aquella riqueza que por siglos debió ser el exponente representativo del valor territorial de San Esteban. Al perderse el viñedo, iba desapareciendo de año en año el encanto y colorido de aquellas pintorescas escenas. Intentos de repoblación de las viñas con planta americana frenaron algo la extinción total, pero el gran daño no fue reparado. ¡Adiós las festivas vendimias y mosterías!

La tierra hubo de adaptarse a otros cultivos. El campo de San Esteban, poco a poco, en su mutación, se hizo labrador avanzando en su nueva faceta campesina hasta igualarse en métodos y rendimientos con otras comarcas sorianas. Perdió su característica clásica al encuadrarse, con fortuna, en el marco cerealista y forrajero. Los canales de riego llegaron después favoreciendo la nueva situación.

Es cierto que aún queda viñedo, pero qué lejos de la primacía que gozara a principios del siglo. Ahora es un complemento más, como lo son la ganadería y los huertos, del acervo de valores territoriales. Gran parte de las bodegas se ven cerradas cuando no derruidas; los lagares comunales fueron sustituidos por pequeñas lagaretas individuales; los pisadores cedieron el paso a modernas prensas mecánicas; desaparecieron corredores, toneleros y boteros; y, en fin, la vida cambió bastante en usos y costumbres. Donde hubo carros, hay tractores; y donde pisaron vendimiadores se pueden ver cosechadoras.

Actualmente la Cooperativa Comarcal de vinicultores recoge bajo régimen comunitario lo que queda en la comarca del pasado gran viñedo para defenderlo y sostenerlo, cuando no sea posible acrecentarlo. Y parece que va logrando "tantos" positivos.

Algo queda, sin embargo, que se resiste a desaparecer: la bienaventurada costumbre de las meriendas bodegueras en los domingos, fiestas públicas de guardar y fiestas privadas de querer guardar. Tan arraigada, que nunca produce extrañeza contemplar desde lejos alguna

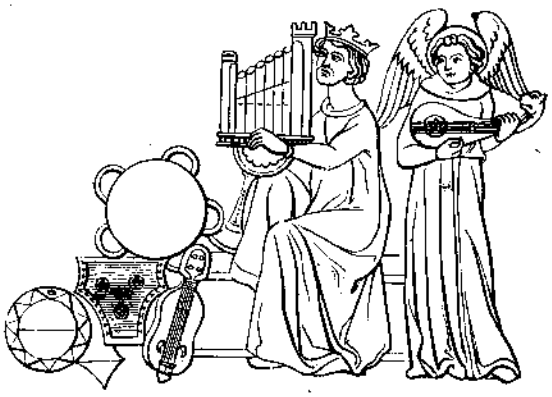
que otra fogata en las bodegas. Algo se está fraguando allá; seguramente un grupo humano en torno al fuego prepara unas chuletas de cordero asadas a las brasas del sarmiento, elementos básicos de esas meriendas.

El fino clarete sacado en directo de las cubas al porrón regará los bigotes antes de pasar a la boca de los circunstantes cuando éstos empinan el codo mirando al firmamento. Chasca un ¡ah! de intenso placer. Con él se desvanecen problemas y pesares. Hablan los mudos, bailan los cojos, ríen los tristes, y hasta los más discretos se prestan a íntimas confidencias.

Quien no haya participado alguna vez en su vida en estas meriendas, entre amigos, al atardecer de un buen día de verano, hasta ver el cielo estrellado, se ha perdido unas horas de auténtica felicidad.

GREGORIO BAUDOT y la música tradicional gallega

Margarita Soto Viso y Xoan M. Carreira



Gregorio Baudot Puente nació en Colmenar Viejo (Madrid), el 12 de marzo de 1884; realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Madrileño alcanzando las máximas calificaciones, obteniendo los premios en Solfeo, Armonía, Flauta y Composición. Tras titularse en 1906, inicia una carrera como flautista con el Quinteto de Instrumentos de Viento de Pérez Casas, con el cual realiza una importante gira americana. Tras su matrimonio en 1909, decide presentarse a las oposiciones para la plaza de Director de la Banda de Música del Segundo Regimiento de la Infantería de Marina, con apostadero en El Ferrol, de la que toma posesión en 1910. El resto de su carrera va a transcurrir en Galicia, con la excepción de un destino en Larache entre 1915 y 1917. Su obra compositiva, de marcado sello postromántico, incluye dos óperas, seis zarzuelas, tres escenas dramáticas, cuatro poemas sinfónicos, cuatro composiciones para solista y orquesta, quince obras para banda civil y diez para banda militar, una gran misa y siete piezas religiosas más, cuatro muestras camerísticas, tres lied, una obra para piano, una para coro, una para rondalla y algunos ejercicios escolásticos. En esta producción se encuentra frecuentemente una utilización de melodías tradicionales de Galicia, Campo de Salamanca y Marruecos. Concretamente en la ópera «Cantuxa», las zarzuelas «Mari-Lorenza» y «Zoraya», los pasodobles «Lugo-Ferrol» y «Os Fillos de Canido» y en el «Album de bailes y canciones españolas» (Sevillanas, La Malagueña y El Torero, Seguidillas Boleras, Peteneras Jaleadas, Soleares de Arcas, Bolero, Caracoles, La Macarena). Además, Baudot realizó trabajo de recogida de música tradicional en Galicia y Marruecos, conservándose seis anotaciones gallegas y no habiendo localizado aún el cuaderno de música moruna que le sirvió de base en «Zoraya». Se conserva asimismo un pliego de anotaciones musicales salmantinas para «Mari-Lorenza», ya adaptadas a las necesidades de la obra. Su archivo musical se encuentra en casa de su hijo Gregorio Baudot Mansilla, en El Ferrol —ciudad donde falleció el compositor el 4 de noviembre de 1938— y ha sido catalogado por nosotros en un trabajo publicado en la Revista de Musicología, volumen I, 1982.

Reproducimos a continuación los temas tradicionales recogidos por Baudot (Legajo 13, Carpeta 2 del Archivo Baudot) y los utilizados en la ópera «Cantuxa» (A. B. Leg. 2, Carp. 6, 7, 8), estrenada en Madrid en 1928.

ALALA DEL CEBRERO (LUGO)

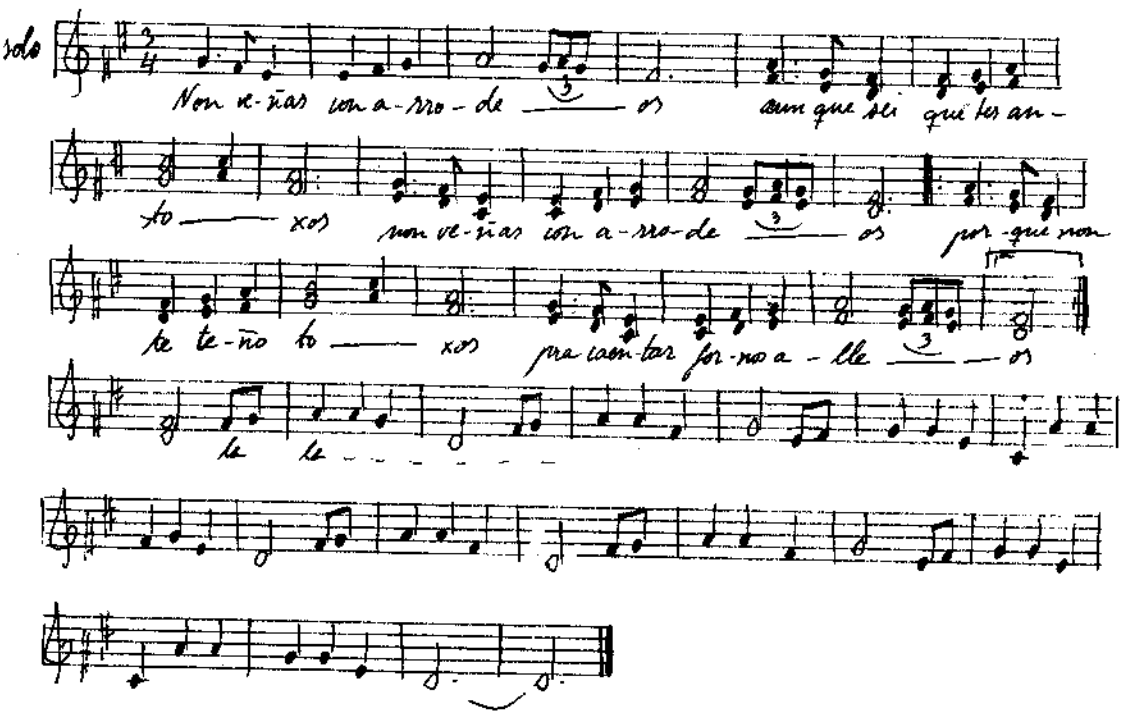
Cando naciches as fadas
bicaronte n'as meixelas
e vas rindote as coleiñas
donde te bicaron elas.

Non canto por cantar ben
nin por gracia que che teña
canto por dar alegría
n'o corazón que ten pena

CANTO DO PANDEIRO

FOLIADA DE PONTEVEDRA

FOLIADA DE FERROL



2.º *Pra caentar fornos alleos, ay la la la,ay la le lo. La la etc...*

DANZAS DE ESPADAS DE REDONDELA

DANZA DE ESPADAS DE BETANZOS

DANZA DE ESPADAS DE DARBO (CANGAS)

Fuentes documentales de algunos temas seriados profanos - religiosos

Antonio Lorenzo Vélez

La búsqueda de fuentes documentales sobre temas tradicionales recogidos en cancioneros, ya sean romances o retazos de motivos o formas de la lírica popular, ofrece un amplio interés tanto para el folklorista como para el literato, ya que permite reconstruir, aunque sea hipotéticamente, las diversas vías de evolución de un determinado tema. Por otra parte nos podemos encontrar con curiosos ejemplos de temas cultos, esto es, obras de autor conocido, integradas en la mecánica de la transmisión oral, siendo ignorado el hecho por la persona que lo transmite.

Si bien es cierto que la "originalidad" de un tema suele ser escasa, si nos enfrentamos con el estudio comparativo dentro del amplio marco de la Historia de la literatura, su popularización por vía oral le suele dotar de rasgos distintivos de ingenua belleza, que a mi juicio, es el constituyente primordial que nos conmueve.

Salvadas las teorías de tenencias de versiones únicas u originales por parte del recolector en un primer nivel de trabajo, procede el estudio sistemático de las versiones recogidas, para establecer analogías de forma y contenido que ayuden a clarificar el proceso de tradicionalidad. Lo que Pidal denominaba: "poesía que vive en variantes", mediante "recreaciones colectivas". Por ello lo que nos proponemos en el presente trabajo es señalar esos "topoi" literarios o lugares comunes de los temas a tratar.

Pocos son los estudios monográficos dedicados a buscar analogías de fondo o forma sobre motivos tradicionales. La mayor parte de las veces hay que espigar entre la amplísima bibliografía existente, pero endiabladamente dispersa, para encontrar supuestos antecedentes de un determinado tema. Otra dificultad consiste en la carencia de datos por parte de los escritores, que toman o glosan un motivo popular para revestirlos de la aureola que, en sentido amplio, denominaremos de "ornato culto". Ejemplo de ello es el sobradamente conocido proceso de "vuelta a lo divino", utilizado preferentemente por los escritores barrocos del siglo XVII. La evolución de la lírica de tipo tradicional a lo largo del tiempo, cuenta con pocos, pero fundamentales estudios bibliográficos; citaremos a este respecto, para comprender en sentido amplio la evolución de este tipo de poesía, el excelente estudio de Alin y Carlos H. Magis (1). Pero es tal vez el estudio de los orígenes de los romances, lo que ha aportado mejores frutos en orden a profundizar en su conocimiento, a través de las recopilaciones y estudios sistemáticos que de ellos se han escrito.

Para este trabajo nos vamos a limitar a señalar las posibles fuentes documentales de un conjunto de temas tradicionales que se desarrollan generalmente en forma seriada y que ofrecen, en su mayor parte, esa vertiente de adaptación "a lo divino", pudiendo constituir en conjunto la nomenclatura de: temas profano-religiosos de carácter seriado. Para ello, nos será muy útil el trabajo publicado póstumamente de Martínez Torner (2).

Un primer tema puede quedar constituido por "Los Mandamientos", representado ampliamente en los cancioneros peninsulares. A modo de ejemplo, citemos el recogido por J. M. de Cossío y Maza Solano en Santander (3):

"Los Mandamientos de amor
niña te vengo a cantar,
incorpórate en la cama
si los quieres escuchar.

El primero amar a Dios;
no le amo como debo,
siempre estoy pensando en ti
en tan bonito recuerdo.

El segundo no jurar
toda mi vida he jurado
no separarme de ti
y estarme siempre a tu lado..."

Estos mandamientos glosados, al igual que ocurre con los "Sacramentos" o los "Mayos", ofrecen dos vías de desarrollo: la primera, consiste precisamente en su adaptación como canto de ronda para exaltar los amores a una dama, constituyendo la serie de "Los Mandamientos de Amor" (4). Otra forma de presentación utilizado como canto de Cuaresma y Semana Santa, se ofrece en la serie de "Los Mandamientos de Pasión" (5), es decir, "vueltos a lo divino" se-

gún el recurso que comentábamos de los escritores para cristianizar los temas de índole profana. Caso curioso, es el que ofrecen los Mandamientos cuya fuente comparativa son las flores, lo que acrecienta su simbología:

"...El primero de estas rosas
es un hermoso jardín
amar a Dios, porque al fin
Dios sobre todas las cosas.

...En el cuarto te daré
un lirio, porque te cuadre
en ausencia y en presencia
honres a tu padre y madre.

...La flor del melocotón
pongo en el quinto lugar
que no mates a ninguno
sólo Dios puede matar..." (6)

Otra versión, que no me resisto a copiar, la constituyen los "Mandamientos del Borracho":

"Lo mismo que el buen cristiano
sus mandamientos venera,
el buen borracho honrar debe
la ley de la borrachera.

El primero, amar el vino
sobre todo lo existente,
aunque sea un desatino
al decir de mucha gente.

El segundo no jurar
a no ser con vaso en mano,
procurando hacer rabiar
a todo el género humano.

El tercero es visitar
las bodegas y tabernas,
soplando allí, sin cesar
hasta que tiemblen las piernas.

El cuarto, honrar sin distinto
bebiéndose sin atranco,
el clarete y vino blanco
de igual manera que el tinto.

El quinto no cometer
el grandísimo pecado,
de matar la ardiente sed
con agua o con vino aguado.

El sexto... ¡detente lengua!
la ley de la borrachera
dice al ebrio, que sin mengua
haga todo lo que quiera.

El séptimo no quitar
botella, bote ni bota
si no tiene que soplar
por estar vacía o rota.

El octavo, no mentir
si no se tiene jumera,
de éste se puede decir
que exige la borrachera.

El noveno, desear
todo aquello que se quiera,
procurando alcanzar
sea de cualquier manera.

El décimo, no es más que una
repetición del noveno,
codiciar no es gran fortuna
conseguir es lo más bueno" (7).

Los "Mandamientos del Amor", se encuentran en el "Cancionero General" de Hernando del Castillo y pertenecen a Juan Rodríguez del Padrón, el autor de la novela sentimental: "Siervo libre de amor".

"...El primero mandamiento
si myrais como dira
quanto bien que vos sera
de mi poco sentimiento.

En tal lugar amaras
do conocer ser amado
no seras menos preciado
de aquesta que seruiras..."

Este "Cancionero General de muchos y variados autores", cuyo compilador fue H. del Castillo, fue publicado por primera vez en Valencia, en la primera mitad del siglo XVI, concretamente en 1511. En él, se recoge la poesía cortesana,

cancioneril o trovadoresca cultivada durante el siglo XV. Esta poesía, tachada por algunos autores como intrascendente y conceptuosa, ejerció una influencia notable en escritores posteriores. Un dato decisivo para su valoración, es la sucesión de ediciones: 1511; 14; 17; 20 etc., hasta 1573, lo que revela que el libro anduvo de mano en mano de todos los poetas, no estando reñido con el modelo de la lírica petrarquista que imperaba entonces. Influenció en autores tan representativos como: Garcilaso, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, etc...

Obviamente, la presencia de un "topoi" literario, no justifica por sí sólo la abundancia de las versiones recogidas dentro y fuera de la Península, pero puede constituir un dato interesante en orden a estudiar la diversificación de los temas. Esto mismo es aplicable a los restantes casos que presentamos.

"La Baraja de los Naipes", es otro de los temas, representado tanto en los cancioneros peninsulares como americanos. Facilitamos una versión recogida por nosotros en Cañizares (Cuenca):

"La baraja de los naipes
yo te la voy a explicar,
para que de Dios te acuerdes
cuando vayas a jugar.

Al ir a empezar el juego
yo considero en el As,
que hay un solo Dios inmenso
que no lo puede haber más.

En el Dos yo considero
aquella noble belleza,
que siendo el verbo encarnado
tuvo dos naturalezas.

En el Tres yo considero
aquel misterio contemplo
que hay tres personas distintas
y un solo Dios verdadero..." (8).

Como se aprecia claramente, se trata de una adaptación "a lo divino" de un tema profano. Como sucede con las piezas del "Arado" o en las "Doce Palabras" asocia motivos religiosos a los números o guarismos que, por otra parte, ostentan un profundo simbolismo, como desarrollábamos en otra ocasión (9).

Los motivos comparativos suelen ser similares en las versiones consultadas (10), lo que hace pensar en una adaptación relativamente reciente y su posterior difusión a través de "Pliegos de Cordel". Igual sucede con las piezas del "Arado" cuya similitud de versiones se observa en el orden de colocación de las diversas piezas.

Las versiones consultadas, parecen provenir de un romance anónimo y bastante extenso, recogido en el tomo segundo del "Romancero General" de Agustín Durán (11) quien lo recogió de un pliego anónimo no precisando ningún dato más ,excepto que es anterior al siglo XVIII. Nos cuenta la historia, sucedida en la ciudad de Brest, donde el soldado Ricart contempla pensativamente las figuras de la baraja en el transcurso de la Misa; es reprendido por su sargento que le conmina a guardarlas, a lo que éste se niega. A la salida, el sargento da parte al Mayor, quien al preguntar a Ricart por su actitud, éste expone carta por carta los motivos piadosos que le inspiraron las figuras. El Mayor asombrado, no sólo no le castiga, sino que le regala cuatro doblones de oro y le concede la licencia que le tenía solicitada. La similitud de algunos comienzos del tipo: "estando un soldado en Misa, con un naipe entretenido" (12), confirman su adaptación del romance más extenso.

Otra canción seriada, corresponde a "Las Letras del A, B, C". Ofrecemos una versión inédita, recogida por nosotros en Rello (Soria):

"Letrillas del a, b, c,
letrillas del amor son
cada vez que te las canto
me robas el corazón.

El Jesús es el primero
letrillas del a, b, c
ponte, niña, en la ventana
si las quieres aprender.

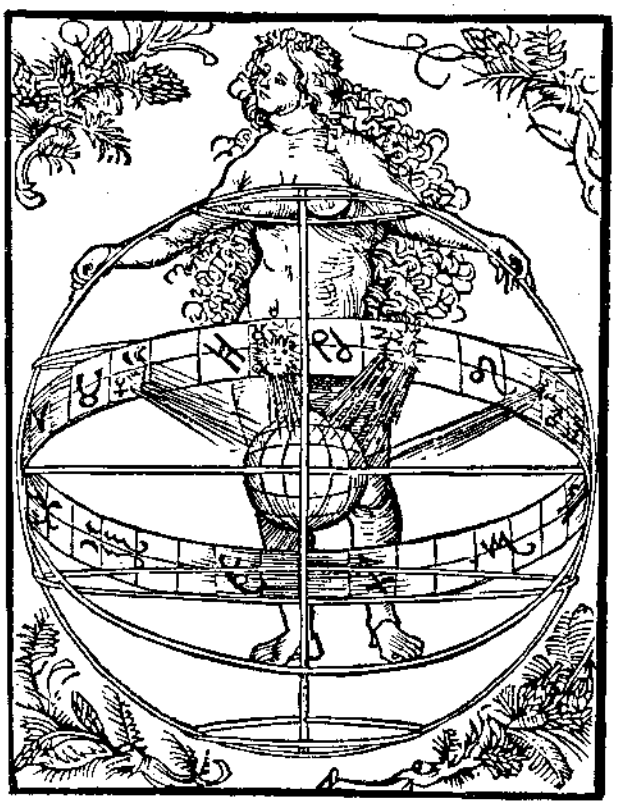
En la "A" son ansias mías
en la "B" que vivo en pena
en la "C" que dama hermosa
me la echaste por cadenas.

En la "L" es la locura
en la "M" es el amor
en la "F" es la firmeza
que nos tenemos los dos.

En la "O" es la obediencia
pues yo niña te obedezco
en la "P" pena y pasión
pues por ti peno y padezco.

En la "Q" la condición
de no pasar por tu puerta
en la "V" no conviene
salada el ser descubierta.

En la "R" remo yo
salada por darte gusto
que en acordándome de ti
casi me tienes difunto.



En la "S" es el saber
pues yo sé muy demasiado
en la "T" que me tienes
señora muy olvidado.

En la "X" son mis quejas
que me quejo con razón
en la "Z" que de celos
me robas el corazón.

Letrillas del a, b, c
son muy sabias y perfectas
que a mi corazón tirano
le van tirando saetas".

Saetas enarboladas
señor, me han parecido
si me quieres bien te quiero
tú te casarás conmigo".

Versiones más completas que la nuestra se pueden rastrear en otros cancioneros, presentando, a veces, versiones "a lo divino" (13).

El tema ya aparece en la "Colección de Entremeses..." de Emilio Cotarelo (14), fechada en 1612, donde aparece con el título de "Loa famosa de las letras del A, B, C":

"En la A, digo agradable
alta, amorosa, halagüeña,
avisada, aguda, afable;

En la B, bizarra y bella
benerable, balerosa;
En la C, cruel, compuesta..."

Igualmente, en el "Cancionero de Baena", con el número 149, aparece una composición de Villasandino glosando, letra por letra, la palabra "Catalina". También y en forma de acróstico, se puede citar el realizado con la palabra "María" por Pedro de Cartagena (15), o el más conocido de "Calixto y Melibea" en la universal obra de F. de Rojas, "La Celestina". Otras posibles fuentes del tema las podemos encontrar en el "Cancionero" de H. del Castillo, donde el propio Pedro de Cartagena, glosa el nombre de "Isabel" (La Reina Católica). O bien, la atribuida al Vizconde de Altamira sobre María, titulada "A las cinco letras de Ntra. Sra.":

"La M, madre te muestra
la A te manda adorar
la R por reina nuestra
que nos tiene de salvar
la I porque de Iesus
ser su madre mereciste
la A a la angustia triste
quande le viste en la cruz".

Juan del Encina, tiene también unas coplas tituladas: "A una dama que le pidió una cartilla para aprender a leer":

"...a de ser el a, b, c
de letras de mis pasiones...
...es la a, por el amor
por la b, vuestra beldad..."

El "Reloj" o las "Horas del Reloj" ofrece, al igual que los temas precedentes, la doble vertiente de canto de ronda amorosa y de canto religioso. Como canto de ronda, elegimos el ejemplo recogido por Angela Capdevielle en su "Cancionero de Cáceres":

"Las horas de mi reló
niña, te vengo a cantar
ponte de codo en la cama
si las quieres escuchar.

Las horas de mi reló
empezando por la una
entre todas las mujeres
te quiero más que a ninguna..." (16)

Como contrapunto doctrinal o religioso ofrecemos una versión inédita, recogida por nosotros en Rello (Soria), bajo el título de "El reloj del Purgatorio" (17):

"Estad atentos mortales
para poder explicar
el reloj del purgatorio
cuando las horas va a dar.

A la UNA, entre las llamas
dicen con grandes tormentos
¡por un solo Dios siquiera
rezadnos un Padrenuestro!

A las DOS todas rogamos
a la Reina Celestial
porque dos ánimas saca
el sábado cuando va.

A las TRES entre tormentos
dicen Ayes profundos
¡por aquellas tres Marías
rogad a Dios en el mundo!

Cuando el reloj se prepara
para las CUATRO tocar,
a los cuatro Evangelistas
por las ánimas rogad.

A las CINCO contemplando
de Jesús las cinco llagas,
a la Virgen van rogando
que les saque de las llamas.

A las SEIS por las seis velas
que alumbraron al Señor
le piden a Jesucristo
les saquen de aquel ardor.

A las SIETE contemplando
de María los Dolores
a la Virgen van rogando
que les dé sus bendiciones.

A las OCHO están metidas
las pobres en hondos pozos
pidiéndole a Jesucristo
por aquellos ocho gozos.

A las NUEVE todas piden
a María con decoro
les saquen de aquel incendio
por aquellos nueve coros.

A las DIEZ todas padecen
grandes penas y tormentos
sólo por no haber guardado
de Dios los diez Mandamientos.

ONCE Mil Vírgenes fueron
coronadas de laurel
a las once les pedían
les saquen de padecer.

A las DOCE todas piden
al Divino Apostolado
rueguen las doce por ellas
al Cristo crucificado.

Todo cristiano piadoso
ha de tener en memoria
el Reloj del Purgatorio
pidiéndole a Dios la gloria".

Otra variante, dentro del ámbito religioso, no se refiere a los sufrimientos de las ánimas en el Purgatorio, sino a los padecimientos de Cristo en la Cruz. Vienen a funcionar estas versiones a modo de "Vía Crucis" donde se relatan, a través de las horas, los acontecimientos más relevantes de la Pasión. Este tipo de temas, puede constituir la serie de "Las horas o El Reloj de la Pasión".

Como precedentes temáticos, cabe citar la idea de la fugacidad de la vida y de todo lo terreno. El "Todo lo iguala la muerte" que, une a su intención ascético-moral un elemento de sátira social, de equiparación de cargos en la hora postrera. Es el viejo tema de "Las Danzas de la Muerte", tan arraigado sobre todo en Europa, y recogidas temáticamente por Jorge Manrique, Lope y Calderón. Adolfo de Castro recoge en sus "Poetas líricos de los siglos XVI y XVII" el siguiente texto (18):

"A LA UNA

Ello es infalible y cierto
sin que me pueda evadir
que en una hora he de morir
lo cual o cómo es incierto
peligro en todas advierto
mas sé que sin duda alguna,
no viviendo mal ninguna
es preciso que la acierte
y lograré con la muerte
mi eterna dicha a la UNA..."

"Madrugaba la niña a la UNA", es otro de los temas que desarrollan series de números hasta el doce. Recogemos un fragmento del "Cancionero Musical Manchego" (19):

"Madrugó la Diana y era la UNA
que ni una, ni media, ni nada.
Madrugó la Diana y eran las DOS
que ni dos, ni una, ni media, ni nada
¡como la madrugada no hay nada!..."

En la tradición escrita, sólo se nos ofrecen los dos primeros versos, que parecen ser el estribillo de una letra antigua de desarrollo análogo a las recogidas por tradición oral:

"Rastillábalo la aldeana
o qué bien que lo rastrillaba"

se recoge en un manuscrito existente en la Biblioteca Nacional de Madrid (20).

También Correas, en su "Vocabulario de Refranes..." (21), recoge:

"Madrugábalo la aldeana
y cómo lo madrugaba."

Otro tema, que se puede considerar en sentido amplio de carácter seriado, pues describe en forma enumerativa rasgos de la cara y, a veces, del resto del cuerpo, se refiere al "Retrato de la Dama". Utilizado como canto de ronda, a modo de "Mayo":

"Tu pelo, señora
es madeja de oro
que cuando se peina
se desenreda solo
y esas tus dos cejas
que son alteradas
que al alto del cielo
están comparadas..." (22).

Su vertiente religiosa suele estar dedicada a exaltar la belleza de la Virgen María, presagiando la Pasión de su Hijo. O bien, a conmover al auditorio con la agonía de Jesucristo:

"...tus cabellos, Virgen
son puros y hermosos
al Cordero Inmenso
limpiasteis el rostro.

...Virgen, vuestros pechos
son fuentes sagradas
en que a Jesucristo
sustento le daban" (23).

Este "topoi" literario antiquísimo, se remonta al "Cantar de los Cantares". El poeta Ximénez de Urrea pone en boca de Calixto la descripción de su amada Melibea en el primer acto de la "Celestina", en su "Cancionero" de 1513:

"Los ojos verdes rasgados
pestañas luengas aozadas
cejas delgadas y alzadas
que a todos darán cuydados.

La nariz tiene mediana
la boca pequeña y sana..."

Lope de Vega también le utiliza en esta letrilla:

"Atención al retrato
del bien que adoro.
Si vivir quiere alguno
guárdense todos.

...sus ojos hermosos
son tan serenos
que me dan romadizo
de sólo verlos..."

Más retratos ofrecen Juan del Encina, Quevedo, etc... Como ejemplo culto "a lo divino", citemos un villancico fechado en Toledo en 1672:

"Andar, que va
el retrato gracioso
de la gitaná,
el perfil por lo menos
no puedo errarle
andar que va
que cogido le tiene
su hermosa madre..."

El tema del retrato rebasa ampliamente su aspecto musicográfico, entroncándose, como es sabido, con la fiesta de "Los Mayos". A este respecto, remitimos a la bibliografía para obtener una visión sistemática y de conjunto de tales prácticas (24).

Respecto a la forma, es interesante el caso que presenta el tema "No hay tal andar" o "Tarantán", como pervivencia de la estrofa "zéjel", invención atribuida a Muccadan de Cabra (muerto antes del 912).

Todos:
"no hay tal andar como buscar a Cristo
no hay tal andar como a Cristo buscar
que no hay tal andar."

Uno:
"no hay tal andar como andar a la UNA
y veréis al niño en la cuna
que nació en la noche oscura
de Belén en un portal
que no hay tal andar..." (25).

La estructura inicial del zéjel, era utilizar un pareado como estribillo. Su evolución dio origen al "villancico" donde ya se utilizan estribillos de dos a cuatro versos. La mudanza suele ser una redondilla y la vuelta va precedida de uno o más versos de enlace con la mudanza. Fórmula tipo, puede ser la ofrecida por Navarro Tomás: abb-cddc-cbb. Este tema suele ser utilizado como canto de Navidad. Correas, en su vocabulario, incluye en la pág. 70 una muestra de imitación, en este caso "a lo profano", de equívoca intencionalidad:

"arremanguéme y hice colada
no hay tal andar, como andar remangada".

Góngora, también compuso una letrilla recreación de la popular:

"que no hay tal andar como estar en casa
que no hay tal andar como en casa estar".

Para finalizar, y soslayando otros temas seriados, de los cuales desconozco sus antece-

dentes, como el "vestido"; "Las siete palabras"; "Los sentidos corporales"; "Los sacramentos de amor"; "El arado"; etc..., cito de pasada el tema de "Las doce palabras retorneadas", ya que su estudio está magistralmente representado (26). Su tradición documental es antiquísima, como prueban los cuentos y leyendas recogidos en gran parte del mundo, donde se une a su desarrollo en forma seriada, su intencionalidad de fijar motivos religiosos a cada guarismo.

Creemos que la búsqueda de fuentes documentales, que perviven en la conciencia popular, permiten arrojar nueva luz sobre el modo de funcionamiento de la llamada "transmisión oral", de tan difícil desarrollo explicativo. La sistematización orgánica de los temas incluidos en los cancioneros, obliga a una continua labor de citas que caen con frecuencia en una cierta aridez y pesadez de lectura, pero, claro está, ello es inevitable.

---

(1) José M.ª Alín: "El Cancionero Español de tipo tradicional". Editorial Taurus, 1968.

Carlos H. Magis: "La Lírica Popular Contemporánea". (España-Méjico-Argentina). Editorial: El Colegio de México, 1969.

(2) Eduardo Martínez Torner: "Lírica Hispánica" (relaciones entre lo popular y lo culto). Editorial Castalia, 1966.

(3) José M.ª de Cossío y Tomás Maza Solano: "Romancero popular de la Montaña", Tomo II. Sociedad Menéndez Pelayo, 1934, n.º 524, pág. 389.

(4) Pueden consultarse:

"Cancionero Segoviano", Agapito Marazuela. Jefatura Provincial del Movimiento. Segovia, 1964, pág. 275.

"Cancionero Popular de la Provincia de Santander", Córdova y Oña. Vol. IV, bajo el título de: "Marzas de Mandamientos", n.º 69, pág. 68, Santander, 1948.

"Coplas y Romances" (que cantan los mozos en algunos pueblos de Castilla la Vieja con motivo de las bodas, de la Cuaresma, de las fiestas de Pascuas y de otras festividades). Gabriel María Vergara Martín. Editorial Hernando, 1934. págs. 118 y 120.

"Cancionero Popular de Burgos", Federico Olmeda. Diputación Provincial, reedición, 1975, pág. 30.

"Cancionero Popular de la Provincia de Madrid", M. García Matos, C.S.I.C., Tomo II, pág. 175, n.º 344.

"Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid" (Romances Tradicionales, vol. II), L. Díaz Viana, Joaquín Díaz, José Delfín Val. Pág. 130, n.º 42.

(5) "Cancionero Segoviano", Op. Cit. pág 369.

""Coplas y Romances...", Op. Cit., pág. 143.

"Cancionero Popular Serrano" (Valverde de los Arroyos) por José Fernando y Emilio Robledo. Instituto Provincial de Cultura "Marqués de Santillana" Guadalajara, 1980, pág. 135.

"Cancionero Popular de la Provincia de Madrid", Op. Cit., n.º 274, pág. 114.

(6) "El Canto Popular Montañés". P. Nemesio Otoño. Unión Musical Española, Santander, 1915, pág. 34-35.

Córdova y Oña. Op. Cit., tomo IV, pág. 68, n.º 29.

"Danzas, rondas y música popular de Guadalajara" Antonio Aragonés Subero. Diputación Provincial de Guadalajara. 1973, pág. 160.

García Matos. Op. Cit., n.º 344 (versión B), pág. 176. tomo II.

(7) "Coplas y Romances...", Op. Cit., pág. 239.

(8) "Raíces" (Javier y M.ª Luisa García Sánchez y Antonio Lorenzo Vélez), su versión grabada, en: "De boca en boca", Movieplay serie "Serano", L. P., n.º 17, 1489/9.

(9) Véase nuestro trabajo en el n.º 3 de esta revista: "Simbología del número en el Folklore y la canción tradicional".

(10) "Cancionero Segoviano", Op. Cit., pág. 78.

"Cancionero Musical Manchego", Pedro Echevarría Bravo. C.S.I.C., 1951, págs. 446-47.

"Nuevo Cancionero Salmantino", Aníbal Sánchez Fraile. Salamanca, Imprenta Provincial, 1943, pág. 211, n.º 70.

"Cancionero Tradicional Argentino", Horacio Jorge Becco. Librería Hachette, S. A., 1960, n.º 97, pág. 128 (incluye nota de otras versiones americanas de Brasil y Méjico).

"Coplas y Romances...", Op. Cit., pág. 165.

"Cancionero Serrano", Op. Cit., pág. 117.

"Cancionero Popular de Burgos", Op. Cit. pág. 204.

"Poesía popular salmantina" recopilado por P. César Morán Bardón, Salamanca, 1924, pág. 109.

"Cancionero de Madrid", Op. Cit., vol. II, pág. 113. n.º 273.

"Cancionero de Santander", Op. Cit., pág. 182, tomo II.

(11) "Romancero General" (anterior al siglo XVIII) Agustín Durán, 2 volúmenes.

"Biblioteca de Autores Españoles", volúmenes X y XVI. 1882, nº 1.323, pág. 353.

(12) "Estando un soldado en Misa
con un naipe entretenido
le reprendió su sargento
y él se hizo el desentendido".

Versión del "Cancionero Segoviano", Op. Cit.

Comienza de modo parecido en el "Nuevo Cancionero Salmantino", Op. Cit., y en el "Cancionero Tradicional Argentino" con el título de "yo soy un pobre soldado".

(13) "Coplas y Romances", Op. Cit., pág. 197.

"Cancionero Popular Serrano" donde aparece una versión "a lo divino", Op. Cit, pág. 103.

(14) "Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII" ordenada por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, 1911, N.B.A.E. (XVIII).

(15) "Cancionero Castellano del siglo XV" ordenado por R. Foulché Delbosc., Madrid, 1912 - 15 (2 volúmenes).

(16) "Cancionero de Cáceres y su Provincia" Angela Capdevielle. Diputación Provincial de Cáceres, 1969, pág. 340.

"Cancionero Segoviano", Op. Cit., pág. 287.

"Coplas y Romances...", Op. Cit., pág. 160.

"Cancionero de la Provincia de Madrid", Op. Cit., vol. II. n.º 348, pág. 180.

"Folklore de Carahue" (Chile). Ramón A. Laval, 1916. pág. 61.

"Romancerillo del Plata" (Argentina). Ciro Bayo. Madrid. 1913, pág. 87.

"Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid", Op. Cit., pág. 204, n.º 100.

(17) Facilitamos la versión completa, al no figurar idéntica en cancioneros.

Otras versiones:

"Cancionero Popular Serrano", Op. Cit., pág. 95.

"Coplas y Romances...", Op. Cit., pág. 181.

"Reloj de la Pasión". Recopilado por J. Manuel Fraile Gil, en el n.º 8 de esta revista.

(18) "Poetas Líricos de los siglos XVI y XVI" Colección ordenada por Adolfo de Castro. Madrid, 1903. 2 volúmenes (B.A.E. XXXII y XLII), pág. XVIII del 2.º volumen.

También se encuentra en el Manuscrito del siglo XVIII. Add: 17.704, del Museo Británico.

(19) "Cancionero musical manchego", Op. Cit., n.º 212. pág. 444.

"Cancionero musical de la lírica popular asturiana", Eduardo Martínez Torner. Instituto de estudios Asturianos, 1971. n.º 80.

"Cancionero Popular de Extremadura". Bonifacio Gil.

"Cancionero de la Provincia de Madrid", Op. Cit., vol. I. Texto n.º 103.

(20) "La heroica Antona García". José de Cañizares. Ms. 14.090 de la B.N. de Madrid.

(21) "Vocabulario de Refranes y de frases Proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia", Madrid, 1906, por Gonzalo Correas.

(22) "Música y poesía popular de España y Portugal". Kurt Schindler. New York, 1941, pág. 108.

"Cancionero de la Provincia de Madrid", Op. Cit., vol II. pág. 182, n.º 350.

(23) "Cancionero Musical Manchego", Op. Cit., pág. 455 y siguientes.

(24) "La Estación de Amor" (fiestas populares de Mayo a San Juan). Julio Caro Baroja. Editorial Taurus, 1979.

"Folklore campesino español" (ritos agrarios). Enrique Casas Gaspar. Editorial Escelicer, Madrid, 1950.

"La Maya, notas para su estudio en España". A. González Palencia y Eugenio Mele, Madrid, 1944.

(25) "Cancionero Musical Asturiano". Op. Cit., n.º 171. pág. 60.

—Como canto petitorio o de aguinaldo, lo cita Aurelio de Llano en "Del Floklore Asturiano". Instituto de estudios Asturianos, reedición, 1977. Oviedo, pág. 206.

—"Poesía Popular Salmantina", Op. Cit., pág. 79.

(26) Cuentos Populares Españoles". Aurelio M. de Espinosa. 3 Vol. Madrid, 1946. C.S.I.C. Canto nº 14. Este estudio anula el anteriormente publicado por el mismo autor, en "Revista de Filología Española" XVII, pág. 390-413, pues ahora aporta nuevas versiones.

Un resumen de este tema puede consultarse en "Cuentos Populares en la ribera del Duero" de Luis L. Cortés Vázquez. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca, 1955.

LA GALLARDA

Estaba un día Gallarda
en su ventana florida
peinaba cabellos rubios
que de oro parecían,
paseaba un caballero
calle abajo, calle arriba.
Suba, suba el caballero
por la salud de su vida.
El hombre se hizo valiente
y ha subido por su vida
y ha visto siete cabezas
colgaditas de una viga.
De quién son esas cabezas
dímelo Gallarda mía.
Son de los siete leones
que la Reina se comía.
La Reina no come eso
dímelo Gallarda mía
son de mi padre y mi madre
de mis abuelos y tías.
Hazme la cama Gallarda.
Gallarda la cama hacía
y entre colchón y colchón
un puñal de oro escondía
a eso de la media noche
Gallarda se refulgía.
¿Qué te refulges Gallarda
y toda tu gallardía?
Estoy buscando el rosario
que en devoción le tenía.
Tú no buscas el rosario
dímelo Gallarda mía.
Estoy buscando el puñal
para quitarte la vida.
Yo te la quitaré a ti
Gallarda porque es muy mía.
La ha dao siete puñaladas
de la menor moriría.
Abre la puerta portero
portero de portería.
Estas puertas no se abren
hasta que no raye el día
que si Gallarda se entera
entonces nos mataría.
Si Gallarda ya está muerta
en el suelo está tendida
le he dao siete puñaladas
de la menor moriría.

Las informantes la aprendieron de su padre.

Población: Guadalix de la Sierra (Madrid).
Informantes: Hermanas Gamo García.
Edades: 60, 63 y 80 años.
Fecha de recopilación: Noviembre de 1981.
Recopilador: José Manuel Fraile Gil.

RESPONSO A SAN ANTONIO PARA ENCONTRAR LO PERDIDO

San Antonio bendito de Padua,
que en Padua naciste,
en Portugal te criaste,
en el púlpito donde Dios predicó,
predicaste.
Un aviso del cielo te vino:
que a tu padre le iban a ahorcar,
al punto bajaste, enseguida fuiste.
En el camino tu librito y un crucifijo perdiste,
el Hijo de Dios lo encontró, tres voces te dio:
Antonio, Antonio, Antonio, vuélvete atrás,
tres favores se te concederán:
lo perdido sea hallado,

lo olvidado acordado,
lo extraviado acercado.
San Antonio bendito, flor del desierto,
concédeme lo que te pido presto.

Aprendido de su madre, se reza para encontrar algo que se acaba de perder.

Población: Guadalix de la Sierra (Madrid).
Informante: Valeriana Gil Rubio.
Edad: 53 años.
Fecha de la recopilación: Abril de 1981.
Recopilador: José Manuel Fraile Gil.

PADRE NUESTRO MAYOR

Padre Nuestro Mayor
sangre de Nuestro Señor,
iba la Virgen María
por aquellas piedras de rodillas,
buscando a su hijo precioso
para que le diera las llaves del oro
para sacar las benditas ánimas del Purgatorio.
Y le dijo: Madre mía,
no me las veas más pasar,
que allí no me las verás
más penar.
Ya tocan a misa
ya tocan a alzar,
San Juan la dice
San Juan la adora:
Bendita sea la Madre
que llegó a tal hora.

AL SALIR DE LA IGLESIA

Quédate con Dios, María
desde tu casa a la mía.
Si no nos volvemos a ver
te halles en la hora de mi muerte. Amén.

PARA ACOMPAÑAR EL VIATICO

¿Dónde vas Jesús hermoso
tan hermoso y tan galán
A visitar a un enfermo
que me ha mandado a llamar,
alza los ojos al cielo
que allí puesto le verás.
Dadle la salud y vida
si no santa libertad.

AL ALZAR AL SANTISIMO

Entra, Señor en mi casa
toma posesión de ella
redimidla, gobernadla
Señor por ser dueño de ella.

PARA REZAR LOS VIERNES DE CUARESMA

Jueves Santo y Viernes Santo
días de mucha Pasión
día en que crucificaron
a aquel divino Señor,
por la Calle la Amargura
mucha sangre se derrama,
la derrama un caballero
que Jesucristo se llama.

Pasó por allí su madre
y le quería limpiar,
—Madre no me limpie usted
que me hace usted mucho mal,
que estas son las cinco llagas
que yo tengo que pasar
por los vivos y los muertos
y toda la Cristiandad.

El que esta oración dijera
todos los viernes de marzo,
sacará un alma de pena
y la suya de pecado.

AL ACOSTARSE

Jesucristo va a la ermita
con grande «solucidad» (solemnidad)
lleva la Hostia en la mano
que la quiere consagrar,
consigo lleva a San Pedro
consigo lleva a San Juan
consigo sus doce apóstoles
que en su mesa comen pan.

Venid acá, hijos míos
que os quiero confesar,
mañana por la mañana
comunión «sos» he de dar.

El que esta oración dijera
tres veces al acostar
las puertas del Paraíso
abiertas las hallará,
quien la oiga y no la aprenda
quien la sepa y no la diga
el día del Juicio verá
el misterio que le pasará.

AL ACOSTAR

Cuatro esquinas tiene mi cama
cuatro ángeles guarden mi alma
uno Juan, otro Pedro, otro Diego
y la Virgen que está en medio.

Con Dios me acuesto
con Dios me levanto
con la Virgen María
y el Espíritu Santo.

Dios conmigo
yo con él
Dios delante
yo tras él.
Dios que me ha sacado de los peligros del día
me saque de las tinieblas de la noche hasta las
[luces del día. Amén.
Como me echo en esta cama
me echaré en la sepultura
a la hora de mi muerte
ampárame Virgen pura.
Santa Mónica gloriosa
madre de San Agustín
repárate por mi alma
que yo me voy a dormir.

PARA VISITAR EL MONUMENTO EN SEMANA SANTA

Arca cerrada, divino secreto
¿dónde está mi Dios? En el Monumento.
Echado la llave como un cuerpo muerto.
Yo te suplico, el día del Juicio verá mi misterio.

AL TOMAR AGUA BENDITA

Por este agua bendita
me sean perdonados
todos mis delitos
culpas y pecados.

Todas las oraciones fueron aprendidas por la informante de su madre.

Población: Guadalix de la Sierra (Madrid).
Informante: Benita Gamo García.
Edad: 60 años.
Fecha de la recopilación: Marzo de 1982.
Recopilador: José Manuel Fraile Gil.

DE MADRID A TOLEDO

De Madrid a Toledo (Bis)
hay ocho leguas (Bis)
todo el camino llano (Bis)
menos las cuestas (Bis).

Por ser aplicadita (Bis)
me ha dado papá (Bis)
ocho duros en plata (Bis)
les he de gastar (Bis).

Cuatro en una pulsera (Bis)
tres en un collar (Bis)
una vela a la Virgen (Bis)
de la Soledad (Bis)
para que dé salud (Bis)
a papá y mamá (Bis).

Cantó: Modesta del Campo en Villabrágima.

AY QUE ME DUELE UN PIE

En tu puerta soldadito
puse la mano en la nieve
vale más tu cara niña
que lo que tu padre tiene
mira resalada
coge ese pañuelo
mira que es de seda
se mancha en el suelo
¡ay que me duele un pie!
¡ay! que no sé de qué
¡ay si será de andar!
a la virgen, a la Virgen del Pilar.

La Virgen del Pilar
de Zaragoza
de Madrid a Toledo
baja la tropa
una admiración
agua de dolor
a dónde está mi niña
no se lo digo yo.

Serrana qué hora es
han dado las tres
el Cielo está nublado
no deja de caer.

Las patatas están caras
no se pueden comer
el tocino a veinticuatro
la hebra a veintiséis
verás cómo relincha
mi amigo Andrés.

Cantó: Modesta del Campo en Villabrágima.
Recogido por: Modesto Martín Cebrián.

PERICO EL DE LOS PALOTES

Esto era una señora que tenía una hija muy tragona, muy tragona, y un día se la había comido cinco empanadas que había hecho para la cena y se puso a gritar:

—¡Ay!, que mi hija se ha comido cinco empanadas, que mi hija se ha comido cinco empanadas...

Y entra una anciana corriendo:

—Que pasa el rey...

Entonces cuando pasaba la corte del rey por los pueblos, pues toda la gente tenía que salir a verle para aclamarle y todo eso; y entonces ella dice:

—¡Ay!, ¿qué hago yo ahora?

Porque la había oído vocear. Y decía el rey:

—¿Aquí hay una señora que está loca o qué pasa?

Entonces dice:

—No, qué va, es que mi hija se ha hilado hoy cinco madejas.

Dice:

—Ah, pues eso es lo que yo necesito; una niña que hile mucho, porque yo tengo muchas madejas para hilar. Mándemela a palacio que tiene que hilarme.

Entonces, la señora toda asustada:

—Ay, qué haré yo, Dios mío; pero si no sabe hilar...

La mujer se marchó a casa, y la niña llorando allí en una habitación que la habían puesto en el palacio con un montón de lana para hilar, con muchos vellones. La pobrecica llorando y entró por una ventana un enanito y la dice:

—¿Qué te pasa? ¿Por qué lloras?

Se lo contó todo. Y dice:

—Mira, no te preocupes que yo te voy a ayudar a todo. Me llevo la lana y te traigo hiladas cinco madejas tós los días; pero cuando termine de hilarte todo este montón, me darás lo que yo te pida.

Dice:

—Bueno, yo te daré lo que tú quieras.

Entonces, todos los días lo hilaba. Lo llevaba al rey y todos tan contentos. Y cuando ya le quedaba muy poco, dice:

—Bueno, ¿qué me vas a pedir?, porque no hemos hablao desto.

Dice:

—Pues te voy a pedir que sepas mi nombre y si lo sabes no te pediré nada.

Y los últimos días le decía qué sé yo nombres...

—Te llamas Juan, te llamas Pedro...

No se llamaba de ninguna manera. Entonces llegó una vecina un buen día a hablar con su madre y dice:

—Hija, me ha pasao una cosa más curiosa... Iba a por leña al monte, y en el tronco de un árbol sentí que había una rueca. Me acerqué —dice—, claro, él no me vio, y había un enano hilando —dice—, y estaba cantando: «Yo no tengo nombre ni tengo motes, que me llaman Perico de los Palotes».

Entonces la madre dice:

—Ay, gracias Dios mío. Es lo que yo quería saber.

Se fue corriendo y se lo dijo a la hija. Entonces, cuando llegó el enanito —que ya no le quedaba nada— empezó por otros nombres:

—Te llamas esto, te llamas lo otro...

Dice:

—No, no, no...

Ay, el enano daba saltos de alegría.

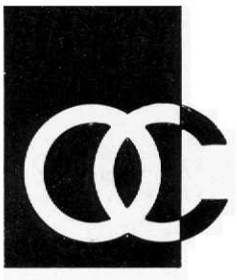
—Que no, que no me llamo así.

Dice:

—Pues te llamas Perico de los Palotes.

Y entonces ¡aaahhh! se puso todo furioso, todo furioso, se marchó y andando. Colorín colorado, este cuento se ha acabado.

Contó: Felicidad Carretero, de Valbuena de Duero (Valladolid).
Recopiló: Joaquín Díaz.



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID