

Revista de
FOLKLOR

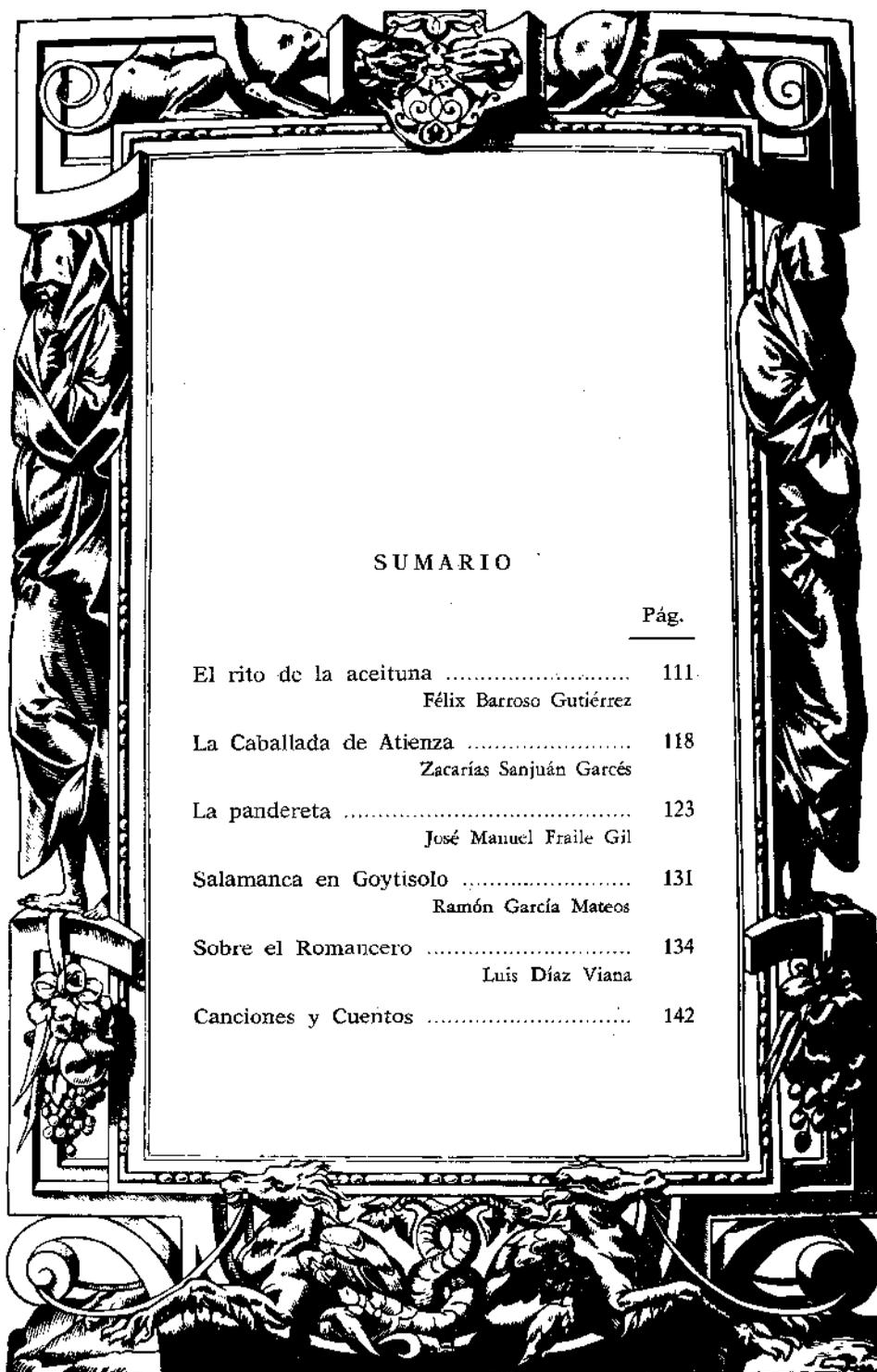
N.º 28



Editorial

Las teorías comentadas en el número anterior, por extraño que parezca, no son antitéticas. Ambas deducciones podrían tener cabida, con leves retoques, en un estudio global acerca de la Tradición. De hecho, no se puede negar que muchos temas, actualmente considerados como de carácter rural, han tenido un origen culto, literario; pero tampoco podemos cerrar los ojos al fenómeno de los «creadores» que inventan, transmiten y almacenan material en la sociedad campesina. Si los estudios románticos y modernistas hubiesen concedido la importancia que se merecía a esta figura clave en el proceso de transmisión oral, los pensamientos y posturas aparentemente dispares se hubieran acercado. Por supuesto, hay investigadores que llegan a superar esa anfibia de la Tradición con pleno acierto, y en España destaca por la clarividencia de sus definiciones y el número y calidad de sus trabajos, Ramón Menéndez Pidal. Ciertamente algunas de sus páginas están recibiendo en los últimos tiempos críticas y revisiones, pero habría que aducir en su favor que, raramente una persona que haya escrito tanto ha errado en tan poco. Su teoría de la tradicionalidad es casi perfecta y capaz de acoger sin reparos en su seno, tanto materiales de origen culto (cuyo uso por parte del pueblo ha ido transformando) como creaciones realizadas por un miembro de la colectividad rural (sea marginal o no) que imprime en ellas un peculiar sello y un estilo característico.





SUMARIO

	<u>Pág.</u>
El rito de la aceituna	111
Félix Barroso Gutiérrez	
La Caballada de Atienza	118
Zacarias Sanjuán Garcés	
La pandereta	123
José Manuel Fraile Gil	
Salamanca en Goytisoló	131
Ramón García Mateos	
Sobre el Romancero	134
Luis Díaz Viana	
Canciones y Cuentos	142

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 21 - Valladolid, 1983

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 - 1983.

Al norte de Extremadura, faldeando montes o salpicando la penillanura, se levanta un mundo de olivos que es parte consustancial, desde hace siglos, del paisaje y del hombre que habita en ese terruño. Constituyó el olivo —y aún hoy lo es en muchos núcleos— el factor primordial de las menguadas economías rurales. En los canchos graníticos de la Serranía de Gata, por las tierras pardas del antiguo señorío de Granadilla y en el laberinto de montañas jurdanas, el olivo fue casi sacralizado y se rodeó de todo un ritual, fiel reflejo del vínculo humano con el elemento agrario.

“EN MARZU LA BOCHA JARÁS Y LA ESTACA PLANTARÁS”

El adagio popular es bien claro al respecto. Cuando llegue marzo, serán los días propicios para sembrar toda clase de árboles y arbustos, excepción hecha de higueras y parras, que se plantarán en noviembre. Se preparan las “bochas” u hoyos, donde se colocarán las “tocoñas” (plantones). Luego, el año agrícola irá marcando los pasos de las distintas labores que hay que realizar para que el olivo se estire en ramas y tronco. Febrero traerá consigo la “rompeúra” del árbol, que viene a ser la primera labor de arada. Al asomar mayo, dará comienzo la bina o segunda labor de ara. Son muchos los campesinos que en este mes proceden “a cerral los olivos”, echando tierra en la parte baja del tronco con el azadón, a fin de que las raíces queden a resguardo de los calores del estío. Apenas agosto aparece en el calendario, el labriego cogerá el “puón” (podadera) o la “picocha” (instrumento formado por palo largo que lleva en su extremo al modo de una pequeña hoz) y empieza el “vardasqueu”, eliminando la infinitud de tallos (“vardascas”) y otras ramas del olivo.

El otoño matará los bochornos del verano y hará que la aceituna se vaya vistiendo de luto bajo las heladas novembrinas. Y será ahora, cuando ya agonice el otoño, el momento del rito; un rito que se extenderá hasta que el fruto del árbol se haya convertido en lo que el bachiller de Trevejo llamaba “oro líquido”.

APARECE “LA CHICHARRONA”

Por uno de estos pueblos del norte cacereño, a caballo entre la sierra y la llanura, lanzan al aire la copla:

*“Ya llegó la Chicharrona
y la licencia mos vinu
pa encomenzal la matanza
y vareal los olivos.”*

Curioso, extraño y raro. Pero nuestros oliveros dan el nombre de “La Chicharrona” a la Purísima Concepción, festividad que se celebra el 8 de diciembre. Ella es la encargada de traer la licencia, de ofrecer el permiso necesario para que el campesino pueda varear la aceituna. Y si acaso llegaras a preguntar el porqué del rito, la respuesta es unánime: “Hasta el día de la Chicharrona manda la zurriaga de San Andrés, que es la que mata las moscas y trae el airi y el friu”. Sorprendente mezcolanza de símbolos que, a buen seguro, se remontan a oscuras épocas, a tiempos en que el hombre del campo se guiaba por cómputos o calendarios donde los mitos y los dioses celestes se confabulaban con la observación directa de la Naturaleza.

Desde la Pura a San Blas, el olivar es un continuo hervidero. Las mañanas son frías, heridas por gélidas escarchas. Crepita la hoguera en cualquier rincón de la heredad y el “marru” pasa de mano en mano. Es el “marru” un canto rodado, de superficie lisa, que se calienta entre las llamas y con el que los vareadores y cogedoras se frotan las manos, para matar el relente del carámbano.

*“Venga el marru,
que pasi calentitu
de manu en manu.
Venga el marru...”*

Cuando el sol espanta a la helada, el trabajo se torna más vivo y las tonadas marcan el compás de la faena. Entre los altísimos olivos de Las Jurdes, que se aúpan buscando el sol que le niega la montaña, la copla tiene un sonido arcaico, ceremonioso:

*“A cogel acetunas
hemus llegadu.”*

*Están brancas del yelu,
duelin las manus.*

*Olivitu, olivera.
Acetuna maúra,
¡quién te cogiera!*

*Un costal de acetunas
llevu cogíu;
ya me duelin las manus
de tantu friu.*

*Olivitu, olivera.
Acetuna maúra,
¡quién te cogiera!*

Por cada vareador van tres cogedoras. El vareador siempre es hombre, y la cogedora, hembra. El de la vara atiza con fuerza las ramas del árbol y apenas deja descansar los brazos. No puede descansar, porque si las cogedoras le toman la delantera, ya sabe lo que le espera. Llegarán aquéllas y, quieras que no quieras, le bajarán los calzones. Por ello, la gente que te cuenta el antiguo ritual de la aceituna matiza, con estas palabras, la conversación: "Ansí que el probi vareador acababa rendíftu, porque se daba unas tupas de varear...". No es tan sólo simple mojiganga esta parte del rito, sino algo más. A través de ella, se entrevé el afán de la mujer por herir el orgullo viril del hombre. Tiene que demostrar éste su mayor resistencia física; de



lo contrario, quedará avergonzado y en ridículo cuando le bajen los pantalones, teniendo que soportar las risas de la concurrencia, no muy convencida de su virilidad.

La comida, junto al tronco musgoso de cualquier olivo, es el único obligado descanso de la agotadora jornada laboral. No falta nunca el típico plato de estas fechas: "el mojetéu", al modo de ensalada con "tomatis de cuerga", "aceitunas jarracás", pescadilla en escabeche, aceite, vinagre y sal. También, antes del "mojetéu", se departía el "jarinatu", especie de morcilla hecha con gorduras del cerdo y miga de pan.

Por febrero, a medida que los olivos se descargan del fruto, comienza el ramoneo. Se cortan diversas ramas del árbol con la "sigureja" (hacha), y con ellas "se jadin argunas cargas, pa llevásilas al ganaitu". Cabras y vacas son las que devoran con fruición este alimento, demasiado jugoso para ellas en una temporada en que aún la hierba no está crecida.

"EL TORU"

Otro refrán de estas tierras dice que "Eneru trai el aceiti al maderu". Y así es en efecto, pues ya en este mes está la aceituna suficientemente negra, dispuesta para ser molturada en los lagares. La gente pone redoblados esfuerzos en las faenas, no sólo porque los tordos y zorzales vengan como plaga al olivar, sino porque las fiestas del ciclo invernal asoman sus mascaradas a la vuelta de la esquina. San Sebastián, Las Candelas, San Blas... son conmemoraciones solemnes y patronales de no pocos pueblos de la zona. Son festejos que rezuman unas connotaciones etnográficas de orígenes remotos, donde el ritual pagano de antiguos pueblos agrícolas y pastoriles no pudo ser acallado por el cristianismo. Hombres y mujeres se vuelcan en alma y cuerpo durante estas efemérides. Día y noche la zambra, el bullicio y la algazara se enseñorean de las plazuelas y callejas de las viejas aldeas del norte cacereño. Por ello es preciso que la aceituna esté cogida antes de tales días. Durante la fiesta hay que romper amarras y estar libre de la servidumbre que conllevan las faenas campesinas.

Apenas si quedan ya olivos por varear. Las cogedoras aligeran el paso. El vareador pega con frenesí en la copa del olivo. Las cestas se vacían con rapidez en los costales. De pronto alguien grita: "¡Ya, ya las acabamos!". "¡El toru, el toru...!". Era ésta la señal indicada para que vareadores y cogedoras mugieran y se em-

bistieran, imitando las luchas entre toros o vacas cerriles. Llamaban a esto "jadel el toru", y, si seguimos a Frazer ("La rama dorada". Méjico, 1979), podríamos hasta ver aquí lo que él llamó "encarnación animal del espíritu de la cosecha". Posiblemente, el toro fue, en nuestro caso, la encarnación del espíritu de los olivos. Ello podría explicarse partiendo del hecho de que para el hombre primitivo la aparición de un animal o ave entre su cosecha supondría, con toda seguridad, el establecimiento de un misterioso vínculo entre animal y cosecha. Esta identificación nacería, como es lógico, en tiempos antiguos, cuando los campos carecían de linderos, y cualquier clase de animales vagaba con cierta libertad por ellos. También en este rito del toro parece que se intente perseguir o buscar el espíritu del olivar, que está como refugiado en el último olivo que queda por coger; de aquí que las voces de "¡El toru, el toru!", surjan cuando las cogedoras están apañando las últimas aceitunas. Esto podría ser igualmente comprensible a la luz de que los cambios mágicos de forma son perfectamente creíbles para la mentalidad primitiva. El hombre primitivo espera que el espíritu del olivar aparezca o huya en la forma animal primigenia.

Tampoco andaría desacertado Mircea Eliade ("Tratado de historia de las religiones". Madrid, 1981) cuando piensa que el espíritu de la cosecha, encarnado en animales con gran fuerza genésica, responde al afán del campesinado por atraer la energía fertilizadora de tales animales hacia sus campos. Quizás sea el toro aquí en Extremadura, más que en otras partes, el animal por excelencia que representa los poderes fecundadores. Aún quedan muchos vestigios relacionados con un antiguo culto al toro, especialmente en ciertas costumbres nupciales.

O sea, que el llamar a gritos al toro, el imitar sus mugidos y sus embestidas, puede estar en consonancia con la imperiosa necesidad que tiene el olivarero de que sus tierras sigan siendo continuamente fructíferas. Y ya que el toro no está presente en carne y hueso en el olivar, se lleva a cabo un ritual de magia homeopática (lo semejante atrae a lo semejante). Lo que se busca es que, de alguna forma, el animal libere su poder fertilizador y lo derrame por los campos.

Más podríamos profundizar sobre este asunto, y así llegaríamos, si nos lo propusiéramos, a buscar un posible origen de este rito en los sacrificios séticos, realizados en el próximo Oriente para vengar el asesinato de Osiris, perpetrado por Set. No obstante, quedémonos por

ahora con lo expuesto, a fin de no buscar complejidades donde tal vez no las haya.

No sería muy descaminado tampoco el afirmar —y nos basamos en multitud de paralelismos europeos— que, antiguamente, se sacrificaba un toro al terminar la campaña de la aceituna. Si el espíritu de la cosecha está encarnado en un toro, natural es que al morir la cosecha, muera también el espíritu que la representa. En este festín del toro sacrificado participarían sacramentalmente todos los aceituneros. Aún permanece, como vestigio de este posible rito, en algunos pueblos, la práctica de comer, el último día de la recolección, un plato de aceitunas aderezadas, que suelen ser las más negras y de menor tamaño de la campaña anterior, y a las que se les llama con el sugestivo nombre de "torinus". Se puede deducir de aquí que estos "torinus" son el sucedáneo de la verdadera carne del ser divino, del auténtico espíritu del olivar, es decir, del toro.

"LA ENRAMA"

Se han acabado de recoger los últimos frutos. Apenas las sombras de la noche se ciernen sobre los tejados grises o arcillosos de las aldeas, comienza una nueva ceremonia. Se va a dar paso a "La Enramá". Cogedoras y vareadores acuden a casa de sus amos. Los cánticos no cesan a medida que van entrando por las estrechas callejuelas:

*"Venimus los varearís
de vareal acetunas.
¡Viva la nuestra ama,
que paga cumu nenguna!*

*Señora ama,
venga la Enramá,
que estamos mu jartus
de tantu asperal.*

*Venimus las cogeoras
rendiítas de agachalmus.
¡A vel sí la nuestra ama
se porta comu otrus años!*

Señora ama...

*Salgan los nuestrus amus
a ofrecelmu la Enramá,
que hogañu las acetunas
no cogín en el lagal.*

Señora ama..."

Y "La Enramá" llega; no puede faltar. Es el convite de despedida. Todo el mundo se reúne en derredor de las buenas cazuelas de patatas

con costillas o con bacalao y de los platos atiborrados de chorizo y tocino fritos. Después vendrán los “gruñuelos” (buñuelos) y el vino de la “pitarra” (de cosecha). El baile, muchas veces al son de una simple botella o de una sartén percutida con una llave, cerraba el festejo, que solía alargarse hasta las primeras luces del alba.

Sin lugar a dudas que el nombre de “La Enramá” debe responder a determinados vestigios de dendolatría, tan abundantes no sólo en esta zona, sino en la mayor parte de nuestra Península. Prácticamente el antiguo ritual del culto al árbol ha quedado atenuado, reducido a meros simbolismos en la zona que estudiamos. Cuentan los más ancianos que, al terminar la recolección de las aceitunas, marchaban cogedoras y vareadores en procesión hacia la casa de sus amos, llevando, como estandarte, un ramo de olivo. Era, asimismo, costumbre la noche de “La Enramá” que los mozos colocasen ramas o guirnaldas de flores en las puertas y ventanas de sus novias o de aquéllas a las que pretendían. Aún se oye, de vez en vez, entonar al tamborilero la siguiente copla:

*“La nochi de la Enramá
pusi un ramu en tu ventana
de rosas y de cravelis;
y ahora que vengu cumpríu,
te lu pongu de laurelis.”*

Donde aún se conserva con vasta pureza esta tradición es en el pueblo de Pinofranqueado, perteneciente a la comarca de Las Jurdes. Aquí el ritual, hoy trasladado al domingo siguiente a San Bartolomé (24 de agosto), va acompañado de otras manifestaciones etnográficas que, posiblemente, proceden de un culto primitivo consistente en patentizar el matrimonio de las divinidades o números de la vegetación. Así, el día citado, los mozos lucen en sus chaquetas unas “enramás” preciosas, hechas con las mejores flores que su compañera cortó el día anterior.

* * *

EL LAGAR

Durante unos días las aceitunas permanecen en los “chiquerus” o “cortijus”. Vienen a ser éstos unas simples construcciones cuadrangulares, casi siempre de pizarra, sin techar, que varían de tamaño según la mayor o menor cantidad de aceitunas de sus dueños. Pero raro es el “chiqueru” que sobrepasa los nueve metros cuadrados, siendo la altura de todos ellos pare-

cida, entre el metro treinta y sesenta. Están adosados unos a otros, situados en una gran cerca que posee el lagar. La mayor parte lleva grabado el nombre del dueño, el cual se ha señalado sobre el barro o la cal con un simple punzón. En algunas prensas o lagares, como el llamado “De Vicario”, en Santibáñez el Bajo, los dueños han personalizado a los “chiquerus”, creando un vínculo cuasi humano entre la construcción de piedra y la persona. Así, aparecen rótulos como: “soy de Guillermo Montero”, “soy de Benjamín Amador”, “soy de Juan Blanco”... Como se ve, esto también entraña un acusado sentido de la propiedad.

En la comarca cacereña de Las Jurdes, donde el analfabetismo alcanzó cotas elevadísimas, no son muchos los “cortijus” que aparecen con el nombre de los dueños. En cambio se observan numerosas lajas de pizarras marcadas con pequeños trazos, lo cual responde al número de sacos vaciados en los “chiquerus”.

Las prensas o lagares, que así son denominados —depende de las zonas— los molinos de aceite, son construcciones que fueron levantadas por algún hacendado del pueblo, o por alguna agrupación de familias, como es el caso del “Lagal de los Caletrius”, que fue construido por diversos vecinos a los que les unía el apellido “Caletrío”. Incluso existen prensas que pertenecieron a las iglesias parroquiales, como



la citada anteriormente de "Vicario". Estos son de épocas pretéritas, cuando las parroquias poseían abundante hacienda de tierras y ganados. De todas formas, no parecen remontarse los lagares más allá del siglo XVIII o finales del XVII, a tenor de lo que se observa en los archivos y por las fechas que aparecen en los dinteles de sus entradas.

Con plena seguridad que el método empleado, al menos en gran parte de la provincia cacereña, para moler la aceituna en tiempos anteriores al siglo XVII, debía de guardar gran paralelismo con el que se ha practicado en Las Jurdas hasta hace poco. Para ello se introducían las aceitunas en sacos de lana, y éstos eran colocados en un "batán" (aplicase el nombre de "batán" a un tronco ahuecado, generalmente de castaño). En el "batán" se echaba agua cociendo. Una o varias personas se agarraban fuertemente de una soga colgada del techo y, con los pies descalzos, pisaban durante horas las aceitunas del saco. La consecuencia de esta faena es lógica: pies escaldados y llenos de ampollas. Una vez bien pisada, se recogía todo el mejunje y se vaciaba en una caldera. El agua quedaba abajo y el aceite subía a la superficie, siendo recogido éste con un puchero. Este método, tosco y rudimentario, daba escasos rendimientos, pues el aceite recogido, como suelen decir por estos pagos, era "pi minus erri" (poco y con mucha acidez).

Formaban parte del lagar dos tipos de personas jurídicas. Por un lado, los llamados "amus", que son el conjunto de vecinos que tienen "parti" en él; es decir, aquéllos que mandan y disponen sobre todos los asuntos relacionados con el buen funcionamiento de la prensa y que reciben los beneficios que genera ésta. El status de "amu" se adquiere, normalmente, por herencia. Un padre, al testar, puede dejar dividida su "parti" entre sus hijos. Así, su "parti", que es equivalente a un cántaro de aceite, puede ser reducida a medio cántaro, a una cuartilla, a media cuartilla, a un cuartillo, o a medio cuartillo.

Antes de proseguir, vamos a hacer un paréntesis para que quede clarificado este sistema de medidas que hemos expuesto:

- 1 cántaro equivale a 4 cuartillas (16 litros aproximadamente).
- 1/2 cántaro equivale a 2 cuartillas.
- 1 cuartilla equivale a 4 cuartillos.
- 1/2 cuartilla equivale a 2 cuartillos.
- 1 cuartillo equivale a 1/2 litro aproximadamente.

— 1/2 cuartillo equivale a 1/4 litro aproximadamente.

Por lo tanto, los "amus" estaban clasificados por "partis", recibiendo el beneficio correspondiente de acuerdo con tales "partis". Todos los "amus", sin excepción alguna, poseen su "chiqueru" o "cortiju", que es fijo y propio y que tiene, además, nombre y apellidos grabados.

Por otro lado, se encuentran los "vecerus", que son los más numerosos. Estos se han de conformar con los "chiquerus" más inferiores, que, de hecho, no les pertenecen, pues son de propiedad del lagar; además, estos "chiquerus" no son fijos ni están nominados, por lo que cada "veceru" descarga sus aceitunas en el primero que encuentra vacío. El "veceru" es aquél que deshace la aceituna en la prensa, pagando, por ello, una cantidad estipulada, casi siempre en aceite.

LA MOLIENDA

Normalmente, nada más pasar San Blas (3 de febrero), comienza el molino aceitero a deshacer el fruto. Por esta época ya suelen estar los arroyos saturados de agua, y ésta genera suficiente fuerza para mover la gran rueda —"rueona"— de cangilones. Pero hubo años en que San Blas pasaba y las lluvias aún no habían asomado. En tal caso, y después de aguardar un tiempo, había que echar mano de otro sistema molendero. Para ello, en cada lagar existe un apartado donde, en caso de sequía, las caballerías son las encargadas de moler la aceituna. Burros o caballos son enganchados a una especie de timón que hace girar a tres o cuatro piedras de molino, las cuales machacarán el fruto.

Los responsables de la molienda son los lagareros. Suelen ser tres: el maestro, cuya tarea estriba en llevar las cuentas del lagar, y dos cogedores, los cuales deben apechar con las faenas más duras. Por encima de los lagareros estaba el encargado, que es uno de los "amus" del lagar, al que le corresponda por turno anual.

Las aceitunas son sacadas por los cogedores de los "chiquerus". Emplean para tal menester un caldero de hierro. Es frecuente que los dueños del "chiqueru" también se introduzcan en él, con el fin de "descuscuñal" (sacar con los dedos o con un palo las aceitunas que han quedado introducidas entre los intersticios de las paredes). Del caldero de hierro pasan a una cesta de mimbre que posee una capacidad estipulada. Colocada la cesta sobre unas parihue-

las, el fruto es llevado al "molejón", que viene a ser una colosal piedra granítica en forma de cono truncado y que será la encargada de moler la aceituna. Esta pieza se mueve a través de un rústico sistema que la engarza con la "rueona", que es en sí la que, gracias a la fuerza del agua que cae sobre los cangilones que lleva adosados, origina todo el movimiento de este elemental sistema de molienda.

Para que el agua caiga con suficiente fuerza sobre la "rueona", existen unas "pesqueras" (diques) en los arroyos, donde se almacena agua suficiente, que es canalizada por la llamada "regaera del lagal". Al abrirse una compuerta, el agua se precipita desde lo alto sobre los cangilones y, así, la maquinaria comienza a andar.

Una vez que el fruto está suficientemente molido, se recoge con "calderillas" (cubos de cinc) y se coloca sobre las "capacetas" (capazos), procediéndose al prensado. El método empleado es bastante rústico, pues se reduce a un simple torno de madera, en el que juega un papel primordial el "jusu", que es un recio madero que lleva unas muescas en espiral a lo largo de todo él.

Sobre las "capacetas" se arroja agua hirviendo, a fin de escaldar el aceite. Este agua ha sido calentada previamente en una gran caldera de cobre en el llamado "infiernu" (especie de horno de piedra y barro).

El líquido que procede del prensado va cayendo sobre una tapadera de corcho que se encuentra en el interior de una tinaja. El aceite va quedando en la superficie, y el alpechín en el fondo. Esta tinaja se comunica con otra por medio de una "piquera" (especie de espita). La función de la segunda tinaja es recoger el alpechín, al objeto de que en la primera sólo vaya quedando el aceite.

Casi siempre se acostumbra a recoger alguna botella de aceite virgen, que será empleada en multitud de ritos y como remedio para ciertas enfermedades. Este aceite se obtiene del fruto prensado pero sin escaldar.

Los residuos de la aceituna constituyen los "carozus" (orujos), que son recogidos para alimentar a los cerdos. El alpechín se desprecia y se deja que escurra hacia el arroyo.

LA VIDA EN EL LAGAR

El oficio de lagarero, pese a su fatigoso trabajo, era muy solicitado otras veces. La razón

de ello viene motivada porque constituía un jornal fijo y diario a lo largo de varios meses, ya que, de haber mucha cosecha, las faenas de molienda se alargaban hasta mayo. Aparte de esto, este oficio estaba sujeto a mil y una picarescas, pues pocos eran los lagareros que no hacían un buen acopio de aceite para el año. Cuentan sobre este particular un caso que refleja bien a las claras la ilusión por acceder al puesto de lagarero. Ocurrió en uno de los pueblos del norte cacereño. Resulta que a un cierto campesino, llamado Valerio "El Chorro", le habían asignado un puesto de lagarero, por el que había luchado lo indecible. Pero aquel año las lluvias no quisieron venir, y harto ya de esperar, salía todas las mañanas a la puerta de su casa, miraba el cielo azul y prorrumpía en llantos, gritando a su mujer: "¡Otru día güenu, Gínia...! ¡Ay San Blas Benditu, hogafiu que pudíamos habel untau el bezu...!". O sea, que el hombre declaraba a gritos que era una lástima que no lloviera, ya que, de lo contrario, se habría llevado un buen pellizco del lagar.

Durante todo el tiempo que durase la molienda, los lagareros debían permanecer, día y noche, en el lagar. Normalmente solían moler unas tres "pisas" diarias (21 cántaros aproximadamente). La comida corría por cuenta de aquél que le tocara deshacer las aceitunas.

Las viandas que se acostumbraba a llevar a los lagareros consistían en lo siguiente: desayuno: higos pasos y aguardiente; almuerzo (llamado comúnmente "las onci"): caldo de patatas, chorizo y tocino fritos; merienda: "la olla", que estaba compuesta por sopas de pan con "hortelana" (hierbabuena), garbanzos y "migajas" (chorizo, tocino y patas de cerdo, cocidos en el puchero de los garbanzos); cena: patatas con bacalao y tajadas de cecina. Los más pudientes ofrecían café por la mañana, y sopas de fideos al mediodía. Últimamente la comida ha sido por cuenta de los lagareros, llevándoseles únicamente vino.

La pinta de los lagareros, como es de suponer, infundía respeto, sobre todo a la chiquillería, que huía despavorida ante la presencia de ellos. La gente hacía creer a los muchachos que los lagareros eran demonios, y el asunto no era para menos, pues al verlos tan sucios y tan desastrosos, causaban auténtico espanto. Por las tardes, al terminar la escuela, los niños se acercaban con desconfianza a "mojal la tostá". Traían de sus casas una gran rebanada de pan que la tostaban en el "infiernu" y la untaban con el aceite de "las cabezas" (aceite residual mezclada con alpechín). Los lagareros, para ha-

cerles rabiár, a veces cogían a alguno y lo llevaban hasta la "rueona", por lo que el susto era tremendo y se quitaban las ganas de volver a "mojar la tostá".

Al terminar de deshacer las aceitunas, se celebraba "el día del ajusti", que era el momento de rendir cuentas. Los "amus" organizaban un gran convite en el lagar, al que asistían ellos, sus mujeres y sus hijos no casados, así como los lagareros. Se preparaba una succulenta "caldereta" o "cuchifriti" de cabrito, consistente en comer primeramente un guiso de los "me-

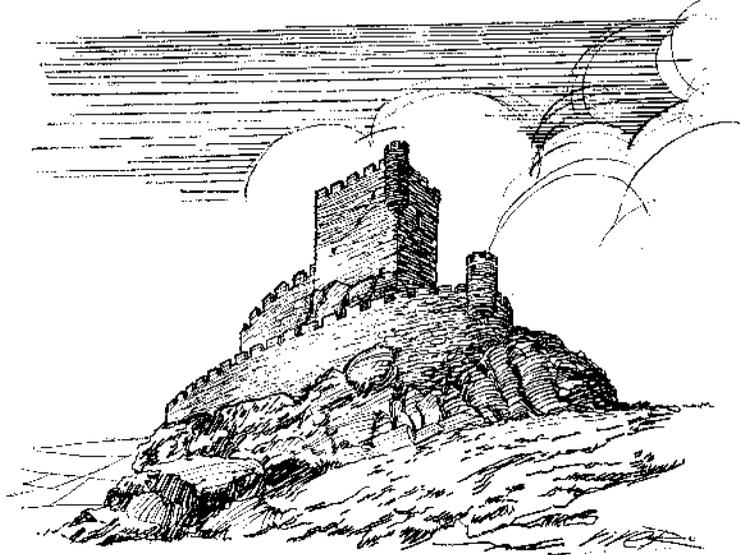
nudillos" (asaduras) y, luego, una fritanga de carne con bastante picante, laurel y otras hierbas aromáticas. Y todo ello regado con más de un cántaro de vino.

El aceite obtenido por las tasas impuestas a los "vecerus", se vendía a los arrieros, destinándose también una cantidad para entregarla a los lagareros, a los que se les abonaba, asimismo, determinada cantidad monetaria. Si sobraba algo de dinero, se destinaba a las necesidades y reparaciones propias de la fábrica del lagar.



”Nos los ricueros et mercadantes de Atienza...” Cofradía cívico-religiosa, ocho veces centenaria

Zacarías Sanjuán Garcés



Reconstrucción ideal del castillo a finales del siglo XVIII. (Dibujo L. Vivero)

Es Atienza la villa perteneciente hoy a la provincia de Guadafajara (hasta el año 1833 lo fue al partido provincial de Soria), a la que Decio Hernesto llama Novaugusta o “Novilis Novaugusta” y sitúa en el país de los arévacos, región que correspondió al convento jurídico cluniaense en las proximidades de Aranda de Duero. El orientalista José A. Simonet afirma que dicha villa fue la capital de los tythios, siendo su nombre actual por degeneración de la antigua Tythia.

Pronto suena Atienza en la historia de España. Fue por el año 601 de la fundación de Roma, cuando los tythios y los belos se confederaron y comenzaron a fortificarse para su defensa en caso de ataque, teniendo también con los numantinos el compromiso de juntar con ellos las armas y fuerzas contra los romanos, pero, según el historiador Mariana, les fue vedado pasar adelante aquellas fortificaciones y, además, fueron obligados los hombres que tuvieran edad a acudir al lado del campo romano. Esos pueblos se negaron a lo que les era mandado y de ahí surgió la sangrienta guerra de Numancia.

Conserva la villa, a 1.200 metros de altura sobre el nivel del mar, un castillo que, como la mayoría de los de Castilla, parece resumir el

carácter de la vida española hasta bien entrado el siglo XVI. Sin lugar a duda, su erección se remonta a tiempos inmemoriales (a la fecha de la creación del mundo), por asentarse en el accidente natural de un peñón cuyos flancos aparecen cortados como por tajante espada de Hércules poderosísimo, extendiéndose su roca desnuda de Norte a Sur como unos doscientos metros. Situación de inmejorables condiciones estratégicas por su altura, a donde sólo las águilas pueden alcanzar en sus altos vuelos, y por la roca inhiesta de paredes verticales inaccesibles, que no podía ser olvidada en tiempos de perpetua guerra y de continuo trasiego de pueblos y razas enemigas.

Al pie del castillo roquero, la “peña muy fort” que nos cita el poema del Cid, los labriegos que poblaban la villa y los de las aldeas cercanas, se refugiaban cuando eran atacados. En contra de la voluntad de los romanos, fueron construidas enormes murallas, pues, era preciso que la fortaleza atencina constituyera un sólido baluarte, ya que constituía la llave que cerraba el paso de ambas Castillas y podía guardar la entrada, hostigar a los invasores y ser amparo y seguro de las tierras vecinas; pero, en opinión de Francisco J. Simonet, a los dos años de la toma de la villa por Alfonso III, fue-

ron destruidas aquellas obras de defensa por las tropas de Almanzor, cuando éste se apoderó de Atienza el año 981. No obstante, después de la definitiva reconquista por Alfonso I el Batallador, comenzó su reconstrucción durante el reinado de Alfonso VII en 1132.

La población atencina, en los siglos IX y X, era escasa y sus necesidades económicas se veían satisfechas con los productos agropecuarios y forestales, así como con los ingresos correspondientes a las ocupaciones artesanas rudimentarias de sus moradores, oficios que eran alternados con la arriería, profesión ésta considerada como más cómoda y lucrativa.

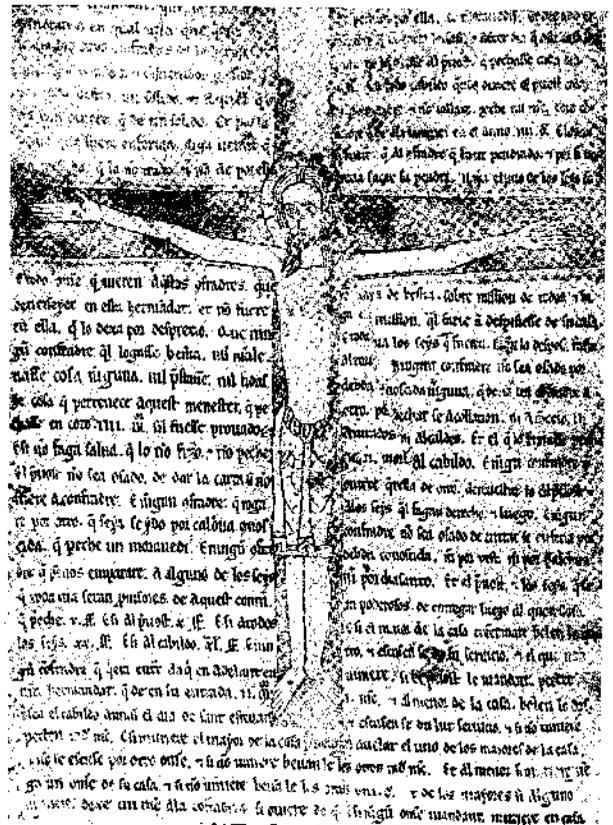
Después de los datos que llevo referidos, por los cuales se ha intentado plasmar brevemente la panorámica de una villa medieval, asentada al pie de una atalaya de amplio y dilatado horizonte, se hace preciso narrar lo concerniente al origen y reglamentación de la Cofradía de Recueros (vulgo La Caballada), motivo principal del presente trabajo.

Todos los años, el viajero amante del conocimiento de nuestros pueblos en el pasado, se verá sorprendido el día de Pentecostés en nuestra villa por la celebración de una fiesta que evoca un hecho histórico en favor del monarca Alfonso VIII. Los cronistas de la época narran la efemérides, más o menos, en esta forma:

Al morir Alfonso VII le sucedieron sus hijos Sancho y Fernando, los cuales, por disposición de su padre, heredaron Castilla y León respectivamente. El reinado de don Sancho fue efímero, ya que falleció al poco tiempo de finar su esposa doña Blanca, dejando un hijo de tres años de edad que quedó bajo la tutela de Gutierre Fernández de Castro, rival de la poderosa familia de los Lara y, para evitar disputas, don Gutierre dio la tutoría a un pariente de ambas familias y éste se la entregó a los Lara. Con tal motivo, los Castro se creyeron ofendidos y acudieron al tío del niño, don Fernando, el cual entró en Castilla y se apoderó de algunas plazas para hacerse con la persona de su sobrino, a quien los Lara tenían a buen recaudo en el palacio de los Santa Cruz, de Soria. Lo hubiera conseguido el leonés a no ser por el caballero Pedro Núñez de Fuentealmejr el cual, tomando al pequeño rey Alfonso en brioso corcel, lo trasladó al castillo de San Esteban de Gormaz y, desde allí, a Atienza como "plaza fuerte y de gran seguridad". Como los Lara aún no creían bastante fuerte nuestro castillo y las tropas de don Fernando acechaban y sitiaban la villa, un grupo de vecinos dedicados a la arriería se comprometió a llevar al pequeño monarca a Segovia y posteriormente a Avila, donde quedaría

totalmente a salvo. Misión cumplida en las primeras horas del día de Pentecostés del año 1162 en que, ante las mismas barbas del ejército sitiador, salía una veintena de astutos atencianos llevando disfrazado de arriero al rey niño sin que el enemigo se diera cuenta de la estrategia. Cuando Alfonso VIII llegó a la mayoría de edad, premió a sus libertadores nombrándoles caballeros, les otorgó el privilegio de usar bandera y el de constituirse formalmente en Hermandad, cuyas Ordenanzas escritas, de finales del siglo XII, se cumplen en lo esencial.

Los recueros y mercaderes de Atienza, profesión nacida después de la Reconquista, estaban en un principio constituidos en cofradía gremial —imprescindible para protegerse mutuamente en su vida social y profesional—, siendo regulada por una serie de normas verbales que comprendían los derechos y obligaciones de sus miembros hasta que, a finales del siglo XII quedó constituida la Hermandad, bajo el patrocinio de San Julián, mediante unas disposiciones comprensivas de los fines de esa Organización, formada por individuos del mismo gremio, unidos por un vínculo de caridad y hermandad, con un espíritu religioso y benéfico,



Detalle de las Ordenanzas de la Hermandad.
(Fot. Layna Serrano)

matizado con intereses de tipo profesional, con lo cual llenaban entonces las funciones de la moderna previsión social.

Encabeza esas Ordenanzas el siguiente párrafo: "Nos los ricueros et mercadantes de Atienza, establecimos aquesta ermandat a honor de Dios et de todos los Santos y a defensión de nuestros averes". Seguidamente aparecen reflejadas las normas reguladoras de la asociación en los términos siguientes que procuraré extractar: la de que a todo cofrade que fuere embargado en cualquier pueblo, sin que pudiera por sí mismo rescatar la prenda, debían ayudarle los demás miembros; que le acompañaría uno de los "seises" (consejeros de la Hermandad), yendo a caballo, en calidad de comisionado del resto de los hermanos "obrando como si dispusiera de su propia cosa y ordenando el pago de cuanto se gastara a cuenta del común". Que todo aquel que, "debiendo pertenecer a la Cofradía no sea hermano, debe ser mirado con desprecio, y, si algún cofrade prestara su caballería, porteara mercancías o prestare algo en relación con la hermandad a tales individuos, pagaría de multa cuatro maravedises si le fuere probado, pero nada pagaría si jurase no haberlo hecho".

Para cubrir los gastos de la Hermandad, contribuirían sus miembros con arreglo al número de animales de carga de que dispusieran, abonando un sólido por una caballería y lo mismo el que no tuviere ninguna, pero el que por tenerla enferma no hiciera uso de ella desde un mes atrás, nada pagaría.

Al Prioste o Hermano Mayor, incumbía la entrega de la Carta de Seguro Real o de exenciones a los cofrades cuando éstos emprendieran viaje, y la demora en la devolución de esa carta, transcurrido el plazo de tres días de su regreso, supondría para el cofrade que así procediera, el pago por día de diez sólidos.

Dignas de encomio son las disposiciones para los casos de enfermedad y muerte, según las cuales: cuando el cabeza de familia estuviera gravemente enfermo, le velarían cuatro cofrades, y dos solamente si el enfermo era un menor de la casa, siendo de aplicación esas atenciones tanto a los miembros de la cofradía como a sus familiares. En caso de muerte, el sayón o criado de la Hermandad estaba obligado a ir de casa en casa anunciando a los cofrades el entierro del fallecido, advirtiéndoles la obligatoriedad de la asistencia para "llevar las andas et tomar la pala y azada, y si a alguno ordenara el Prioste llevar aquéllas o usar éstas y no obedeciere, pague ocho dineros". Si algún viandante o viajero muriese en casa de un co-

frade, debían hacerle los hermanos "todo cumplimiento, o sea, que se le vele y entierre con asistencia de todos". En cuanto a sufragios, exceptuando los días de Navidad, Jueves Santo, Sábado de Pascua, Pentecostés y los días siguientes a los citados, debía hacer la Hermandad los que acostumbraba y, además, rezar los asistentes ante el cadáver.

La cofradía de Recueros tenía también facultades para administrar justicia al determinar que, "cuando un cofrade debiera algo a otro, éste no deberá recurrir, para que le pague, al alcalde ordinario, concejo o jueces, so pena de dos maravedís a la Hermandad, y el que tuviere alguna querrela con otro, debía acudir al Prioste o seises para que, sin tardanza, fallaran en derecho". El cofrade que intercediera por otro al que se hubiera castigado, pecharía un maravedí y, cuando en juntas o cabildos mandara el Prioste callar y al que se lo dijera no obedeciese, éste pagaría un menca. También fueron establecidas diversas multas por la falta de asistencia a la fiesta religiosa o a las juntas, resultando curioso aquello de que "el que llevare su hijo consigo a la fiesta o velatorios, no siendo aquél de teta, pague un menca".

Entre otras, éstas son las normas comprensivas de las Ordenanzas de la Cofradía de Recueros de Atienza, organización gremial que en la Edad Media constituyó el embrión de las corporaciones netamente profesionales, reguladoras de modo exclusivo de todo lo concerniente al oficio en sus distintos aspectos: económico, técnico, religioso y, además, el del ejercicio de jurisdicción sobre sus miembros en todas estas materias. Si bien tales tendencias fueron en un principio perseguidas por los monarcas en Castilla, las cofradías con matiz religioso y benéfico fueron permitidas hasta el siglo XVIII, en que el espíritu filantrópico y laico acabó con las viejas hermandades benéficas, sustituyéndolas por los montepíos. No obstante, la Hermandad de Recueros de Atienza sigue funcionando al espíritu y letra de sus Ordenanzas con más de ocho siglos de vigencia, con un sentido tradicional ciertamente ejemplar, sin que la noche de los tiempos haya hecho perder el interés de las mismas.

Este es uno de los testimonios de la historia atencina. Su fidelidad a la Corona hizo que sus milicias concejiles se distinguieran en la toma de Cuenca, en la luctuosa jornada de Alarcos y en la batalla de las Navas de Tolosa, donde los de Atienza supieron conjugar su valentía con la astucia demostrada en el acto de liberación de Alfonso VIII, uno de los más insignes reyes de Castilla, cuya efemérides se viene con-

memorando desde el año siguiente al que aconteció aquel hecho memorable.

Además de las Ordenanzas citadas, la Cofradía conserva un albalá de Alfonso X el Sabio, fechado en Burgos a 28 de octubre de 1255, confirmando otra carta otorgada por Fernando III en Peñafiel el 18 de enero de 1232, por la que se disponía que los recueros de Atienza "anden seguros por todo el reino con sus mercaderías e con sus bestias e con cuantas cosas consigo troxieren e dando sus derechos e los devieran dar e non sacando cosas vedadas del Reyno". Por otra sobrecarta del infante don Sancho, otorgada en Córdoba a 12 de julio de 1262, fue confirmada la antedicha. El mismo don Sancho IV fechó en Atienza, a 18 de enero de 1255, un privilegio en favor de los recueros y sus mercaderías, para cuando fuesen por cualquier parte del reino, mandando a todos los concejos, alcaldes, jueces, justicias, alguaciles, comendadores y magistrados municipales que administraban justicia en las puertas de los pueblos, que, bajo pena de cien maravedises y el doble de aquello en que se perjudicara a los interesados, "nynguno non sea osado de les fazer fuerza nyn tuerto nyn mal nynguno a ellos nyn a nynguna de sus cosas nyn de los pendrar, salvo por su debda conoszida o por fiadura que ellos mismos ayán fecho, y que non sean pendrados por nynguna debda que el concejo de Atienza deva". Esta carta fue confirmada por Fernando IV mediante otra fechada en Salamanca a 12 de septiembre de 1295.

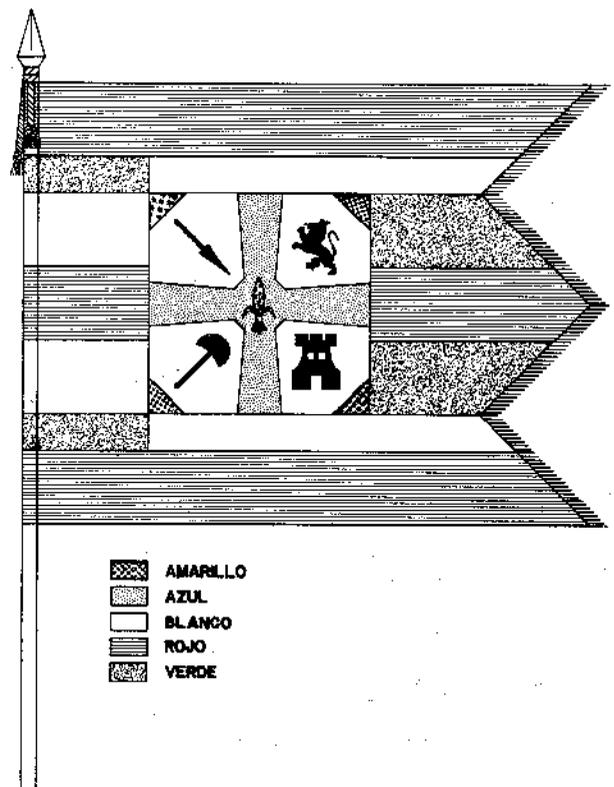
Varias veces fueron mejorados esos privilegios por distintos monarcas, tales como Sancho IV y su nieto Alfonso XI en Valladolid el 2 de julio de 1344, y por un documento confirmatorio de la carta de Fernando IV, fechado en Atienza el 16 de marzo de 1329.

Transcurrido el tiempo, parece ser que los recueros atencinos tropezaron con dificultades al no serles respetados los derechos que les habían sido otorgados, pues, en una sentencia fechada en Atienza el 3 de enero de 1375 por el infante don Juan, príncipe heredero y Señor de la villa, se mandaba respetar y cumplir los privilegios de que gozaban, prohibiendo bajo severas penas que se les tomara nada en prenda, salvo por deudas propias y ordenó "que, si alguna cosa de lo suyo fuese tomada e prendada a los dichos recueros o a alguno dellos, que ge los dedes e tornedes e fagades dar e tornar luego bien e complidamente en guisa que les non mengüe nynguna cosa", so pena de seiscientos maravedises a cada contraventor; y contraído matrimonio entre don Juan y doña Leonor de Aragón, dándole en arras el Señorío de

la villa de Atienza, esta nueva Señora otorgó otra carta en idénticos términos a la sentencia de su esposo, en Medina del Campo, a 20 de mayo de 1376.

En todos los actos que corporativamente celebre la Cofradía, ésta hace uso de la bandera que le fuera concedida por el rey Alfonso VIII; insignia que, antiguamente, sólo era concedida a institutos armados. Lleva en el centro de un cuadro, una cruz bizantina tal como se usaba en el siglo XII; en dos ángulos formados por esa cruz, van un castillo y un león y, en los dos restantes la rēja del arado y la aijada que representan tareas campesinas. Sus colores son rojo, verde, blanco, amarillo y azul claro.

Con lo referido, se prueba que distintos monarcas se aposentaron en Atienza favoreciéndola con muy estimables mercedes; que la riqueza de la villa por aquellos tiempos fue extraordinaria, lo demuestran sus artísticas iglesias labradas en la pura observancia del estilo románico, pero... también sufrió reveses, siendo, posiblemente el más importante el acaecido durante las guerras entre Juan II de Castilla y los reyes de Aragón y Navarra, apoderándose éstos de la población hasta que el castellano, moviendo un regular ejército con provisión de "ingenios et lombardas et truenos", yendo en pri-



Reproducción de la bandera. (Dibujo Sanjuán Ranz)

mera fila el valeroso condestable don Alvaro de Luna, puso cerco a la villa que defendía Rodrigo de Rebolledo por el rey de Navarra. Se llegó a un concierto entrando don Juan en la población, mas no en el castillo. Por despecho o por castigar algunos traidores que en ella se albergaban, o por tener que abandonarla, el navarro aportilló sus murallas, derribó algunas casas y quemó otras. Por tratos posteriores, Atienza recogió a su legítimo Señor, según nos refieren las crónicas de Juan II y de don Alvaro de Luna.

He dejado para narrar en segundo término, la fiesta que he citado al principio, integrada en el más interesante folklore castellano. Se celebra ininterrumpidamente todos los años por la Cofradía de Recueros en la forma siguiente:

En la madrugada del día de Pentecostés, un dulzainero y un tamborilero, a toque de diana, recorren las vetustas calles de la villa anunciando la romería. Los cofrades, con sus cabalgaduras, se reúnen en la puerta de la casa del Prioste, donde el Secretario o "fiel de fechos" pasa lista y da lectura a las multas impuestas durante el año a los hermanos por infringir las Ordenanzas, tales como, no llevar el sombrero el domingo de Trinidad, llegar tarde a la misa de dicho día, tutearse entre ellos (ya que ha de emplearse como tratamiento de respeto el de usted), y hasta al mismo "fedatario" por omitir el nombre de algún miembro en esa lista, a los cuales se impone, como sanción, una cantidad en libras de cera, según el grado de la culpa libremente apreciada por la "mesa". Terminadas estas diligencias, se forma el cortejo que se inicia con los músicos montados en resignados pollinos adornados pintorescamente, llenando los aires de conocidas sonatas. Les siguen en ordenadas filas cerca de cuarenta hermanos con traje antiguo, montando caballos o mulos enjaezados de fiesta. Uno de ellos enarbola la bandera. A retaguardia como si fuera el "Estado Mayor", varios de los mismos caballeros que se distinguen por llevar amplia capa de las que usan en el país; entre ellos va el abad de la Cofradía, también en ataviado jaco y ocupando puesto de honor entre el Prioste y el Mayordomo que llevan sus insignias. Atraviesan el arco de Arrebatacapas y continúan el itinerario hasta la ermita de la Estrella, donde tiene lugar la procesión con la imagen del mismo nombre hasta la Peña de la Bandera, en cuyo trayecto son subastados los banzos de la peana de la Virgen y el privilegio de portar la bandera de la Hermandad entregándose al mejor postor. Concluida la procesión, a la que sigue en la

ermita la celebración de la misa, son subastados en celamines de trigo los roscones que penden de vistoso "mayo". Los cofrades obsequian a los romeros con abundantes tragos de vino en la hospedería. A continuación, los mismos cofrades, en el atrio del santuario y previa la venia del Hermano Mayor, bailan reverentemente, ante la imagen de la Virgen, una especie de jota castellana al ritmo marcado por los gaiteros, pudiendo también danzar los romeros en la explanada contigua. Llegada la hora del almuerzo, los hermanos de la Cofradía, en las habitaciones de la hospedería destinadas al efecto, y los romeros con sus viandas en las praderas inmediatas a las huertas, reponen las fuerzas gastadas durante los actos mañaneros. El que lo desee puede subir a la villa, donde encontrará varios establecimientos para comer y recorrer la población (con la visita casi obligada al castillo), hasta llegada la tarde que tiene lugar en un arrabal la consabida carrera de caballos, con lo que se da por terminado el festejo.

Estas son algunas facetas de una villa con páginas brillantes en la historia de Castilla. Atienza vive silenciosa y resignada, recordando el esplendor, fuerza y desventura de sus días medievales. La Cofradía de los Recueros y Mercadantes, como queda dicho, conmemora anualmente el día de la Pascua de Pentecostés, la liberación de un pequeño monarca castellano que, andando el tiempo, sería el vencedor en la batalla de las Navas de Tolosa, planeada precisamente el día de la misma Pascua del año 1212. Esa conmemoración lleva consigo una fiesta declarada de interés turístico nacional, sumamente concurrida por personas que asisten desde todos los confines de España, celebrada a usanza netamente castellana en la forma dicha, amenizada con los típicos y ancestrales dulzaina y tamboril, por todo lo cual la fiesta de "Los ricueros el mercadantes de Atienza" es una de las grandes romerías de Castilla y de las más históricas de España.

BIBLIOGRAFIA

- FRANCISCO LAYNA SERRANO: *Historia de la Cofradía de la Caballada*.
TOMAS LOPEZ: *Diccionario Geográfico de España*.
JUAN CATALINA GARCIA: *Atienza Ilustrada*. Semanario de 1895.
JUAN DE MATA CARRIAZO: *Crónicas de Juan II y Alvaro de Luna*.
ANTONIO PAREJA SERRADA: *España Histórica*.
JULIO DE LA LLANA: *Hoja Parroquial de 1931*.
Z. SANJUAN GARCÉS: *Atienza, Conjunto Monumental*.



Todo estudio relacionado con el asunto folklórico debe por fuerza hundir sus raíces en el pasado más o menos remoto. Sabido es que la gran mayoría de los instrumentos que hoy son populares tienen su origen en las viejas culturas pre-clásicas, donde a veces tuvieron un uso muy distinto al que hoy tienen y desde donde han llegado hasta nosotros por uno u otro camino.

La importancia que la pandereta ha jugado en nuestra música popular como instrumento autónomo —no sólo de acompañamiento—, me ha impulsado a rastrear en su origen y a profundizar en su conocimiento.

Para empezar, es necesario hacer una pequeña distinción aclarando significados y formas entre los términos: pandera, pandero y pandereta. Por pandera se entiende en algunas regiones el pandero de forma cuadrada; pandero serían los redonde de arco grande con sonajas, y pandereta sería el pandero de tamaño pequeño. Quede claro que estas divisiones tienen un valor relativo y de uso reducido quizá a este pequeño trabajo.

Sinonimia

Español: pandero, pandereta.

Francés: tambour de biscaye, tambour de basque.

Inglés: timbrel.

Alemán: schellentrommel.

Italiano: cemballo, tamburo bosco.

Portugués: pandeiro.

Antes de seguir adelante, es preciso separar de este grupo el pandero cuadrangular formado por una caja cuadrada de madera, cerrada con piel en sus dos caras principales; correspondería a la pandera de la que hablamos arriba: es el pandeiro gallego que oculta en su interior pequeños cascabeles metálicos, el duffe portugués usado como acompañamiento en ciertos cantos de trabajo o el pandero de la comarca catalana de Urgel, donde se adornan con pinturas y cintas para interpretar las llamadas «canciones de pandero», de las que recogió un buen número Valerio Serra y Boldú en su «Cansons de pandero», Lérida, 1903.

Un poco de historia

En España el término pandereta es relativamente moderno, pues hasta el siglo XVII estuvo muy en boga el término adufe o adrufo, de procedencia árabe. En realidad, las formas toph (hebrea), daff (árabe), duff (indú), son onomatopeyas de la percusión sobre la piel del instrumento.

Su origen no es seguro, si bien el hecho de que el Ta-pou chino sea instrumento de la orquesta musulmana de la corte china, favorece la tesis de su procedencia semítica; el damppha o duffde índico secundaría esta teoría.

La primera representación de una pandreta la encontramos en los frescos de Catalhuk (Anatolia), que representan grupos de gente participando en cierta fiesta acompañada de música y danza; estos personajes sostienen en sus manos la primera representación conocida de un pandero redondo (la escena se remonta aproximadamente a unos 5.800 años a. de C.).

Fue en la antigua civilización sumeria (localizada en la zona sur de Mesopotamia, que corresponde al moderno Irak), la que dio madurez a este instrumento durante el cuarto y tercer milenio antes de Cristo; esta afirmación se ve apoyada por el hecho de contar para esta época con la ayuda de testimonios escritos, gracias a lo cual estudiosos como Francis Galpin han asignado el término meze como el nombre que los sumerios dieron a la pandereta redonda, siendo el de la cuadrada adapú; parece ser que este último era el utilizado para usos religiosos, reservándose el meze para fiestas civiles, profanas y familiares.

El gran musicólogo Sachs (1), da el término balag-di como único designante para los dos tipos de pandero sumerio.

Para el antiguo Egipto hay varios ejemplos de este instrumento, pequeños y de forma circular, otros más grandes y algunos rectangulares. En algunas representaciones de la XII Dinastía, un hombre lleva un pandero o saron sobre el hombro y una mujer que marcha tras de él, le golpea. Las representaciones de panderos cuadrados se centran sobre todo en el Imperio Nuevo.

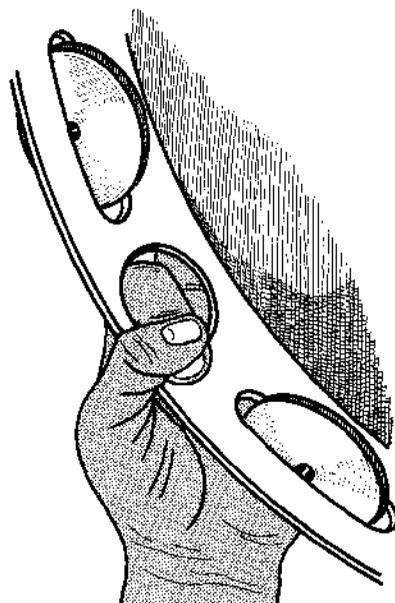
Entre los fenicios, el pandero se manejó al modo en que se manejan en España los panderos :de tamaño pequeño como una pandereta, se descansaba algo inclinado sobre el pecho y sujetándolo con ambas manos, que lo sostienen y tocan; de ellos se conserva un ejemplar en el Museo Británico.

El catálogo chino cuenta con dos instrumentos de este tipo: el ta-pou y el te-teno, propio de la orquesta tibetana. En la India se toca el dam-pha, duffde o duff de forma octogonal; lleva la piel sujeta por una redcilla de fajas, se toca con los dedos de la mano derecha y también el dedo medio de la mano izquierda, armado de una baqueta, marca los golpes del ritmo. El dara o daera, es del tamaño de una de nuestras panderetas y tiene en el aro un agujero donde se introduce el dedo pulgar para sostenerlo, pudiendo así apoyar el dedo medio de la misma mano que soporta el instrumento en la membrana para así subir el tono.

El dindima o dindimi es de forma y usos semejantes. El khanjari o khanjani es más pequeño y va provisto, a veces, de sonajas colocadas en el aro al modo de nuestras panderetas (es decir, en hendiduras practicadas en el arco); ésta es la pandereta indú que aparece ricamente adornada con labrados de plata e incrustaciones de hueso o nácar; su nombre completo es jhanjk-khhanjari. Por último, el thambatté, propio de la India meridional, pertenece a la especie dampha, pero de forma redonda y tamaño mayor. Se usa para acompañar al kahalay o kombu (trompa o cuerno de guerra).

El término daff, deff, doff, duff, designa entre los árabes las diferentes formas del pandero; suele ser como una pandereta de largos bordes o rodeada de campanillas de cobre, o bien como el instrumento de percusión de las tribus errantes del Sahara. Una variedad notable entre los árabes asiáticos es el pandero llamado bendyr, de unos cuarenta centímetros de diámetro y membrana de piel de cabra, dos pares de sonajas o discos metálicos y, bajo la piel, de tres a siete cuerdas de tripa para aumentar la vibración al estilo de los tambores y cajas.

Los griegos tocaban un tímpano o pandero con sonajas o cascabeles (cuatro dispuestos en forma de cruz); la tañedora sostenía el instrumento con la mano izquierda mientras la derecha estaba extendida, de forma que el pulgar resbalaba por la piel y los otros cuatro dedos unidos golpeaban (2) la membrana de la manera que, como luego veremos, se usa aún en nuestros días en España. Conocían otros sin sonajas que se percutían de igual modo (3) y



otros, aún, de grandes dimensiones con la piel y el aro historiado e incluso con empuñaduras en el arco (4). Así pues, pasó de ser una sencilla piel tendida sobre un arco de madera, a convertirse en un lujosísimo instrumento guarnecido de piedras preciosas.

El tímpano gozó de gran popularidad en Asia, donde se asoció como instrumento sagrado a ciertos cultos como el de Baco o los misterios de Cibele, a quien se representó a veces con un tímpano o pandero en la mano. Los sacerdotes de Cibele lo introdujeron en Grecia, donde alcanzó poca aceptación entre las clases elevadas de Atenas, siendo incluso utilizado por autores como Aristófanes para provocar la risa del público.

Como tantas otras cosas, los romanos heredaron de los griegos el desprecio por tímpanos y timpanistas. Apuleyo afirmaba: «Ser preciso tener alma de bárbaro y oreja desgarrada, para encontrar placer en la alborotadora barahunda de los timpanistas» (5).

Si un retórico gesticulaba exageradamente, se decía: «Timpaniza» (panderetea) (6), de igual modo se criticaba a los afeminados que adoptaban actitudes y costumbres orientales demasiado muelles para la austera sociedad romana, v. gr. los iniciados en los cultos de Cibele.

Hay que señalar en este sentido el famoso mosaico pompeyano de «Los músicos callejeros» donde queda bien patente el valor medio-

cre que la sociedad romana dio a nuestro instrumento.

Se dice que el pandero junto a los atabales o tambores entró en España con los árabes, lo cual es materia discutible, ya que mucho antes los fenicios debieron traer sus tímpanos y ello contando con que no existieran antes en la Península; desde luego, los árabes introducían sus varias clases de duff y con ellos su término adufe o adrufo, que de ellos procede y que tan en boga estuvo hasta mediados del siglo XVII, altermando con la palabra pandera o pandereite junto a la palabra sonajas, ausente en la obra de Berceo. Figura en la enumeración de instrumentos que hace el bachiller Fernán Ruiz en la «Coronación de Nuestra Señora», asociada siempre a adrufes y sonajas.

Covarrubias en su «Tesoro de la lengua», llama panderas a los antiguos panderos de forma cuadrada.

La pandereta y la mujer

Extraña notar que desde la más remota antigüedad hasta nuestros días haya sido la mujer la encargada de tocar o acompañar su canto con el instrumento que nos ocupa. Un antiguo texto sumerio descifrado, nos informa de que la nieta del rey Naram-Sins (2291-2255 a. de C.), fue designada instrumentista de balag-di (nombre del pandero sumerio, como ya vimos) en el Templo de Moor en Ur, de modo que este sería el primer testimonio que asocia la pandereta con las mujeres y con las actividades religiosas en el Asia Occidental, Egipto y el Mediterráneo antiguo. Es sabido también que la Diosa Madre Ishtar poseía un culto poderoso en la antigua Mesopotamia, donde jugaba el pandero —y desde luego, las mujeres— un papel muy destacado.

Los hebreos que, como hemos visto, conocían y utilizaban panderos y panderetas, reglamentaron en cierto modo el uso por manos femeninas de dichos instrumentos; así en el Salmo 67, versículo 26, se dice: «Preceden los can-



tores, detrás los músicos / en medio las vírgenes con címbalos».

Hay referencias de cómo fue el pandero en Egipto un instrumento femenino empleado en los templos y en las danzas de los festines; y ya vimos el uso que en el mundo clásico se dio a tímpanos y panderos: asociados a cultos orientales de carácter femenino.

Mucho más reciente y cercano a nuestro ámbito peninsular es el testimonio que el cronista Laurent Vital hizo del viaje de Carlos V a España en 1517. Explica que en San Vicente de la Barquera (actual Santander), salieron al encuentro del Monarca muchachas «cantando y tocando sus instrumentos al estilo del país, y que eran unos tamboriles de un solo fondo con muchas sonajas»; las muchachas iban ataviadas al estilo morisco y llevaban sonajas en las piernas, los brazos y la cintura (7).

Aún otro testimonio de la misma época, si bien algo más reciente, nos informa de cómo Carlos IX de Francia, gozó de un espectáculo análogo en San Juan de Luz en 1564, donde vio «bailar a las muchachas al estilo vasco», llevando cada una un tamboril hecho a modo de cedazo al que estaban sujetas muchas sonajas» (8).

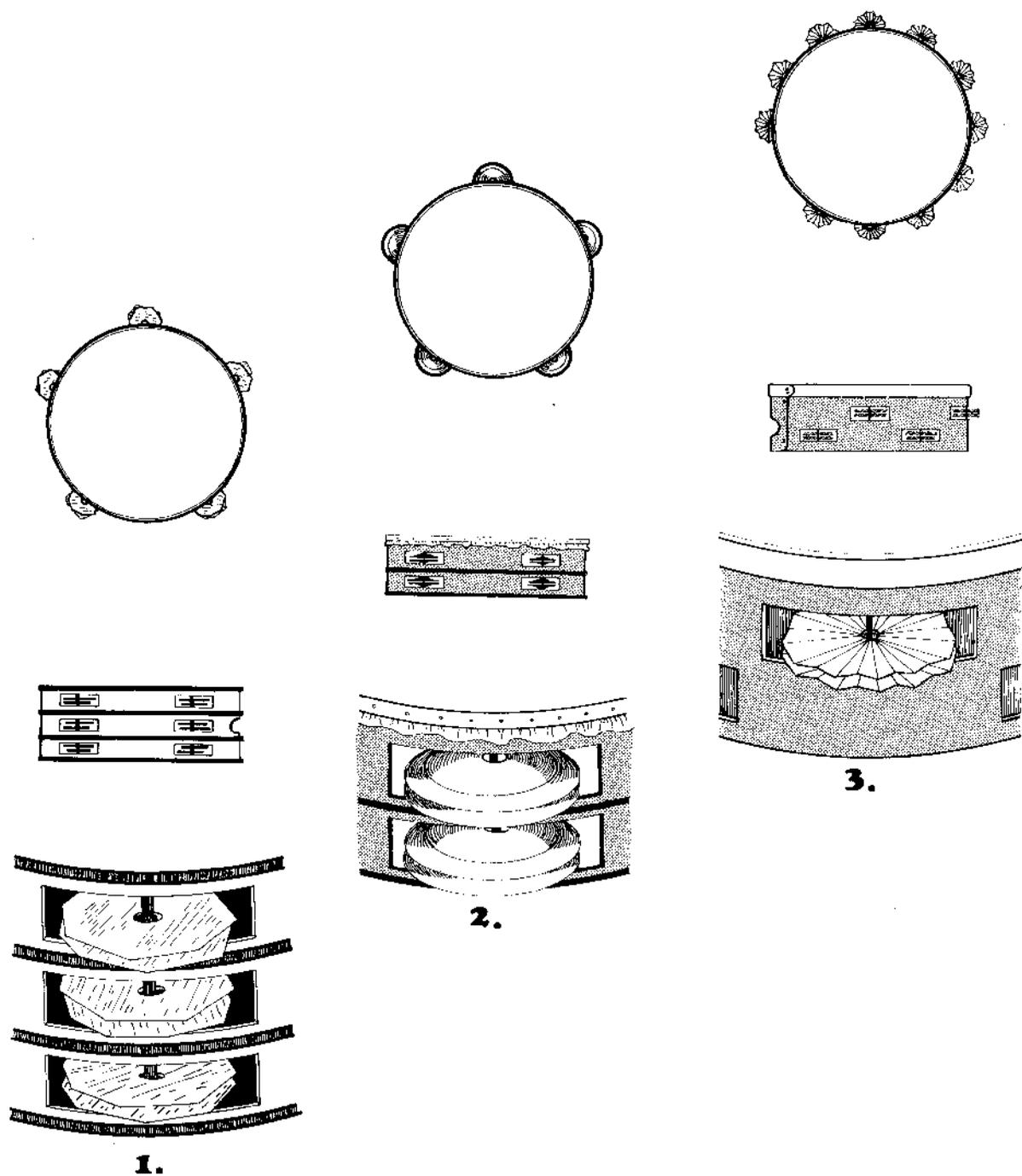
Thoinot Arbeau habla del tambourin que los vascos y bearneses toman con la mano izquierda y tocan con los dedos de la mano derecha; dice además que: «el instrumento está rodeado de sonajas y pequeñas piezas de cobre que producen un sonido agradable».

Es curioso notar cómo estos testimonios hacen referencia en pleno siglo XVI a este fenómeno de la mujer como intérprete de la pandereta y a las zonas geográficas donde la pandereta tiene, aún hoy, una vigencia mayor sobre el resto de la Península; esto es: la zona norte.

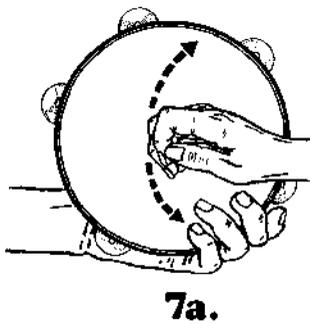
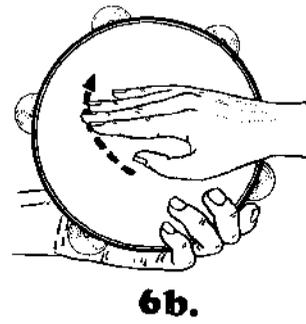
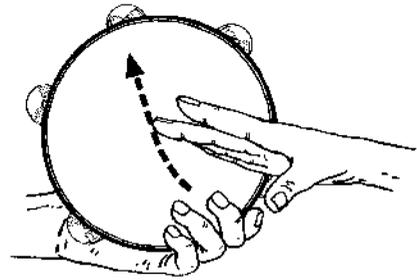
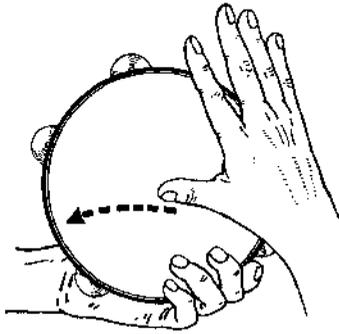
Ha sido hasta nuestros días algo habitual en los pueblos de la zona norte de España encontrar jóvenes tocadoras de pandereta llamadas «pandereteras» en Santander y alrededores (pues ya sabemos que para la cultura popular las divisiones administrativas no sirven), o las «triquitixas» vascas. Estas jóvenes de antaño son hoy día señoras de edad respetable (salvo algunas excepciones), que tocan y cantan sus cantares con una gracia que es producto del tiempo, de haber aprendido de las que «cuando yo era chica tocaban para hacer baile en las cocinas y portales en el invierno...».

Normalmente, la intérprete canta y toca a la vez; o bien, en caso de ser dos las tocadoras, van alternando las coplas, formándose casi

Pandereta.



1: Burgos-León. 2: Santander-Palencia. 3: Galicia-Asturias



4: Toque base. 5 a 5 b 6 a 6 b: Toques blandos. 7 a 7 b: Toques duros

siempre luchas verbales o picadillos alusivos a la gracia de la cantadora, a su habilidad, a sus conocimientos, etc. Siendo muy raro encontrar una cantadora que se haga acompañar por una pandereta (yo no conozco ningún caso ni tampoco referencias), seguramente por lo acoplado del canto y los toques que constituyen una creación netamente personal.

Volviendo a la cuestión del binomio pandereta-mujer, a mi modo de ver, es el tono generalmente más alto de la voz femenina el que ha condicionado este emparejamiento. Lo cierto es que, aún en nuestros días, en las zonas en que la pandereta es instrumento de acompañamiento en rondallas de baile como el Fandango de Verdiales o las canciones de Extremadura, suele ir en manos de los hombres; pero en el caso de la zona norte donde los bailes son propios de este instrumento en sus distintas variedades que luego veremos, es siempre la figura de la mujer la encargada de su uso.

Antonio Cea en su estudio sobre los instrumentos populares en la Sierra de Francia (Revista de Dialectología, 1978) señala el sentido de virginidad de la pandereta asociando su rotura a la pérdida de aquélla.

La pandereta en España: tipos principales, dispersión y usos.

Ya desde antiguo está atestiguado el uso en España de la pandereta como instrumento autónomo de percusión, orientado sobre todo para acompañar el canto y marcar el ritmo de algunos bailes. Además de las citas de que ya hemos hecho mención, son muchos los autores que aluden a este tema. Así, Cervantes dice en su «Gitanilla», que Preciosa cantaba un romance repicando las sonajas «al tono correntío y loquesco» y es precisamente en el romancero popular donde más referencias tenemos sobre el uso del tal instrumento:

*«vestida de raso verde
desde abajo para arriba,
pandero lleva en sus manos,
ricos romances decía...»* (9)

La pandereta como instrumento autónomo al estilo de como se toca en la Italia Meridional, tiene en España su coto en la mitad norte de la Península, aproximadamente desde Burgos hasta el mar y por el este hasta Aragón, donde decae el uso de la pandereta, reapareciendo en Cataluña, como ya hemos visto, con el uso del pandero cuadrado en la región de Lérida.



En su materialidad, la pandereta es un instrumento formado por un aro de madera cubierto por uno de sus lados por una piel, que puede ser de cualquier tipo de mamífero o bien de vejiga de cerdo; el aro va horadado cada cierto trecho por cavidades donde van sujetas las sonajas (siempre por pares, y éstos en número variable).

Una primera distinción general daría como resultado un tipo de pandereta que hemos llamado galaico-asturiana, que dispone sus pares de sonajas de forma alterna, siendo éstas rizadas; el aro suele ser ancho. Solían ser de fabricación artesanal por especialistas.

La pandereta de la zona santanderino-palentina, es de mayor diámetro que la anterior, aro más estrecho, sonajas lisas con umbo central y parejas de sonajas dispuestas de forma enfrentada y generalmente en dos pares sobrepuestos.

Por último, la pandereta burgo-leonesa se diferencia de las anteriores por su mayor pobreza; normalmente es de fabricación casera y las sonajas solían aprovechar fragmentos de lata de uso cotidiano, de forma poligonal; incluso podía carecer del agujero propio para sujetarla con la mano. La menor sonoridad de sus sonajas hacía que éstas fueran más numerosas que en los casos anteriores.

En cuanto al modo de coger la pandereta, la diversidad es grande, si bien la presencia del agujero demuestra que al menos la forma académica de hacerlo es introduciendo el dedo como muestra la figura; de este modo, la comodidad de ejecución es grande. Ahora bien, en la zona de Galicia son muchas las panderetas en las que se introduce el dedo gordo de la mano izquierda dentro del orificio, con lo cual se liberan el anular y el meñique de la superficie de la membrana, consiguiendo así mayor sonoridad. Existe, claro está, la posibilidad de aga-

rrar el aro simplemente aprisionándolo con la mano izquierda, lo cual depende siempre de la habilidad del ejecutante.

Modos de tocar: son tantos como posibilidades se tengan de seguir el ritmo, usando de la pericia, pues los recursos de la pandereta son muchos. Para simplificar las cosas, vamos a dividir los toques en dos grandes grupos: «duros y blandos». Antes de hablar de ellos, hay que reseñar que el secreto de la pandereta está en tener la mano izquierda en constante movimiento oscilatorio de derecha a izquierda, de modo que produzca un sonido base o de fondo cuya velocidad debe ser la del ritmo que se quiera interpretar, conseguido esto a base de ejercicios de muñeca. Veamos cuáles son los toques «blandos» (vamos a llamar así a aquellos que usan de los dedos por separado y ofrecen un sonido continuo). El primero de esta serie es el que consta de un triscar del dedo pulgar en sentido de rueda a lo largo del borde de la pandereta, seguido de un golpe seco con el resto de los dedos juntos. El siguiente sería parecido, pero sustituyendo la rueda del dedo pulgar por un movimiento en línea recta con alguno de los dedos centrales de la mano, hasta llegar a hacer tope con el dedo gordo y levantar la mano de nuevo para repetir el movimiento; para este ejercicio es necesario colocar el dedo pulgar en ángulo recto con los otros, que estarán agrupados y bastante rígidos. Los toques «duros» son aquellos mucho más contundentes que se dan con el puño cerrado o con los dedos juntos y rígidos; por ser de una mayor fuerza las tocadoras los usan para marcar tiempos fuertes en el baile donde no va la voz humana.

He visto tocar a muchas pandereteras y hay que dejar bien claro que nadie enseñó a nadie; es decir, «la gracia» se tiene o no se tiene. Es el oído el que tiene que asimilar los golpes y movimientos a la melodía estando el secreto en las combinaciones de cuantos más toques, mejor. Resultando de ello un conjunto de lo más armonioso y agradable.

Son dos básicamente los toques que se ejecutan con la pandereta:

A lo pesado.—Llamado también a lo bajo y a lo llano, según las regiones. Es de compás ternario y ritmo de jota; se bailaba en salas y cocinas en invierno, pues para el verano se usaban instrumentos de más potencia para bailar al aire libre. Los ejecutantes eran parejas mixtas.

A lo ligero.—Llamado también a lo agudo, a lo alto o al pandero, según las regiones. Es

un baile corriente en todo el norte de España y a veces va asociado al anterior, pudiéndose encadenar en algunas zonas por medio de un cambio brusco en el ritmo, o bien por medio de alguna copla alusiva (al igual que sucede en otras zonas de España con bailes como la seguidilla y la jota), así:

*«Ahora voy a mudar,
ahora lo voy a hacer
como mudan los soldados
de Laredo a Santander.»*

El hecho de ser un baile de mayor ligereza y el bailarse en algunos lugares de forma seguida o en rueda, ha dado lugar a la denominación de «corrido», con que se conocen estos bailes en zonas como Sanabria, la Maragatería o Palencia; esta necesidad de mayor espacio hacía necesario un ámbito grande, bailándose menos por esta causa que el baile llano.

Otro interesante baile con uso del pandero es el llamado Baile Vaquero o del Pandero. Era propio de los habitantes de las brañas asturianas o vaqueiros. Se disponían hombres y mujeres en filas enfrentadas de un solo sexo y tras ellos la cantadora y tocadora. Además del pandero grande y con sonajas, se acompañaba la danza con las castañuelas y la payetsa (sartén cuyo mango es herido por una llave grande). A veces se usaba un pandero cuadrado, cuyo bastidor de madera se forraba con tripas para lograr una vibración más intensa; algo parecido sucedía con el pandero cuadrado maragato hoy desaparecido.

El Xiringuelo asturiano de compás binario y la Pandeirada, que es una canciónailable a ritmo del pandero, es una danza binaria a dos tiempos, pero el pandero aquí utilizado es el cuadrado cubierto con piel de cabra u oveja y con cascabeles en su interior.

La pandereta. Otros usos actuales.

En el plano culto ya, Weber la utilizó para la melodía «gitana» de Preciosa en 1820 y Berlioz en la obertura del «Carnaval Romano», en 1844.

Actualmente se utiliza algunas veces en las orquestas, donde se hace sonar golpeando su piel y sobre todo haciendo vibrar sus sonajas. En los conjuntos instrumentales, la pandereta pequeña y manejable juega, a veces, junto a la batería un papel importante.

Por último, en las «tunas», la pandereta marca y florea el ritmo con efectos que requieren gracia y pericia en su manejo, ejecutando

una verdadera danza mientras la tocan, arrojándola al aire con movimiento giratorio, recogéndola sin perder el compás, pasándola por entre las piernas, inclinándose al suelo, levantándola sobre la cabeza... Curiosamente, es algo parecido a lo que en el Indostán hacen con gatha o ghutra: el juego principal se hace con la mano y el codo; aquélla recogida marca los

golpes fuertes, el dedo medio resbalando produce un trémolo rápido que señala ritmos secundarios y la oscilación veloz del aro produce otro más suave de las sonajas, utilizándolos todos según los casos en correspondencia con el carácter de la música que se acompaña. En realidad, es parecido a lo que, como hemos visto, ejecutan las hábiles pandereteras españolas.

(1) Curt Sachs: "Historia Universal de los instrumentos". Buenos Aires, 1947.

(2) Anfora de figuras rojas de la Colección Luyens. Siglo IV a. de C.

(3) En el Museo de Berlín.

(4) Publicado por Millín en "Vasses Antiques". II, 53. Monumenti inediti delle Instituto.

(5) Apuleyo: "De Deo Socratis".

(6) Quintiliano. V., 12.

(7) Laurent Vital: "Voyages des Souverains des Pays-Bas", III, 116.

(8) "Recueil et discours du voyage de Charles IX...", 1571.

(9) Manuel Alvar: "Romancero Viejo y Tradicional". Editorial Porrúa. México. La Esposa de Don García, núm. 186.



"Salamanca en LOS PASOS DEL CAZADOR de José Agustín Goytisolo"

Ramón García Mateos

José Agustín Goytisolo (1) es una de las voces más personales y claras dentro de lo que, en el campo de la crítica literaria, se ha venido denominando *generación poética de los años cincuenta* o del *medio siglo*. Desde su primer libro (2), *El retorno* (1955), ha profundizado constantemente en la esencia del lenguaje, de su propia lengua, buscando un modo de expresión original que le permita plasmar en el verso la realidad social e individual que rodea su trayectoria biográfica y literaria. Esta busca de nuevos cauces —que se transforman en distorsión rítmica, en sutil ironía o sarcasmo desgarrado y en continua perfección poética— ha llevado al poeta a internarse en los anchos caminos de la poesía popular y tradicional castellana, viva y latente a pesar de todos los pesares, acércándose, desde su oficio de poeta, a ese apasionante ámbito de la canción tradicional.

José Agustín, coincidiendo con su larga estancia madrileña —«la que fue una derrotada pero bellísima ciudad» (3)—, donde cursó estudios universitarios, recorrerá las tierras castellanas en la práctica de una actividad tan antigua como el hombre: la caza. Estas salidas cinegéticas van a acercar a un hombre mediterráneo a un paisaje y a unas gentes distintas, diferentes pero cercanas, a la vez, a los anhelos de aquel joven estudiante: «Sin darme apenas cuenta, me fui sintiendo a gusto entre manchegos y extremeños, entre castellanos viejos y leoneses» (4). Este confraternizar humano llevará a Goytisolo a sumergirse en las hablas distintas de pueblos y comarcas, en la riqueza poética y humana de una tradición cultural que se reflejaba en las canciones de fiesta, en los corros infantiles o en las pláticas en el café, hasta que «el castellano de aquellos hombres y mujeres se me hizo (muy pronto) (5) familiar: se metió en mi memoria y en mi lengua» (6).

De este contacto directo con el idioma vivo a través de sus diferentes usos, reflejado en multitud de anotaciones en «libretas de bolsillo, servilletas de papel, bordes en blanco de hojas de periódico o pedazos de toda clase de envoltorios» (7), va a nacer un gran amor por

la tradición popular castellana que estallará definitivamente —después de que el poeta haya ido incluyendo en casi todos sus libros algunas canciones (8) y poemas de corte popular —muchos años después de aquellas correrías por campos de la Meseta con la publicación de *Los pasos del cazador* (1980), hermoso libro de poemas y canciones en la línea de la mejor poesía tradicional, reviviendo las experiencias, ya antiguas pero no olvidadas, de sus salidas de caza cuando, por encima de todo, deseaba convertirse en escritor.

Los pasos del cazador nace sobre todas aquellas letrillas, expresiones, historias... anotadas por el poeta en el papel más cercano. Estos apuntes, olvidados durante casi treinta años, serán la base de todo el conjunto de poemas que configuran el libro, poemas y canciones que giran fundamentalmente en torno a dos temas: la caza y el amor, aunque no falten los toques de ironía o ternura, tan propios del autor, que nos hacen sentir con más intimidad cada uno de sus versos, ordenados, según el propio poeta señala, «en una serie de secuencias o estaciones que siguen los tiempos y los pasos de un cazador durante la temporada cinegética» (9).

Las tierras recorridas, los pueblos que le recibieron aparecen continuamente en los versos de José Agustín —de la misma forma que figuran en la obra de otros grandes poetas que han caminado los senderos y los campos de España, tal es el caso de Rafael Alberti o Blas de Otero— como en un viaje mágico, revivido. Las tierras de Salamanca, bien de forma directa o a través de canciones o estribillos propios de la zona salmantina, aparecen en las páginas de esta obra. El poeta va con su pluma, como antes había ido con sus pies, desde Extremadura a La Mancha o desde Avila a Salamanca. Así en el poema XXIX, siguiendo los parámetros de la poesía festiva y burlesca tradicional, entre inocente e intencionado el cazador recuerda su estancia en Ciudad Rodrigo:

«En Ciudad Rodrigo
me compré una cabra

corral no encontré
fuimos a posada.

Pero el encargado
mal se lo tomaba.

Como ella era hermosa
pronto murmuraban
y al señor Obispo
voces avisaran.

Por menos él dijo
a otro excomulgaba.

Intervino el Juez
sentencia dictaba:
la cabra dormía
de mí separada.

Y así quedé absuelto
por comprar la cabra» (10).

El cazador —nómada y libre en todas las culturas— es una figura con gran atractivo, entre romántico y épico; el cazador vive la naturaleza y nunca debe jugar con ventaja. José Agustín Goytisolo, en el poema XXX, también ubicado en el área salmantina, con dolor y amargura, nos muestra una experiencia que no volverá a repetir:

«En tierras de Salamanca
furtivo fui al jabalí.
Furtivo sí.

Sin perros y por la noche
con un amigo de allí.
Furtivo sí.

El me acopló una linterna
bajo el caño del fusil.
Furtivo sí.

Nos pusimos al rececho
para esperarlos venir.
Furtivo sí.

Y con el viento en el rostro
ronzar bellotas oí.
Furtivo sí.

Al rato cruzan tres sombras
enciendo y a uno le di.
Furtivo sí.

Dejé el cochino a mi amigo
y al otro día me fui.
Furtivo sí.

No me gusta desde entonces
ir de noche al jabalí.

Furtivo no.
Cazador sí» (11).

Todas las vivencias y emociones, a veces amargas a veces luminosas, que el poeta ha sentido en su caminar por las tierras castellanas van aflorando en el verso, que mantiene la sencillez y la fuerza de la lírica popular; todo el libro es el reflejo de una mirada, atenta y dulce, a la lengua y a todo aquello que se desprende del idioma: giros, canciones, frases hechas... Goytisolo entra en el folklore castellano con respeto y autenticidad, sintiendo como propia la expresión más honda de aquellas gentes con las que él bebió vino en la taberna y compartió el tabaco en las mañanas de invierno. Por eso puede incorporar, sin un asomo de falsedad, a su canto la canción popular, el estribillo que en algún momento escuchó en cualquier camino perdido:

«No sé qué te pasa
tienes mal talante
¿o serán los platos
que te da tu amante?»

¡Ay Chana
cuánto te gustan
las avellanas!

No sé qué te pasa
tienes mal color
¿o serán los platos
que te da tu amor?»

¡Ay Chana
cuánto te gustan
las avellanas!

No sé qué te pasa
parece un castigo
¿o serán los platos
que te da tu amigo?»

¡Ay Chana
cuánto te gustan
las avellanas!» (12).

En este poema utiliza el estribillo de una muy conocida canción salmantina: «¡Ay Chana, Chana / cuánto te gustan / las avellanas! / ¡Ay Chana, Chana / pa ti las pochás / pa mí las sanas!». El poeta se siente cautivado por estos sencillos versos populares y configura su poema —que nos recuerda la belleza de las *Canciones de Amigo* tradicionales— sobre la canción.

La noche de San Juan, noche mítica de fuego y agua, noche de brujas y de amores, aparece también dibujada en *Los pasos del cazador* en el paisaje mirobriguense. Elementos típicos de la noche del fuego se reflejan en el poema LXXXIII, la busca del trébol —de pro-

pedradas mágicas recogido durante esa noche—, las hogueras, los bailes y el amor:

«Al trébol rojo amiga
y cómo olía.

*Las muchachas de Ciudad Rodrigo
van por el trébol cuando está florido
y las raparigas de Portugal
van al trébol cuando quieren besar.*

*Al trébol al trébol
a tejer guirnaldas
que esta noche es fiesta
y arderán fogatas.*

*Al trébol blanco amor
y aquel olor.*

*Las raparigas de Portugal
bailan poco pero besan más
y estas tontas de Ciudad Rodrigo
todo es bailar pero ni un beijinho.*

*Al trébol al trébol
que amores apaña*

*al trébol al trébol
todo el mundo baila» (13).*

El lector advierte inmediatamente el juego de proximidad que se establece entre las «muchachas de Ciudad Rodrigo» y las «raparigas de Portugal», tomando el poeta la ceremonia geográfica entre Vilar Formoso, el pueblo portugués fronterizo, y la ciudad del Agueda. Del mismo modo que en otros poemas anteriores no podemos dejar de fijarnos en la sencillez, de gran riqueza poética, de algunos fragmentos de la canción, versos que de nuevo nos transportan a la emotividad de los viejos cancioneros castellanos.

Estos poemas observados, en íntima relación con el folklore o las tierras salmantinas, han servido como pretexto para acercarnos a la intención de José Agustín Goytisolo en *Los pasos del cazador*, un ejemplo más, en la literatura española, de la proximidad del poeta culto a los versos tradicionales, a las costumbres y la cultura popular.

(1) José Agustín Goytisolo nace en Barcelona, en 1922. Cursó estudios en Barcelona y Madrid, por cuya Universidad se licenció en Derecho en el año 1950. Ha viajado por diferentes países y residido largas temporadas en Cuba. Actualmente vive en Barcelona.

(2) Posteriormente ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Salmos al viento* (1958), *Claridad* (1961), *Algo sucede* (1968), *Taller de Arquitectura* (1977), *Del tiempo y el olvido* (1977) y *Los pasos del cazador* (1980).

(3) José Agustín Goytisolo: "En mi memoria y en mi lengua" (Introducción a *Los pasos del cazador*). Barcelona. 1980.

(4) *Ibidem*.

(5) Los paréntesis son míos.

(6) *Opus cit.*

(7) *Ibidem*.

(8) Que ha reunido, posteriormente, en un volumen titulado *Palabras para Julia y otras canciones*. (1980). Barcelona. Aquí aparecen varios poemas en la línea de poesía popular.

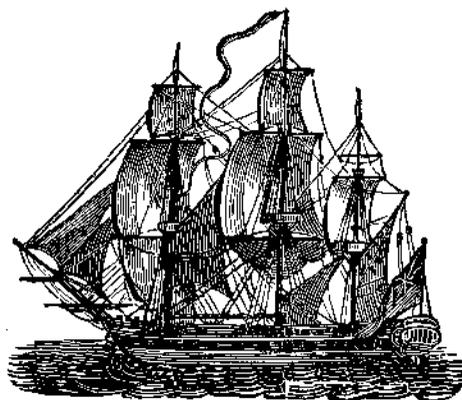
(9) *Op. Cit.*

(10) *Los pasos del cazador*, poema XXIX, pág. 59.

(11) *Ibidem*, poema XXX, pág. 60.

(12) *Ibidem*, poema LXXVI, pág. 110.

(13) *Ibidem*, poema LXXXIII, pág. 117.



SOBRE EL ORIGEN DEL ROMANCERO (Algunas reflexiones y un documento casi ignorado)

Luis Díaz Viana
University of California, Berkeley

EL ROMANCERO EN LA TRADICION ORAL CASTELLANA

Desde hace siglos, el romancero ha despertado el interés de artistas o estudiosos de dentro y fuera de España. Es tanta su importancia en nuestra literatura que hay quien, como J. M.^a Valverde, considera a los romances «columna vertebral de la historia de la poesía española» (1). No creo que tal denominación sea muy desproporcionada si tenemos en cuenta que el romancero ha mantenido su vigencia a lo largo de diversas épocas, enriqueciendo, igualmente, los acervos culto y popular. Se le compara, a causa de su extensa vida y de la variedad de sus manifestaciones, con un árbol de numerosas ramas que tomaran su alimento de una misma savia ancestral e inagotable.

Surgen los romances conocidos en parentesco con la epopeya castellana que era, según palabras de Menéndez Pidal, «una de tantas costumbres germánicas que, repudiada y relegada a la obscuridad en la época visigoda, revive con fuerza en Castilla al par de otras instituciones...» (2); no podemos precisar, con exactitud, cuándo tiene su origen el romancero, si bien ya desde el siglo pasado los eruditos se dividieron en dos grupos fundamentales de opinión respecto a este tema: Los que, como Wolf (3), defendían la mayor antigüedad de los romances frente a los cantares de gesta y quienes, como Milá y Fontanals (4), pensaban que, por el contrario, el romancero procedía de la fragmentación de nuestra epopeya.

La segunda de tales tesis, apoyada por Menéndez Pelayo iba a ser la llamada a prevalecer, a pesar de que lúcidos estudiosos como Pío Rajna hubieran manifestado sus dudas en relación con el fenómeno —según él no comprobado en ningún otro país de la Romanía— de que las gestas pasaran a convertirse en cantos épico-líricos (5). Menéndez Pelayo negó, enérgicamente, «la anticuada hipótesis de las cantinelas épicas o cantos breves que sirviesen como de núcleo a los poemas largos», transcribió los romances en versos de dieciséis sílabas —y no en tiradas de ocho, como Wolf había hecho— y afirmó la originalidad y pura prosapia de nuestra epopeya frente a las interpretaciones extranjerizantes de la misma (6).

Hoy, sigue siendo generalmente aceptada la explicación que Menéndez Pidal, desarrollando y completando las teorías de su maestro, dio para el nacimiento del romancero: «El extraño y distinto hecho

acaecido en España, la tan íntima semejanza entre tantos de sus romances y gestas, no pudo producirse porque a un poeta aquí y otro allá se les ocurricran tratar asuntos épicos; es que ese gusto romancístico por los temas heroicos es el mismo que sostuvo la vida de las gestas desde el siglo X al XV...» (7).

Menéndez Pidal interpretaba ese proceso de transformación de la epopeya en canto épico-lírico aplicando los métodos de estilización que son utilizados en la transmisión y que él, sagaz recopilador de romances, había podido conocer directamente: «Al reflejar la situación escogida de la gesta, o el asunto de un romance amplio, el poeta popular prefiere, más que narrar los hechos, actualizarlos, expresando la emoción efectiva o la impresión sensual recibida entre la acción que imagina como presente a los ojos... Además, aparta gustoso el interés de lo que los personajes obran materialmente para concentrarlo en lo que sienten y piensan; las palabras que cada persona dice manifiestan su acción como en el drama, de modo que ni siquiera es preciso anunciar quién es el interlocutor. Romances hay que suprimen toda acción para quedar reducidos a un mero diálogo dramático» (8).

La feliz frase con la que Menéndez Pidal resumió sus tesis sobre el origen del romancero resulta bien diáfana: «...todas las gestas se hicieron romances; ...la epopeya se hizo romancero» (3). Pero tal expresión no es, en lo conceptual tan translúcida y evidente como parece. La deuda de los romances heroicos más antiguos que conocemos respecto a los cantares de gesta está, hoy, fuera de duda. Si hablamos del romancero, histórica y documentalmente conocido, deberemos aceptar, pues, su dependencia de la epopeya; mas la propia definición de «romance» todavía se nos presenta como asunto cuestionable —de ello hablaremos más adelante— y también el motivo por el que esa transformación de la épica en cantos más breves llegó a producirse. Recordemos que la teoría más admitida entre los estudiosos de la tradición era que las composiciones cortas precedían a las largas y el mismo Menéndez Pidal —como vimos— consideraba que el caso español constituía una excepción.

¿No pudo existir, desde tiempo remoto, la costumbre de que junto a las extensas gestas se fueran transmitiendo cantos de más breve duración, y espe-



ciales recursos (resultaría probablemente muy atrevido darles el nombre de «romances») que trataran sobre los mismos temas y héroes? ¿Se puede afirmar de modo absoluto que siempre ese proceso evolutivo —primero el poema extenso, luego su fragmentación— fue el que tuvo lugar en nuestra tradición oral? ¿Por qué pensar, además, que tal proceso es irreversible? ¿No pudieron, quizás, coexistir los antecedentes más directos —aunque ignotos— del romancero al lado de los cantares de gesta propiamente dichos?

El origen de la épica y de los romances se pierde en las nebulosas tierras de la literatura transmitida oralmente y ésta proporciona, como bien se ha demostrado en nuestra historia literaria, sorpresas inagotables. De otra parte, la fecha que, en oposición a las teorías románticas de Wolf, Milá y Fontanals fijara para el nacimiento del romancero se ha ido retrasando paulatinamente. En nuestros días es criterio aceptado que ya en el s. XIV se cantaban ciertos romances; ¿tendremos que retroceder aún más para datar el momento de la aparición en nuestra literatura?

La irregularidad métrica que, frecuentemente, encontramos, todavía, en los romances conservados dentro de la tradición oral actual hace pensar en que ésta fuera una vetusta constante del género y en que el más antiguo romancero tendería, sí, a un cierto octosilabismo pero sin ajustarse por completo a

él (10). Los romances regularizarán su metro —como veremos— en la época de mayor difusión y prestigio, estando su verso, como Menéndez Pidal explica, «constituido por dos hemistiquios octosilábicos y la prueba está en que jamás el sentido se detiene de manera completa después del octosílabo primero; la indivisibilidad del verso largo es regla absoluta» (11).

El gran romancista ha vertido, en ese mar inmenso —y no siempre bien conocido por quienes siguieron sus teorías— de comentarios y estudios sobre el romancero, opiniones que juzgo interesantísimas si las interpretamos en sus últimas consecuencias. Veamos lo que dice respecto a la métrica de tendencia octosilábica:

«...Aún debemos añadir la probabilidad de que en el s. XIV perdurasen gestas que, arcaizando más que las conocidas, mantuvieran un mayor octosilabismo, propio de una época anterior al influjo francés de fines del siglo XI» (12).

A pesar de la claridad con que Menéndez Pidal expresa su tesis de los orígenes del romancero, comprobamos que aquí —y gracias, precisamente, a la amplitud y riqueza de sus consideraciones acerca del tema— se permite imaginar una épica con marcada tendencia octosilábica y de antiquísima progeñe (es de suponer que de raíz germánica conociendo las ideas de nuestro ilustre erudito a este respecto). Una épica que, según sus palabras, quizás perduró hasta el siglo XIV. ¿Cuál sería su carácter? ¿Cuáles sus recursos, semejantes a los del romancero que conocemos? ¿Es posible que los romances constituyan la más directa descendencia de esas hipotéticas narraciones?

¿Hemos de conformarnos con volver los ojos a la historia más o menos documentada del género romancístico? Este tipo de composiciones empiezan a divulgarse —como hemos dicho— dentro de ese conjunto de poemas que se transmiten, fundamentalmente, por tradición oral durante la Edad Media. Fue Menéndez Pidal quien aseguró, en contra de Milá, que «las Crónicas Generales de España no fueron fuente de inspiración para los romancistas viejos de temas nacionales; la fuente de un viejo romance de los ciclos heroicos hay que buscarla en la más vieja tradición épica»; y llega a afirmar: «Gestas y romances forman un solo cuerpo tradicional» (13).

La inestabilidad y fluctuación métricas del romancero, así como la difusión del mismo entre las masas populares, fueron reflejados por el Marqués de Santillana en su «Proemio», cuando de forma algo peyorativa habla de «...aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento, hacen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran». Vemos en estas palabras que, como nuestros poemas épicos, los romances no se caracterizaban, precisamente, por su metro regular; cómo aquellos eran

transmitidos por medio del canto, siendo recitados a veces, pero casi siempre, cuando ello se producía, al «modo musical», es decir, desgranando el verso al son de una obsesionante monodía. Lo mismo harían los ciegos, con sus coplas de crímenes o de extraños sucesos hasta bien entrado nuestro siglo.

A finales de la Edad Media el romancero acusa el influjo de la canción lírica, predominante en Europa, lo que ocasionará importantes innovaciones en sus temas y en su forma; la serranilla, la pastorela, la canción de mayo dejarán en los romances su huella de sentimentalismo, su cálido latido. Es en este momento cuando se produce el acortamiento de ciertas composiciones, cuando se fragmentan los amplios relatos, cuando ese cuerpo —aún no del todo bien definido— en el que se entremezclan asuntos heroicos, novelescos y sentimentales, adquiere su definitivo carácter «épico-lírico».

Entonces, el romancero desarrolla sus peculiares estructuras, esos recursos mediante los cuales conjugará, en acertada síntesis dramática, la narración y el mundo subjetivo; cuando ya son famosos entre la gente llana, los romances cruzarán, finalmente, las puertas de palacio. Al hacerse cortesanos abandonan la libertad métrica con que habían circulado en boca de los juglares y del pueblo y se pliegan a una medida fija; todavía hay poemas romancísticos de metro hexasilábico, pero la mayoría se regularizan dentro del octosilabismo. A la par, se les recoge por escrito en versos de ocho sílabas y el romancero entra en la historia de la literatura culta.

Junto a la creciente difusión de pliegos que contienen los textos de los romances más estimados, se suceden, en el s. XVI, las ediciones de «Cancioneros de romances», desencadenándose una verdadera moda en torno al romancero. Moda literaria que, frente a los viejos modelos heredados del pasado, elaborará nuevos géneros y estilos, dando origen al conjunto de creaciones que conocemos con el nombre de «romancero nuevo». Será entonces cuando los romances fronterizos, surgidos al filo de una guerra muchas veces encarnizada contra los árabes invasores, se tornarán caprichosa novela de caballerías, artística inven-



ción morisca. Los grandes poetas de nuestros siglos dorados rendirán, gustosos, su tributo de ingenio al romancero; Lope de Vega, Góngora, compondrán inolvidables romances tejidos con audaces figuras retóricas. Pero también los místicos se valdrán de lo romancístico, «volviendo a lo divino» antiguos temas de amor profano.

Después del siglo XVII decae, entre los escritores cultos, el interés por el romancero, aunque habrá autores que con un revestimiento melifluido y falsamente pastoril, harán poemas en metro de romance. Circularán aún pliegos con composiciones de escasa calidad, serán vulgarizadas obras líricas y dramáticas de poetas famosos. Vuelve el romancero, pues, a los vetustos cauces de la transmisión oral a veces ayudada por apresuradas copias malamente escritas.

(1) J. M. VALVERDE: *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1969, pág. 51.

(2) R. MENENDEZ PIDAL: *Castilla, la tradición, el idioma*, Madrid, Espasa-Calpe, "Col. Austral", núm. 501, 4.ª edición, 1966, pág. 23.

(3) F. WOLF: *Ueber die Romanzen-poesie der Spanier*, Viena, 1846-47.

(5) P. RAJNA: "Osservazioni e dubbi concernenti la storia delle romanze spagnuole", *Romantic Review*, 1951.

(6) M. MENENDEZ PELAYO: *Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid, CSIC, 1945, pp. 37-40, t. XXII.

(7) R. MENENDEZ PIDAL, *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, t. I, cap. VI.

(8) R. MENENDEZ PIDAL: "Poesía popular y romancero", *Revista de Filología Española*, III, Madrid, 1916, página 385.

(9) R. MENENDEZ PIDAL: *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, t. I, cap. VI.

(10) En *Romances tradicionales*, t. II del "Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid", L. DIAZ VIANA, J. DIAZ y J. D. VAL, Valladolid, 1979, págs. 78-83, comentario más ampliamente este fenómeno.

(11) R. MENENDEZ PIDAL: *Romancero hispánico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, cap. IV, págs. 107-108.

(12) *Ibidem*, pág. 108.

(13) *Ibidem*, pág. 188 y ss

UN DOCUMENTO CASI IGNORADO

Puede parecer extraño que aún no haya aparecido ningún documento cierto de esa posible tradición baladística, paralela a las Gestas, que el propio R. Menéndez Pidal —algo sibilinamente— presumía. Más sorprendente resulta que un interesantísimo texto, hace años publicado, de gran significación dentro del tema que comento, apenas haya merecido la atención de los estudiosos. Quizás —y por desgracia— los investigadores del Romancero preferimos la seguridad que ofrecen los confines bien conocidos y delimitados al riesgo de buscar una verdad difícil y debatible.

Samuel G. Armistead y Joseph Silverman transcribieron en un excelente artículo el contenido de una *ḥarġa* mozárabe intentando precisar los rasgos de la misma en romances españoles. El fragmento poético dice:

albo día este día,
día de al-*anṣāra* haqqā
vestirey mew al-mudabbāġ
wa-naṣūqqu i-rumḥa ṣaqqā (1).

Armistead y Silverman hacían notar las coincidencias de forma y contenido de la *ḥarġa* con composiciones de nuestro Romancero: La métrica octosilábica de ritmo trocaico, la asonancia en a-a —tan característica de viejos romances— y el motivo del día de San Juan (día de al-*anṣāra*), «reclamo» muy utilizado en la balada hispana. De todo ello podía deducirse una continuidad entre ambos géneros dentro de la tradición oral.

James T. Monroe ha comentado, como otro dato más que relaciona a este poema mozárabe con los romances, el comienzo repetitivo: «To the conclusions reached by SGA and JS, I added a fourth piece of evidence, derived from my understanding of Ruth House Wabbers epoch-making study on the formulaic nature of the Spanish Romancero, namely that the reiterative «albo dia, este dia, dia de...» is a Hispanic, and even pan-European formula typical of ballad openings» (2).

La evocación de una determinada situación mediante la reiteración de una palabra o frase constituye, sin duda, una manera muy significativa de iniciar un relato. Al margen de los muchos romances que empiezan con una fórmula reiterativa (3) y de los numerosos ejemplos de nuestro Romancero que tienen a la mañana de San Juan como motivo de

apertura o como asunto más importante, deberemos centrar también nuestra atención en aquellos otros aspectos del fragmento que puedan ayudarnos a reconstruir hipotéticamente la composición a que pertenece.

La fiabilidad en la transcripción del texto parece, en esta ocasión, presentar pocas dudas (4) y la «translación» al castellano, que, teniendo presentes ciertas versiones de romances conocidos, J. T. Monroe hace, creo que es correcta y clarificadora

Albo día este día
día de la Sanjuanada
vestirei meu l-nudabbaj
y romperemos las lanzas (5).

La suposición, sin embargo, de que el poema que fue tomado por el poeta árabe estuviera compuesto enteramente en lengua romance resulta discutible (6). Asimismo lo es considerar a los romances que empiezan.

La mañana de San Juan
al punto que alboreaua
gran fiesta hacen los moros
por la bega de Granada



y de forma similar como versiones del mismo poema morábe o descendientes directos de él. Lo que sí existe es una semejanza de «género», una afinidad en el tipo de composición utilizada. ¿Continuaría nuestro fragmento como los romances conocidos que se inician con esa fiesta de moros en la mañana de San Juan? Quizá no, en cuanto que no solamente la repetición de «albo día», sino incluso la referencia a la mañana de San Juan pueden ser formulaicas (7). Así podríamos considerarla relejendo las abundantes alusiones a ella en romances de diverso tema (de lo religioso a lo fronterizo) que algunos estudiosos han reunido en sus trabajos (8).

Lo que sí parece claro es que Aḥmad Ibn Hurayra, poeta ciego de Tudela, incluyó en una muwaššah una *ḥarḡa* tomada de la tradición oral de su época y compuesta en dialecto mozárabe. Se trata, pues, de un poema que existía ya antes del siglo XII (9).

Los poetas árabes, como es sabido, utilizaban como «vuelta» o final versos de otras composiciones —tradicionales o no— pero repetidamente emplearon fragmentos de canciones mozárabes que circulaban dentro de la tradición oral. Gracias a tal práctica conocemos algunos restos de la temprana lírica hispánica. Los poemas de los que aquellos poetas tomaban unos pocos versos habrían de ser —lógicamente— más largos. Creo muy posible que la función de estos estribillos fuera —como J. T. Monroe supone— servir de orientación para el canto, indicar qué tonada debería usarse en cada caso (10).

El fragmento de la *ḥarḡa* que comento no parece en absoluto el principio de un poema de amor; no parece la queja de una doncella, el suspiro amoroso que, por lo general, encontramos en las *ḥarḡas* conocidas y es, a buen seguro, comienzo de una composición mucho más larga. Lo que conocemos del poema nos está prometiendo una «historia». Los versos, están, en efecto, en primera persona, pero ello es, a veces, una forma de «narrar» que aparece en romances tan famosos como el de «Don Bueso y su hermana cautiva»

El día de los torneos
pasé por la morería
y ví una mora lavando
al pie de una fuente fría... (11).

Y en romances en los que también se habla de la mañana de San Juan como aquel

Yo me levantara madre
mañanica de San Juan:
vide estar una doncella
riberica de la mar (12).

En los versos de la *ḥarḡa*, un hombre —no resulta concebible una muchacha, de aquel tiempo al menos, «rompiendo lanzas»— se dispone a participar en uno de esos torneos tradicionales de la mañana de San Juan, sobre los cuales sí existe huella en nuestras baladas (13). Hay un fondo bélico y un personaje que se apresta a «jugar o romper cañas» (14) al clarear el día. Podemos intuir que el protagonista del poema, el que nos habla, va a contarnos alguna historia personal. Lo que ya resulta arriesgado imaginar es el carácter de ésta: si encontrará una mujer de la que enamorarse, si luchará o no con otros caballeros... Pero estamos ante una balada mozárabe, no ante una cancioncilla erótica o amorosa. Los versos que conocemos son como una llamada a través de la cual nos vemos introducidos en una situación determinada, en un momento y ambiente «actualizados».

Durante décadas los estudiosos de la épica y lírica de tipo tradicional han discutido sobre cuál de ellas precedía a la otra dentro de la Historia de las Literaturas. Todavía tan bizantinas discusiones parecen prejuiciar los criterios de ciertos investigadores. No se cree ya en que forzosamente la épica haya de existir antes que la lírica, ni que esto ocurriera en todos los casos o latitudes. Igual de inexacto es suponer lo contrario. Si hubo, como hoy sabemos, una lírica mozárabe resulta lógico suponer que también florecieron otros géneros como el baladístico, sobre todo si consideramos que esta clase de poesía alcanza especial pujanza en momentos de conflicto étnico y territorial (15).

La existencia de una balada mozárabe en romance con anterioridad al siglo XIV, contradice, sin embargo, las teorías que, generalmente, hemos venido aceptando respecto a la génesis del Romancero y su procedencia. Yo no afirmaré que el fragmento causante de este cambio de criterio sea «exactamente» un romance. Para poder decirlo habríamos de precisar antes —como ya señalo en algún trabajo (16)— a qué consideramos «romance», y si identificamos al romance con todo tipo de balada hispana —así suele traducirse de hecho— o con una clase determinada dentro del género baladístico. Lo que sí declaro es que la *ḥarḡa*

comentada debería pertenecer, según mi análisis, a un «relato poético» al que podemos presumir cierta longitud, por su asunto y por su solemne ritmo.

Como J. T. Monroe escribe «this information would push back the documentary history of the Spanish ballad by about two to three centuries». Ya que, teniendo en cuenta la elasticidad que se impone al tratar temas de la Tradición Oral, la composición podría haber existido con anterioridad a la época en que se documenta. Dice el mismo autor: «The evidence from mozarabic would therefore tend to carry the ballad tradition back at very least to the late eleventh / early twelfth centuries, although it should be remembered that the blind poet of Tudela may very well have used a popular song that was already old when he quoted it (17).

De otra parte, el «origen germánico» de nuestra baladística queda igualmente en entredicho. Hace tiempo que es conocida la realidad de una «juglaría árabe» y la actividad juglaresca de algunos famosos poetas hispano-árabes (18). En mi opinión proponer un origen único y absoluto en terreno tan complejo, delicado y escasamente documentado es arriesgadísimo. Si aceptamos la pluralidad de fuentes para nuestra lengua —latina, germana, árabe...— y para nuestra cultura, ¿por qué hemos todavía de creer en simplificaciones decimonónicas? Desconocemos aún —y quizá nunca puedan ser recuperadas— las características de la Tradición Oral en latín vulgar; como en el caso del lenguaje, su fusión con otras tradiciones culturales hubo de desarrollarse en las diversas formas literarias de las que ya poseemos algún testimonio a partir del siglo X (19). Debemos presuponer una Literatura Oral anterior.

Otro aspecto curioso poco tenido en cuenta es que temas legendarios como el del rey Don Rodrigo, cuya imagen —sabemos— fue convertida en mito por los mozárabes (y denostada por los descendientes y partidarios de Witiza que se aliaron con los invasores musulmanes), aparezcan en crónicas árabes muy antiguas. Aben Ḥabīb relató en el s. IX la historia del último rey visigodo que el cronista había aprendido por Tradición oral: «Al lado de la casa (en que se guardaban las coronas de los reyes godos) estaba otra en la cual había veinticuatro candados, porque siempre que entraba a reinar un monarca, ponía en ella un candado, como lo habían hecho sus antecesores, hasta que llegó a ocupar el trono Rodrigo, en cuyo tiempo fue conquistada Alandalus». El rey, que

no escuchó razones de sacerdotes y obispos, abrió la casa impulsado por el destino y, según Aben Ḥabīb, «encontró una caja de madera, y en ella figuras de árabes llevando tocas, arcos árabes y caladas espadas, ricas en adornos». Hallaron, también, en la casa un escrito que decía: «Cuando sea abierta esta casa y se entre en ella, gentes cuya figura y aspecto sean como los que aquí están representados, invadirán este país, se apoderarán de él y lo vencerán». Y fue la entrada de los musulimes en este mismo año» (20).

Los romances que conocemos sobre Rodrigo parecen arrancar de la fantástica *Crónica* de Pedro del Corral, pero ya señalé cómo en la confección de la leyenda sobre la penitencia del rey, por parte del novelesco autor, hay probablemente algo más que imaginación y «errores de letra» (21). Lo que me parece más probable es que esa tradición oral que Aben Ḥabīb utilizó como fuente fuera común a mozárabes y musulmanes. Ya Aḥbār Mağḥ mūā en el s. XI narra la misteriosa desaparición de Rodrigo: «Encontraron solamente su caballo blanco con su silla de oro... El caballo había caído en un lodazal, y el cristiano que había caído con él, al sacar el pie, se había dejado un botín en el lodo» (22).

En mi opinión, Pedro del Corral utilizó en la composición de su historia sobre Rodrigo elementos de la Tradición Oral. En otro trabajo he indicado la presumible unidad de la Leyenda de Rodrigo que, completa, y para ser entendida en su sentido más total, incluiría lo que los cronistas recogieron de la tradición oral, pero también lo que en los romances se nos cuenta respecto a su simbólico fin (23).

¿Qué forma tendrían los relatos que Aben Ḥabīb escuchó sobre el rey visigodo? ¿Poesía cantada quizá? En todo caso puede decirse, a la vista del documento que he estudiado, que existieron, en el siglo XII y con probabilidad antes, baladas en lengua romance y que tal tradición, desarrollada paralelamente a la creación de las gestas, confluyó con esta vertiente en el Romancero que, más tarde, empezamos a conocer. Baladas y gestas, pues, fueron partes integrantes de un «mismo cuerpo tradicional» de igual o semejante antigüedad.

Quiero agradecer al profesor James T. Monroe sus orientaciones y ayudas para la realización de este trabajo. Su colaboración a lo largo del mismo, frecuentemente ha tenido el valor de un amistoso magisterio.

(1) S. G. ARMISTEAD y J. SILVERMAN: "La Sanjuanada: Huellas de una *barga* mozárabe en la tradición actual?". *NRFH*, 18 (1964), 436-443.

(2) J. T. MONROE, "Prolegomena to the study of Ibn Quzman: the poet as jongleur", publicado en *El Romancero hoy: Historia Comparatista, Bibliografía crítica*, Madrid, 1979, pág. 107.

(3) Tal "incipit" podría ser considerado como uno de los más típicos ya que figura en romances famosísimos: "Gerineldo, Gerineldo", "Abenámar, Abenámar", "Rey Don Sancho, Rey Don Sancho", "Fontefrida, Fontefrida", "Mañanita, mañanita/mañanita de primor" (en algunas versiones del romance de "Don Bueso y su hermana cautiva"), "Nochebuena, nochebuena"... Véase el trabajo de Ruth House Webber, *Formalistic Diction in the Spanish Ballad*, University of California, Publications in Modern Philology 34, núm. 2, Berkeley, 1951, pp. 214-218. La misma autora (p. 216) comenta comienzos del tipo "Lunes se decía lunes", "Doliente estaba, doliente" más cercanos de la *barga* comentada. La referencia a un "día" o "mañana" entre los otros, constituye, asimismo, una manera muy característica de empezar en muchas de nuestras baladas: "Día de Pascua Florida", "Domingo primero día", "Día de Santa Lucía", "Este día son Los Reyes", "Un lunes en fuerte día"... En el Vol. II de *Romances Tradicionales* (L. DIAZ VIANA, J. DIAZ, J. D. VAL), Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1980, comento algunas de las diversas formas en que puede comenzar un romance tradicional (Introducción). Véase G. DI STEFANO, "Un exordio de romances", *El Romancero hoy*.

(4) Nos encontramos ante un texto cuyo facsimil fue dado a conocer por E. GARCÍA GÓMEZ y del cual tanto S. G. ARMISTEAD y J. SILVERMAN, como el arabista J. T. MONROE han realizado una transcripción coincidente y plena de sentido. No obstante KEITH WHINNOM, "The Mamma of the *Kbarjas* or some doubts concerning arabists and romanists" se pregunta sobre la solidez-paleográfica de la interpretación de estos autores: "This is precisely the same conjuring trick which Dr. Jones performed at the meeting of the Association of Hispanists of Great Britain and Ireland at Oxford in 1981, when he played a tape of one of his Arab they emerged in recognizable Spanish. Dr. Jones confessed that he had been obliged to supply the vowels". Como ARMISTEAD y MONROE exponen en su respuesta al artículo de WHINNOM no hay ningún truco en suplir la vocal "c" sino que es una práctica bien conocida y muy usada: "WHINNOM asks where we get the mid front vowels in este, de, vestirey, mew. The answer is that these vowels are not in the text because the arabic system lacks a specific grapheme for e. Therefore, given the peculiar features of the graphic system in question, their having been supplied hardly diminishes the "solidity" of the reading's paleographic foundation". Encuentro, sin embargo, interesantes las cuestiones que WHINNOM plantea respecto al tipo de "bilingüismo" de las *hargas*. Con todo, no creo que la utilización de "albo", adjetivo tan enraizado en nuestra lírica tradicional, deba "parecernos extraño"; más sorprendente sería, entonces, que un arcaísmo como "fonte frida" haya pervivido a través del tiempo. Escribe E. ASENSIO: "El arcaísmo verbal es consustancial a los ritos mágicos que perderían su fuerza al variar: en ellos la letra no mata eterniza". Véase *Poética y realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970, págs. 239-243.

(5) J. T. MONROE, "Hispano-Arabic poetry during the almoravid period: Theory and Practice", *Viator*, Vol. 4 (1973), University of California, Berkeley, pág. 88.

(6) Escribe J. T. MONROE: "The Arab poet took the first two lines of a romance ballad that was probably entirely in Romance". Y explica así el hecho de que el segundo hemistiquio del segundo verso se halle escrito en árabe: "Because Arabic poetry demands full consonant rhyme rather than assonance alone, the poet translated the second hemistichs

into arabic, retaining the meter, the essential meaning, and the assonance in a —a, but introducing a consonant rhyme in—qa that has no exact phonemic counterpart in romance" (*Viator*, págs. 88-89).

La proporción y manera en que las lenguas romances y árabe aparecen en esta clase de composiciones constituyen asunto muy complejo y debatible. El "trazo" general del fragmento se nos presenta como "ideado y extendido" en lengua romance pero por otra parte el hemistiquio último nos sorprende por su arabismo. El empleo, aparentemente arbitrario, de uno u otro código lingüístico —quizá justificado por motivos métricos o estéticos como Monroe sugiere— ha motivado la siguiente interrogante de K. Whinnom; "Inshort, we might expect that we should be able to say that the "Romance" *Kbarjar* are either composed in Romance with borrowings from arabic, or in arabic with borrowings from Romance" (op. cit., pág. 13).

(7) Creo que no es la mención a la mañana de San Juan, puro fondo o mágica llamada —en la mayoría de los romances en que aparece— lo que une a nuestra *barga* con las baladas conocidas de similar comienzo, sino los recursos de una y otras, tan similares, su estilo tradicional, las fórmulas que las identifican como integrantes de un mismo género. La *barga* nos habla del día de al-ansara, también llamado Mihrijan por los árabes (día de Mitra), que coincide con nuestro San Juan pues ambos celebran el solsticio de verano. Pero probablemente la mañana de San Juan no era el motivo del poema sino una especie de sello que desde su principio hacia reconocible el contenido de la composición. Pues, para árabes y cristianos, semejante fecha constituía una ocasión especial, propicia para fiestas y torneos, para el amor y la magia.

(8) Véase el trabajo de J. DIAZ, "La mañana de San Juan en el Romancero", *Revista de Folklore*, núm. 6, Valladolid, 1981, págs. 11-13. En él intenta sintetizar los diversos asuntos de los romances relacionados con el día de San Juan en torno a tres grandes temas: amor, combate y magia. Dice también: "La mañana de San Juan, origen o manifestación de gran número de creencias, es casi a lo largo de los siglos, una fórmula romancística, un octosílabo modelo" (pág. 11).

(9) Empleo aquí el término "mozárabe" de un modo puramente indicativo; quiero decir que no identifico, al hacerlo, exclusivamente a sus hablantes con los "cristianos" en zona árabe. Cuando hablo de dialecto y poesía mozárabes estoy designando con el término más convencional pero también más conocido a la lengua romance que se hablaba en el Al-Andalus. Y al hablar de lengua estoy hablando también de Literatura en su sentido más total, pues no pienso que la Literatura necesite dos o tres siglos para desarrollarse una vez que la lengua empieza a formarse como manera de expresión más o menos específica. Ello supondría que durante varias generaciones una comunidad no cuenta historias, no canta, permanece muda e incapaz de expresar su creatividad. La Literatura —no como letra escrita— sino como creación oral existe desde que existe el lenguaje.

(10) Según esta teoría —sugerida por J. T. MONROE en algunos de sus trabajos y que él me expuso en conversación personal (Berkeley, enero 1983)— los fragmentos en lengua romance que aparecen en las muwahshahas serían estribillos o comienzos de canciones tradicionales que los poetas hispano-árabes habrían utilizado a modo de indicación o recordatorio musical. Equivaldrían, pues, en muchos casos, a las acotaciones del tipo "se canta con la música de..." o "con la tonada de..." de los Cancioneros o de las baladas impresas (piénsese, por ejemplo, en las anotaciones de los "Corridos"). Escribe MONROE: "...poets tend to compose new songs to pre-existent melodies rather than the reverse. In ancient and medieval musical traditions, in which there was no widely used system for recording music, the inclusion in one's own poem of the refrain of the song one is imitating, is the simplest way of providing musical instructions to the singers. This

practice, which is well known for medieval poetry in general, also applies perfectly to the Arabic *bargas* in muwassahs and zagals, whether the latter are in Arabic or in Hebrew".

(11) Cito el comienzo más conocido del tipo de versión de Don Bueso que se inicia con "El día de...". En los Vols. I y II del *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid* (L. DIAZ, J. DIAZ y J. D. VAL), Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1980, publicamos abundantes y diferentes clases de versión —algunas hexasilábicas— del mismo tema.

En el fragmento de "Albo día..." como en otros ejemplos poéticos en los que alguien, en primera persona, llama la atención, sobre un día determinado puede interpretarse que la referencia a esa fecha o situación concretas tiene el valor de un reclamo para el hipotético auditorio. En "romances de ciegos", en "Corridos" casi siempre las historias empiezan situándonos en tiempo y espacio. En mi opinión tal recurso —muy estilizado, desprovisto de anécdota en los romances llamados tradicionales— es otro aspecto más que nos inclina a catalogar al fragmento de "Albo día..." como balada. No hay aquí referencias a un "tú" lírico, sino rasgos de un marcado colectivismo: en la manera de atraer la atención de unos posibles oyentes señalando un día y repitiendo formulariamente cuál es esa fecha y en la alusión, también colectiva, en este caso a un "nosotros", de "romperemos las lanzas".

(12) *Cancionero de Romances*, Anvers, 1550. Reedición de R. Moñino. Ed. Castalia, Madrid. Recordemos también: "Yo me era mora...".

(13) Véase el trabajo de J. DIAZ ya citado, págs. 12-13.

(14) La actividad que se describe en el fragmento comentado podría ser interpretada también como de "cruzar o chocar cañas", especie de juego galante que tanto árabes como cristianos practicaban. Se nos dice en uno de los romances ya citados (G. PEREZ DE HITA, *Historia de los bandos de Zegrís y Abencerrajes*, 1595):

*La mañana de Sant Joan
al punto que alboreaba
gran fiesta hacen los moros
por la vega de Granada.
Revolviendo sus caballos
jugando iban las cañas,
ricos pendones en ellas
labrados por sus amadas
y sus aljubas vestidas
de sendas finas y grana.*

(15) Creo acertadas, en este sentido, las sugerencias hechas por Américo Paredes en varios de sus trabajos sobre la coincidencia de "baladas y fronteras". Escribe muy claramente en *With his pistol in his hand*, University Texas Press, Austin and London, 1958, Introduction: "Border and ballads seem

to go together, and their heroes are all cast in the same mold. During the Middle Ages there lived in some parts of Europe, especially in the border areas, a certain type of men whose fame has come down to us in legend and in song...".

(16) En mi ponencia "La Tradición Oral, hoy. El ejemplo del Romancero" presentada en el III Coloquio Internacional sobre el Romancero, Madrid, 16 de diciembre de 1982 planteé varios problemas de terminología y definición dentro del campo romancístico.

(17) J. T. MONROE, "Prolegómena...", pág. 107.

(18) J. T. MONROE, *ibidem*, pág. 80 y ss.

(19) J. T. MONROE, *ibidem*, pág. 115 y en "Formulaic Diction and the common origins of Romance Lyric Traditions" HR. 43, 1975. Dice en sus conclusiones: "Just as linguists have had to assume the existence of a Vulgar Latin tongue to explain the origin of the Romance languages, literary scholar may be able to account for many mysteries in the obscure background of romance Folk Poetry by positing the existence of a Vulgar Latin oral literature from which it undoubtedly developed" (pág. 350).

(20) HABEN HABIB, MS. 127 de la Biblioteca Bodleiana de Oxford, págs. 145-146. He seguido la traducción de J. MENENDEZ PIDAL en su trabajo "Leyendas del último rey goda", *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 1901, páginas 859-895.

(21) Véase mi trabajo "La penitencia del rey Don Rodrigo", *Revista de Folklore*, 1983. Sobre el "mito de Rodrigo" son interesantes los comentarios introductorios del *Romancero Tradicional de las Lenguas Hispánicas*, SMP, Madrid, 1957, Vol. I, págs. 4-7. R. MENENDEZ PIDAL en "La penitencia del Rey Don Rodrigo", *Revista Crítica de Historia y Literatura*, año II, núm. 1, Madrid, 1897, pág. 33, atribuye parte de la historia que Pedro del Corral tejió en su Crónica a malas traslaciones anteriores de un antiguo texto.

(22) Traducción facilitada por R. MENENDEZ PIDAL, "La penitencia de...", pág. 32.

(23) L. DIAZ VIANA, *op. cit.*; según esta interpretación "en los extremos del rompecabezas están como interrogantes dos símbolos relacionados con la leyenda de Hércules: Su presencia en la cueva toledana y la serpiente de 7 cabezas".

(24) DIEGO CATALAN, dató las baladas hispanas más antiguas, "El prior de San Juan" y "Los jaboneros sevillanos", hacia 1328 y 1358, respectivamente, adelantando así las fechas que normalmente habían servido de "tope" para el principio de nuestra baladística documentada. Véase *Siete siglos de Romancero*, Gredos, Madrid, 1969, págs. 44-45 y pág. 81. Probablemente las fechas de aparición de la balada hispana deban ser revisadas en el futuro a la vista de nuevos documentos.



CANCIONES Y CUENTOS

CANCIONES ANTIGUAS DE CUARESMA

En Fuentecén, durante la Cuaresma y Semana Santa —incluyendo la Pascua de Resurrección— se cantaban unas canciones tradicionales que por desgracia hace unos años han desaparecido.

Al empezar la Cuaresma cada año se preparaban cuatro o seis jovencitas, las cuales ensayaban las canciones desde que eran elegidas. Todos los domingos de Cuaresma recorrían el pueblo, calle por calle; se dividían en dos grupos. Cada grupo iba por una acera pidiendo limosna para el Santo Cristo, con un crucifijo en la mano y al darles la limosna en muchas de las casas les decían que cantasen, y ellas cantaban la canción que correspondía al Evangelio del domingo aquel.

También salían a pedir los días festivos que había dentro de la Cuaresma, como el día de San José, la Virgen de Marzo, el Viernes de Dolores y el Jueves Santo; todas estas fiestas tenían su canción del día.

El Viernes de Dolores por la noche, en la capilla de la Virgen Dolorosa, el sacerdote cantaba el «Miserere» y a continuación las niñas cantaban una larga canción titulada «Los Siete Dolores»; a escuchar estas canciones acudía la mayor parte del pueblo.

El Jueves Santo, se cantaba «El Lavatorio», mientras el sacerdote lavaba los pies a los doce discípulos. Luego, ante el Monumento, cantaban «El Reloj».

En Viernes Santo, durante el día, se cantaban en distintos actos «Los Diez Mandamientos», «Las Siete Palabras», y finalmente después de la gran procesión del Santo Entierro, a la cual asistía todo el pueblo, se cantaba la «Despedida a la Soledad de la Virgen», que es una canción muy larga, a pesar de lo cual quedaban todos los asistentes a escucharla, guardando un silencio total.

El Domingo de Pascua se cantaba todo lo relacionado con la Resurrección del Señor, entonando las Aléluyas por todo el pueblo.

PRIMER DOMINGO DE CUARESMA

Al dar principio Jesús
a su divina misión,
se prepara en el desierto
con ayuno y de oración.

Con ellas son como vence
las más fuertes tentaciones,
que el demonio las sugiere
tres veces en ocasiones.

Y si por fin ya le dice
por tres veces es tentado,
es por vencer al demonio
y dejarle anonadado.

LAS SIETE PALABRAS

Viernes Santo qué dolor
expiró crucificado.
Cristo nuestro Redentor
mas antes dijo agustiado
siete palabras de amor.

La primera fue rogar
por sus propios enemigos,
oh caridad sin igual
a los que fueron testigos
mucho les hizo admirar.

La segunda un ladrón hizo
su petición y además,
el Señor le satisfizo
diciéndole hoy serás
conmigo en el paraíso.

A su Madre la tercera
palabra le dirigió,
diciéndola recibiera
por hijo a Juan, y añadió
que por Madre la tuviera.

La cuarta a su padre amado
dirigió su acento pío,
y viéndose contristado
dijo dos veces Dios mío
por qué me has desamparado.

La quinta estando sediento
y encontrándose rendido,
dijo casi sin aliento
sed tengo, y le fue servido
hiel y vinagre al momento.

La sexta habiendo acabado
y plenamente cumplido,
todo lo profetizado
dijo muy enternecido
ya está todo consumado.

La séptima con fervor
su espíritu entregó en manos,
de su Padre con amor
de esta manera cristianos
murió nuestro Redentor.

EL LAVATORIO

*Cuan humilde y amoroso
tomó una blanca toalla,
el Señor y puesta al hombro
una bacía con agua
para hacer el lavatorio.*

*Púsose a los pies de Pedro
el Señor para lavarle,
y al punto se arrojó al suelo
diciendo maestro amado
eso yo no lo consiento.*

*Eso de lavar los pies
para mí Señor se queda,
soy un pobre pescador
que vengo de baja esfera
mas vos sois mi Redentor.*

*Pues sois un señor tan grande
y yo tan vil gusanillo,
primero prefiero que antes
sea de fieras comido,
que consentir que me laves.*

*Le miró el Señor y dijo
si no te dejás lavar,
no me tendrás por amigo
y menos podrás gozar
del eternal paraíso.*



*Al punto se arrojó al agua
diciendo lava mis pies,
y todo mi cuerpo lava
Señor aquí me tenéis,
vuestra voluntad se haga.*

EL RELOJ

*Es la pasión de Jesús
un reloj de gracia y vida,
reloj y despertador
que hoy a llorar nos convida.*

*Oye pues, oye sus horas
y en todos agradecido
os daré gracias Señor,
por haberme redimido.*

*Vuestro reloj Jesús mío
devoto quiero escuchar,
y en cada hora meditar
lo que por mí habéis sufrido.*

*Cuando a las siete os veo
humilde los pies lavar
¿cómo si no estoy muy limpio
me atreveré a comulgar?*

*A las ocho instituisteis
la cena de vuestro altar,
y en ella Señor nos disteis
cuanto nos podiais dar.*

*A las nueve el gran mandato
de caridad renováis,
habiendo amado a los suyos
hasta el fin Jesús amáis.*

*Llegan las diez y en el huerto
oráis al Padre postrado,
haced mi Jesús amado
que os pida con acierto.*

*Sudando sangre a las once
os contemplo en la agonía,
cómo es posible mi Dios
no agonice el alma mía.*

*A las doce de la noche
os prende la turba armada,
y luego en casa de Anás
recibís la bofetada.*

*A la una en el pretorio
como infame se os anota,
y enseguida contra vos,
la turba vil se alborota.*

*A las dos falsos testigos
acusán vuestra inocencia,
qué impiedad y qué descaro
qué indignidad qué insolencia.*



*A las tres os escarnecen
insultan unos villanos,
que con sacrilegas manos
os dan cuanto ellos merecen.*

*Qué dolor cuando a las cuatro
os niega en cobarde Pedro,
mas vos Jesús le miráis
y él reconoce su hierro.*

*Las cinco son y se junta
el Concilio malignante,
dicen que muera Jesús
muera en la cruz al instante.*

*A las seis os presentaron
ante Pilatos el juez,
y él os declara inocente
hasta por tercera vez.*

*A las siete por Pilatos
a Herodes sois conducido,
como seductor tratado
y como loco vestido.*

*A las ocho otra vez
preso a Pilatos volvisteis,
y entonces a Barrabás
propuesto Jesús os visteis.*

*A las nueve los verdugos
os azotan inhumanos,
para ello a una columna
os atan de pies y manos.*

*A las diez duras espinas
coronan vuestra cabeza,
espinas que en vuestras sienes
clavan con toda fiereza.*

*Cuando a las once os cargan
una cruz de enorme peso,
entonces veo mi Dios
lo que pesan mis excesos.*

*A las doce entre ladrones
Jesús os veo clavado,
se me alienta la esperanza
viendo a uno perdonado.*

*Es la una y encomienda
a Juan su querida Madre,
y después pide perdón
por nosotros a su Padre.*

*A las dos otra vez habla
sediento como Ismael,
y al punto le mortifican
dándole vinagre y hiel.*

*A las tres gritó diciendo
ya está todo concluido,
murió Jesús y quedó
todo el mundo enternecido.*

*A las cuatro una lanzada
penetra vuestro costado,
por él corre sangre y agua
para lavar los pecados.*

*A las cinco de la Cruz
os bajan hombres piadosos,
en los brazos de su madre
os depositan celosos.*

*A las seis con gran piedad,
presente también María,
entierran vuestro cadáver
y ella queda en la agonía.*

*Triste Madre de mi Dios
sola viuda y sin consuelo,
ya que no puedo llorar
llorañ Angeles del Cielo.*

*El reloj se ha concluido
sólo resta pecador,
que despiertes a sus horas
y adores al Redentor.*

ANGELINES DE DIEGO ARRANZ
Fuentecén (Burgos)



Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID