

Revista de **FOLKLORE**

N.º 71



Editorial

La historia de la tecnología corre pareja a la del ser humano; elementos de los que el hombre se sirvió durante siglos y que le permitieron avanzar económica y socialmente van quedando arrumbados hoy día para dar paso a máquinas más modernas y utilitarias. Desde estas páginas hemos apostado siempre por una conservación racional de la cultura tradicional: el lenguaje —giros, dichos, modismos—, algunas fiestas, instrumentos musicales, danzas, canciones, etc., pueden competir ventajosamente con los nuevos materiales que pretenden sustituirles, originándose de esa pugna una evolución lógica y beneficiosa. En el caso de determinados inventos o ingenios que acompañaron y facilitaron el trabajo del hombre generación tras generación hasta nuestros días, no sucede lo mismo: batanes, molinos, fraguas, norias, etc. (por no hablar de arados, trillos y demás aperos que en algunas zonas parece que pertenecen ya a la prehistoria), están siendo sustituidos por invenciones mecánicas, viéndose sacrificadas sus funciones en aras del fervor de la técnica. Es necesario recapacitar, sin embargo, en el abismo que separa ambos tipos de cultura y en el vacío que se puede abrir, por ejemplo, a espaldas de los nuevos habitantes de este planeta. Nos atreveríamos a asegurar que el noventa por ciento de la población comprendida entre los 5 y 15 años desconoce por completo el funcionamiento y la aplicación de esos inventos que, hasta este siglo, fueron básicos en la vida y el desarrollo de cualquier comunidad. Nos parece un error todavía subsanable con clases prácticas y teóricas acerca de estos ingenios, sobre el propio terreno en que están instalados —en el caso de que todavía se conserven— y con la decisión, o al menos el compromiso de algunas instituciones de abrir museos, cubiertos o al aire libre, impidiendo así que se destruya por desidia una parte de nuestra historia más viva e interesante.



SUMARIO

	Pág.
La fiesta de la Barrosa en Abejar	147
José M. ^a Martínez Laseca	
Espejo «persona querida»	152
S. G. Arnstead y J. H. Silverman	
Canciones populares de la Guerra Civil ...	154
Luis Díaz G. Viana	
Anotaciones sobre el arpa	160
Juan B. Varela de Vega	
Una versión andaluza de J. C. y el increíble	167
Virtudes Atero Burgos	
La albada	174
Leopoldo Torre García	
Refranes del calendario agrícola	179
Juliana Panizo	

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR,
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1986

DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.

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

IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1986.

Sobre la fiesta de "La Barrosa" en Abejar

José María Martínez Laseca



«La Barrosa» efectuando el recorrido por las calles de Abejar (Foto: Manuel Lafuente Caloto)

Apenas a treinta kilómetros por la carretera de Soria a Burgos se encuentra el municipio de Abejar, abriendo el umbral de la renombrada comarca de los pinares del Duero, junto al pantano de la Cuerda del Pozo.

Según el historiador Bernardo de la Torre, tres barrios constituyeron inicialmente la base de esta villa, uno el allmado Piedrahita (hoy Piedrahita), otro era el de Nuestra Señora del Camino y el tercero Abejar. Despoblados los dos primeros, el pueblo actual se conformaría en torno a este último barrio —así denominado por la abundancia de abejas o colmenas en estos parajes—, y cuya parroquia está dedicada a San Juan Bautista y no a Nuestra Señora del Camino, como cabría suponer por guardar esta

virgen, en la ermita donde queda, resonancias de antiguas romerías y de batallas contra los sarracenos invasores.

La agricultura y la ganadería compaginadas con el rico sector forestal han venido constituyendo tradicionalmente su fundamental medio de vida, lo que justifica el pasado esplendoroso que tuvo en el lugar el oficio de la carretería, centrado en el transporte de lanas, maderas y demás productos naturales de la comarca hacia otros lugares del país. La vida sencilla y pintoresca de aquellos trajineros sorianos quedaría plasmada por la paleta de Valeriano Bécquer en el cuadro titulado «El Baile» (bello testimonio cromático de costumbrismo local con carretera de Abejar y ambiente de Villaciervos) (1).

EL CARNAVAL Y EL TORO

El mero hecho de que Abejar quede localizado en la mencionada zona pinariega le ha posibilitado, en gran medida, un cierto equilibrio demográfico al no padecer los efectos sangrantes de una emigración masiva como ha ocurrido por otras comarcas sorianas. Ello ha favorecido el que pudiera llegar hasta nuestros días, intacto, un curioso y equívoco ritual de raigambre popular (2) cual es el cobijado bajo la extraña denominación de «La Barrosa» (¿acaso en alusión a un bóvido de piel oscura?).

Su desarrollo es coincidente con el ciclo de carnaval —centrado en el domingo de quincuagésima y lunes y martes siguientes— en contraposición a la triste y restrictiva cuaresma. Porque el carnaval o tiempo de excepción por excelencia, de gran significación psicológica, es casi la representación del paganismo frente al cristianismo (3); representación hecha tal vez en época más pagana que la nuestra, pero también más religiosa. Y posibilita la emergencia de las transgresiones y alborozos de la colectividad, que da rienda suelta a las emociones contenidas.

Que para completar la función no podía faltar el protagonismo de quien juega el papel de estrella en las jubilosas conmemoraciones de tantos pueblos y ciudades de nuestra provincia y de España entera: el toro. Porque el toro, varón por antonomasia, en la fiesta es un dios encarnado, un auténtico medium entre las divinidades de la bóveda celeste y los humanos, que habrá de salvaguardar con su pasión y muerte la supervivencia de la tribu, garantizando la feracidad de los campos a la par que ahuyentando el terrible fantasma de la esterilidad, máxime en una provincia como ésta, agrícola y ganadera desde sus primeros poblamientos.

Pero en esta ocasión el animal totémico cobrará su presencia de forma muy singular. No es el toro, animal de carne y hueso, sino una simulación del mismo.

Por lo tanto al igual que ocurre en otras mil y una localidades del solar hispano, todos los años, al cumplirse las fechas señaladas, como es natural, Abejar celebra sus carnavales, los que tendrán su culminación el martes con la invocada «fiesta de la Barrosa».

DESCRIPCION

«La Barrosa» o fingida res vacuna, está construida por un armazón de madera de forma rectangular que sirve de soporte de una blanca sábana que lo cubre a modo de faldón. Por los

laterales se ve engalanada por cintas de colores rojo, azul, amarillo, morados, verdes, etc., componiendo simetrías a las que incorporan escarapelas o cachirulos de las que penden cintas de seda también multicolores. En la parte trasera porta un apéndice a modo de rabo y oculta media docena de cencerros. Y en el frontal se dibuja con tira negra el rostro del bóvido, que luce otro vistoso cachirulo en la frente, sobresaliéndole las astas, auténticas, injertadas. En el plano superior queda una abertura, que es por donde introduce la cabeza su porteador, que deja descansar los listones paralelos sobre los hombros, sujetando con sus manos uno de los banzos transversales, lo que le facilita su control.

Cabría suponer que en algún recodo de la historia la autoridad correspondiente prohibió el toro original vivito y coleando, por lo que, para que no se perdiera la tradición secular, el pueblo se vio obligado a sustituirlo por este artilugio tal y como hoy día lo conocemos.

El manejo del citado artificio —aderezado por las mozas de la localidad en la noche del lunes de carnaval— corresponde por derecho propio a los mozos que en ese año han entrado en quintas, nombrándose dos entre ellos, los denominados «barroseros». De este modo, se contaba con un barrosero mayor y otro menor. El primero tenía la autoridad de un alcalde durante este día.

El atavío de los mismos es sumamente llamativo. Visten camisa y calzón blanco con ancha faja y corbata rojas, sombrero de negro fieltro de ala ancha y plana y copa baja, con lazo rojo y calzan botas negras de media caña que completan unos leguis hasta casi las rodillas. Quien no transporta «La Barrosa» lleva en su mano una fusta o zurriago con la finalidad de espantar a los molestos y atrevidos.

TRANSCURSO DE LA FIESTA

En el desarrollo de la fiesta podemos constatar —a efectos metodológicos— dos partes bien diferenciadas. La primera, que transcurre por la mañana, vendría marcada por la salida de «La Barrosa» con los dos barroseros, para desarrollar un minucioso recorrido por todas y cada una de las casas del pueblo, solicitando a los vecinos el donativo de rigor, que bien puede darse en metálico o en especie, guardándose los regalos en la cesta que lleva quien no conduce «La Barrosa», la que se irán intercambiando ambos mozos.

A medida que se desplazan de un lado a otro sacuden la estructura, que emite de este modo

el tintineo de sus cencerros colgantes. Es llamativo el caso de que en esta ronda callejera, cuando se detienen ante el acceso de alguna de las casas donde se guarda luto por el reciente fallecimiento de algún familiar, calle respetuosamente el cencerreo (4).

Lógicamente, todo lo recaudado en el proceso servirá para posibilitar la posterior comida comunal.

El segundo de los tramos, en su complejo desarrollo, supone para nosotros un mayor interés. Hacia las nueve de la noche aproximadamente «La Barrosa» se verá introducida por los barroseros en el salón de baile, donde se concentra el vecindario a los sones de la música orquestal y donde la chiquillería disfruta lo suyo exhibiendo la más variopinta suerte de improvisados disfraces. Da tres vueltas ante el gentío expectante y, acto seguido, se encamina hacia el portón de salida, en donde quedaban apostados a su espera un grupo de cazadores que, en el instante en que asoma al exterior, disparan sus escopetas al aire, como pretendiendo la muerte del animal. Posteriormente, «Barrosa» y los dos quintos-iniciados caen difuntos sobre un tablero predispuesto para dicho fin. Luego, un grupo de jóvenes toman en hombros el tapial y trasladan los cadáveres, atravesando el salón, hasta introducirlo en un cuartucho contiguo. Aquí verterán generosamente el vino sobre las víctimas, empapando a los concelebrantes que se encuentran debajo. Concluido un breve espacio de tiempo, que pudiéramos tildar de luctuoso, los protagonistas, jubilosos, cual resucitados, reaparecerán nuevamente ante la comunidad.

Por colofón a la ceremonia, sobre las once de la noche, tendrá lugar la cena colectiva en la que mozos y autoridades comparten hermanados el jamón y la cecina, entre otros sabrosos bocados, al tiempo que sorben de una común vasija el vino que nombran «sangre de la Barrosa». A este encuentro gastronómico queda terminantemente prohibida la asistencia de las féminas.

ENTRE LAS «VAQUILLAS»

En el primero de los segmentos descritos se contempla el elemento de las cuestaciones, tan acorde a la celebración de los carnavales, los que asimismo posibilitarían el carácter irreverente que originariamente debió de poseer esta exhibición táurica.

Abundando en esta dirección, creemos conveniente aportar unos testimonios recogidos en

otros pueblos sorianos, más o menos próximos al de Abejar, en los que se podía constatar la presencia y participación de estos simulacros de res. Así, según refería en 1976 el tío Agapito de Muriel de la Fuente, en este lugar había unos carnavales bastante típicos: «Hacíamos un perico pajas —un muñeco— y lo montábamos en una burra y lo llevábamos a rondar por la calle. Y, además, *hacíamos una vaquilla a la que le poníamos unos cuernos de vaca y unos cencerros y todos a correr detrás de los chicos y detrás de las mujeres*» (5).

Más explícitas aún resultan las declaraciones del señor Prudencio, vecino de Blacos, quien narraba los hechos de la siguiente manera: «El día de carnaval (los del reinado) la víspera, nos juntábamos, como de costumbre, y sorticábamos las prendas para hacer un perico, o sea un espantapájaros de paja (...). Después de carnaval se quemaba. Pero en el Ayuntamiento había una costumbre muy bonita: se sacaba a las tres de la tarde y *se daba una ronda con el perico y una vaquilla, que era dos palos envueltos en una talega con rabo de vaca y unos cuernos y unos cencerros*. Se daba una vuelta al pueblo con las guitarras y entonces se sacaba el baile e iba el pueblo al Ayuntamiento a merendar, y las mozas y los mozos y mujeres estábamos en el baile. Cuando el pueblo ya había empezado a merendar el alcalde mandaba al alguacil decir al alcalde de los mozos que podían subir a merendar (...). *Dos quintos subían el perico y la vaquilla y daban dos vueltas alrededor del salón y dejaban el perico y la vaquilla delante de la presidencia*; y entonces se hacía un papel como que era el editorial del perico, al ponerse lo gracioso y lo picaresco» (6).

Idéntico posicionamiento da en adoptar Julio Caro Baroja en su artículo «Mascaradas de invierno en España y en otras partes», ubicando «La Barrosa» de Abejar junto a las denominadas «vaquillas» (7), de características similares, cuya puesta en escena en tiempo de carnaval localiza en lugares tan dispares como Los Molinos y Miraflores de la Sierra (Madrid), Rebollar (León), Acobuche (Cáceres), San Pablo de los Montes (Toledo), e inclusive por otros pueblos de Andalucía, Aragón y Cataluña, sin que resten los de latitudes transoceánicas como Ouito (Ecuador) y La Paz (Bolivia).

Ya en un trabajo anterior, también nosotros detectábamos la presencia de una figura semejante, «A Moreira», en plena convulsión de los tan antiguos como afamados carnavales de Laza (Orense) (8).

De otro lado, el aludido investigador vasco insistiría en encontrar antecedentes pretéritos a estas simulaciones de toros, las que vinculaba con la época de las calendas de enero, en las que gentes disfrazadas de ciervo, de *ternera* o de becerro, salían por las calles. Tal costumbre —añadía— estaba extendida por el occidente de Europa, allá por los siglos IV y V d. de J.C., y que en España era conocida. «Los cánones penitenciales daban tres años de penitencia a los que se disfrazaban de esta suerte, porque, sin duda lo consideraban digno de paganismo. En un concilio de Auxeme se habla del *vecolo* o *cervolo facere*...; en otros de *vetula* o *vitula*, etcétera. San Paciano, obispo de Barcelona entre los años 360 y 390 aproximadamente, compuso un tratado sobre esta costumbre y se quejaba en otro del efecto contraproducente que habían tenido sus palabras». Mucho le hubiera chocado al santo saber —concluía— que en fechas que van de primeros de año a carnaval hay todavía bastantes pueblos de España en que durante un día festivo sale «la vaquilla», es decir, la *vitula* (9).

Aun con todo lo visto, no quedaría suficientemente esclarecido el asunto que aquí nos ocupa, ya que puestos a buscar referencias en el tiempo a «La Barrosa», la cultura celtibérica —uno de cuyos documentos primordiales sobre su vida y costumbres queda plasmado en las cerámicas policromas de Numancia— nos abriría nuevas expectativas al respecto (10). Así, uno de tales vasos cerámicos (11) se muestra decorado por dos figuras masculinas, con cuernos enfundados en sus brazos, lo que lleva a pensar se trate de una danza ritual relacionada con alguna forma de culto al toro.

«LA BARROSA» Y EL «TAUROBOLIO»

Por lo que al segundo intervalo respecta, encontramos en el mismo unas connotaciones más profundas envueltas en una atmósfera mágico-religiosa (12), asociándose con los cultos místicos a ciertas divinidades provenientes del Mediterráneo oriental entre los que se cuentan los tributados a Mitra y, muy especialmente, en honor de Atis.

En la mitología indo-aria el dios más importante era el Tiempo Infinito y Mitra el héroe que actuaba de intermediario entre él y el hombre. Se le representaba sacrificando un toro clavándole un puñal, con lo cual daba la inmortalidad a los iniciados. Su culto se solía celebrar en cuevas donde ardía un fuego perpetuo.

La antigua Roma veneraba a Mitra coincidiendo con el Solsticio de invierno en la fiesta denominada del «nacimiento del sol».

El sentido moral y la esperanza en una redención hicieron de tal religión el rival más importante del cristianismo, que llegó a apropiarse de algunas de sus creencias.

Valga el apuntar que en el trasfondo de este tipo de fiestas parece observarse una de las constantes de todo ritual cual es la de indicar las vicisitudes de un personaje mítico (muerte y resurrección), lo que en definitiva no oculta otra pretensión, inherente a toda actividad mágica, que la de satisfacer las necesidades elementales y primarias de todo ser viviente como las del alimento y la procreación, o lo que es lo mismo, la supervivencia.

Abundando en ello diremos que Atis, probablemente un dios de la vegetación, fue muy celebrado en los festivales anuales, con motivo de la llegada de la primavera, donde se lloraba su muerte y se regocijaban con su resurrección. Se contaba que Atis había sido un pastor o vaquero joven y hermoso, amado por Cibeles, madre de los dioses, gran diosa asiática de la fertilidad que tenía su morada principal en Frigia. Dos relatos distintos circulaban acerca de su muerte; según uno de ellos le mató un jabalí, y en el otro se contaba cómo él mismo se emasculó bajo un pino, muriendo desangrado allí mismo. También se decía de Atis que a su muerte fue transformado en pino.

Sea como fuere, se guarda noticia de la festividad de Atis y Cibeles en la antigua Roma, a finales de marzo, incorporándose en el ritual el culto frigio del árbol sagrado. Durante el duelo por el dios-muerto los participantes se hacían brotar la sangre con el objeto de fortalecerle para su resurrección, que provocaba un desenfreno general y carnavalesco ya que todos podían decir y hacer lo que les plugiese, recomfortados en la promesa de que ellos saldrían igualmente triunfadores de la corrupción de la tumba.

Sin embargo, junto a estas demostraciones públicas y como más representativo del culto tributado a Atis cabe reseñar una especie de bautismo íntimo. Es el «taurobolio», que básicamente consistía en lo siguiente: se colocaba al novicio o neófito en un hoyo cuya boca cubrían con un enjaretado de madera. Sobre éste situaban a un toro adornado con guirnaldas y la frente resplandeciente con laminillas de oro. Allí lo mataban a lanzadas y su sangre vaheante caía a chorros por los agujeros, siendo recibida

con devoción anhelosa por el adorador, que con el cuerpo y el vestido empapados salía del hoyo, goteando y enrojecido de pies a cabeza, para recibir el homenaje de sus compañeros como el que ha resucitado a la vida eterna y ha lavado todos sus pecados (13).

Y por supuesto, que tanto la carne como la sangre del toro jugarían un papel importante en el ceremonial. Acaso, siendo utilizados en la comida eucarística para promover la fertilidad y activar el nuevo nacimiento (14).

Ese «taurobolio» o rito de iniciación apuntado, insinúa un cierto paralelismo con la vistosa festividad de «La Barrosa» observada en Abejar, cuyo origen se pierde en el sendero de los tiempos, por lo que sería bastante arriesgado el aventurar por nuestra parte que el resultado de la misma no fuera otro que el de los rituales de Mitras o Apis, que se verían trasplantados a estos pagos en la colonización operada por medio de las conquistadoras legiones romanas.

CONCLUSION

Con la llegada del nuevo año, y por ende del carnaval, «La Barrosa» comparecerá, una vez más, ante el pueblo entero de Abejar, como expresión inequívoca de esas relaciones múltiples y misteriosas, que de siempre han venido manteniendo los hombres y los toros.

Quienes hasta allá se acerquen a contemplar la por sus ojos, podrán sacar sus propias interpretaciones sobre la razón de ser de esta modesta máscara, que unos asocian con poblaciones campesinas de antigua base económica pastoril y que para otros, más imaginativos, comporta la pervivencia de remotos rituales esotéricos.

A fin de cuentas, la pretensión última de nuestras indagaciones, aquí reflejada, no ha sido muy otra que la de dejar constancia expresa de su existencia. Para que, aunque tan sólo sea por mero automatismo, su fiesta continúe palpitando. Como el mismísimo pueblo que la parió; así de sencillo.

(1) CALVO, Bienvenido: *Diccionario Histórico Geográfico y Económico Social de la provincia de Soria*. Gráficas Sorianas, Soria, 1965, págs. 43-52.

(2) Por esta comarca pinariega soriana se localizan elementos tradicionales tan interesantes como "la Pinochada" (Vinuesa), danzas de paloteo (San Leonardo y Casarejos), las "marzas" (Espejón), la "caldereta" (Duruelo, Covaleta...), etc.

(3) MALDONADO, Luis: *Religiosidad popular. Nostalgia de lo mágico*. Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975, pág. 21.

(4) De forma parecida durante "la Descubierta" en las Fiestas de San Juan de San Pedro Manrique, los jinetes, llegados al cementerio, detendrán momentáneamente su recorrido extramuros para, descubriéndose la cabeza, guardar respetuosamente a sus antepasados unos minutos de silencio.

(5) SILVIE: Las fiestas populares de la provincia de Soria. Inédito, 126 folios, 1976, pág. 34.

(6) *Ibidem*, pág. 35.

(7) Véase "Mascaradas de invierno en España y en otras partes", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, t. XIX, 1963, págs. 137-296 (incluye una fotografía de "La Barrosa" de Abejar, pág. 238). Este artículo (salvo la introducción) quedará luego íntegramente recogido por su autor Julio

CARO BAROJA en su libro *El Carnaval*. Taurus, Madrid, 1979, págs. 178-290.

(8) MARTINEZ LASECA, José María: "Del Carnaval que viene y que va", en *Revista de Folklore*, n.º 38, 1984, pág. 48.

(9) CARO BAROJA, Julio: "Toros y hombres... sin toreros", en *Revista de Occidente*, n.º 36, mayo 1984, págs. 7-26.

(10) ROMERO CARNICERO, Fernando: "Las cerámicas policromas de Numancia", en *Revista de Arqueología*, n.º 21, año III, pág. 41.

(11) Idem: *Las cerámicas policromas de Numancia*. C. S. I. C. Centro de Estudios Sorianos, Valladolid, 1977, pág. 23.

(12) SANCHEZ DRAGO, Fernando: *Górgoris y Habisdis. una historia mágica de España*, Libros Hiperión, Edic. Peralta, 5.ª ed., julio 1979, t. II, pág. 25.

(13) FRAZER, James G.: *La rama dorada*. Ed. F. C. E., Madrid, 9.ª reimp., 1981, págs. 402-407.

(14) Los "quintos" fueron de siempre oficiantes de ciertos ritos o juegos, como, por ejemplo la "ejecución de gallos". Una vez concluida esta fiesta, celebraban una comida especial de las aves, en la que también participaban, a modo de padrinos, otras personas, quienes tendrían por misión la de iniciar a los jóvenes en los secretos que correspondían a su nuevo estado.



Espejo "persona querida": mirífica creación de la musa popular

Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman*

En el gran *Diccionario de Autoridades*, s. v. *espejo*, se puede leer: "Mirarse en uno como en su *espejo*. Locución expresiva de grande cariño y amor que a otro se tiene." Y en el valioso *Diccionario de uso del español* compilado por María Moliner se encuentra s. v. *espejo* "Mirarse en una persona como en un *espejo*. Tenerle mucho cariño y complacerse en sus gracias y buenas cualidades." No se trata, pues, de una expresión cuyo sentido se ha esfumado tras la pátina de los siglos. No hace falta tener gran erudición filológica para descubrir algún recóndito valor semántico. Sólo es cuestión de reconocer y apreciar su valor expresivo dentro de los diversos contextos que ha logrado crear la "musa vulgar" (1) y que escritores de la talla de un Cervantes o un Lope de Vega han sabido emular.

En la dedicatoria de su comedia *La francesi-lla*, dirigida al Licenciado Juan Pérez, Lope de Vega alaba a la señora sor Petronila Madalena porque "es un ángel en quien, como espejo lucidísimo, justamente se miran sus padres" (*Acad. N.*, V, 665 a) (2). En otra comedia lopesca, *El galán escarmentado*, una dama se despidе de un galán de quien finge estar enamorada, llamándole "mi señor, / y mi espejo en que me miro" (*Acad. N.*, I, 126 b). En el "Bayle famoso del Caballero de Olmedo, compuesto por Lope de Vega", se lee de don Alonso que "Todo Medina se altera / si él se remira en su espejo" (3), es decir, se fija arrobado en su amada. Y en *Los amantes sin amor*, también de Lope, un caballero pregunta:

¿No es mujer para querer
Liseo, Octavia entre cuantas
hoy tienen buen parecer?
¿No es muy digna aquella cara
de un honrado pensamiento?
¿Y aquel alma noble y rara?
En aquel entendimiento,
¿qué entendimiento no para?
¿Habéis visto vos espejo
más gallardo?

(*Acad. N.*, III, 148 a-b)

Como se ve, aun sin el verbo mirar, el vocablo *espejo* sirve para evocar la imagen de una

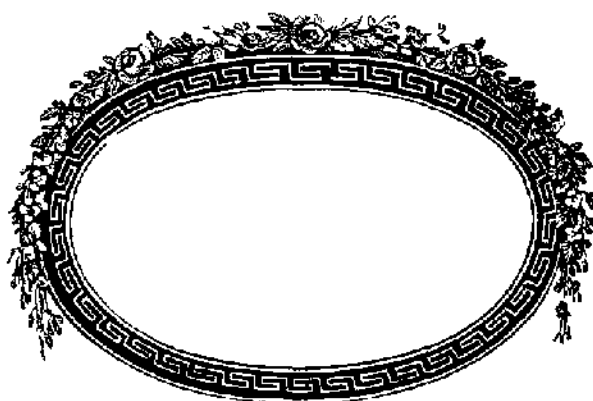
persona querida por sus cualidades espirituales y físicas. Un precioso ejemplo de tal uso se encuentra en *El villano en su rincón*. Cuando el rey se encuentra por primera vez con Lisarda, le pregunta:

¿Sois hija deste buen viejo
que llaman Juan Labrador?

Y ella contesta:

Yo soy su hija, señor,
y aunque tosca, fui su espejo.
(Acto I, vv. 840-843)

Los diversos eruditos que han editado la comedia no han visto problema ninguno en este pasaje. Y sólo E. Correa Calderón y F. Lázaro consideraban que era necesario definir "su espejo". En su edición (Salamanca-Madrid: Anaya, 1961) dan como equivalente la frase "su viva imagen". Aunque no es una definición improbable, no contribuye nada a señalar los matices poéticos del verso ni a iluminar su referencia sutil a la relación entre Lisarda y su padre. Lo que hay que tener en cuenta es el brusco cambio del presente a un pretérito que sugiere una rotura en la que había de ser una relación idealmente feliz. Hace falta percibir un conflicto generacional entre padres e hijos y la lucha posiblemente trágica entre *aldea* y *corte*, tan brillantemente desarrollada por Lope dentro de la familia misma de Juan Labrador. Es esta lucha de Lisarda contra los gustos de su padre, que se ha agravado con la llegada del rey a su al-



dea, que se evoca con el hermoso verso "y aunque tosca, fui su espejo", otro homenaje lopesco a la belleza duradera de las imágenes de la poesía popular.

Este último ejemplo de Lope —tan dulcemente melancólico— sirve de engarce al muestrario de la poesía popular y tradicional en que la imagen sirve con frecuencia aunque no siempre para evocar la muerte, la pérdida trágica y definitiva de la persona querida. De este uso hay varios ejemplos del romancero tradicional ya desde sus primeros tiempos:

—¡Hijo Gonzalo González, de lo que más me pesaba
es de lo que sentiré vuestra madre doña Sancha!
Erades su claro espejo; más que a todos os amaba.
(Saliendo de Canicosa: Primavera 23)

—¡Oh triste reina mi madre, Dios te quiera consolar,
que ya es quebrado el espejo en que te solías mirar!
(Marqués de Mantua: Primavera 165)

—¡Oh desventurado rey que en el mundo no hay su
¡Oh mi hija Guiomar, espejo de mi mirar! (par!
¡Oh descanso de mi vida, reposo de mi pesar!
(Guiomar y el emperador: Primavera 178)

En la tradición moderna se encuentra en la endecha sefardi de Marruecos *Muerte que a todos convida*:

Esa era una bien casada
si bien la oyistis decir,
quebrádose l'ha el espejo
en que se solía vestir.

Esa es una bien casada,
si bien la oyistis nombrar,
que se le ha quebrado el espejo
en que se solía mirar.

También se encuentra en subtradiciones del romance de *La mala suegra*:

—Déme usted el espejo, madre, donde me suelo mirar.

—¿Cuál espejo quieres, hijo, el de oro o el de cristal?

—No pregunto por el de oro, menos por el de cristal,
que pregunto por Algora: doña Algora, ¿dónde está?

Se encuentra además en varios otros romances modernos (4).

Francisco Rodríguez Marín ofrece estos dos preciosos ejemplos en sus *Cantos populares españoles*, tomo III, núms. 5459-5460:

Maresita mía,
¡Mir usté por dónde
Al espejito donde me miraba
Se le fue 'l asogue!
De lo más arto der sielo
La media luna cayó:
Ya se me quebró el espejo
Donde me miraba yo.

Finalmente, para mostrar que sigue vigente la hermosa metáfora en la poesía de vena popular hasta hoy en día, he aquí un ejemplo de la poesía de Violeta Parra:

De un brutal casamiento
resulta un pobre inocente
que lo llamaron Vicente
por corretear mil tormentos.
Tullido, mudo y demente
vivió estirado en la cama,
con pena Acario lo llama,
pensando día por día,
que aquel monstrito de cría
es el espejo 'e su mama. (5)

(1) F. RODRIGUEZ MARIN en su edición de *Don Quijote de la Mancha* (Madrid, Atlas, 1947), II, 341.

(2) En *Don Quijote* (I, 28) se lee que Donotea "era el espejo en que se miraban" sus padres, "el báculo de su vejez". Para otros ejemplos cervantinos, véase el valioso *Vocabulario de Cervantes* (Madrid, Real Academia Española, 1962) de Carlos FERNANDEZ GOMEZ, s. v. *espejo*.

(3) El texto del baile se reproduce en la edición de *El caballero de Olmedo* de I. I. MacDONALD (Cambridge: Cambridge University Press, 1962), 124-126, pág. 125.

(4) Para otros varios ejemplos de la tradición moderna, véase nuestro libro *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition*, I, *Epic Ballads* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1986), págs. 255-256.

(5) Violeta PARRA: *Décimas* (Barcelona, Editorial Pomar, 1976), pág. 143. Se trata del poema llamado "Un corderillo en el puente".

* University of California, Davis
University of California, Santa Cruz



Canciones populares de la Guerra Civil:

Un estudio de oralidad literaria

Luis Díaz G. Viana

UN MATERIAL LITERARIO POCO ESTUDIADO

Cuando, hace ya casi siete años, comencé a trabajar sobre las canciones que más corrieron en boca de las gentes durante la Guerra Civil no sabía que tal investigación, más allá del propio tema y del interés documental de los materiales que pude reunir, iba a obligarme a la revisión de los planteamientos que yo mismo había utilizado en el estudio de la literatura marcada por la oralidad. De ello voy a tratar, principalmente, en este trabajo, remitiéndome, para otros aspectos, a una obra publicada en fecha reciente (1) en la que, a modo de primera entrega, pues mi investigación sobre tales materiales continúa, he incluido una selección de textos y melodías con un amplio estudio preliminar.

Dentro de la abundantísima bibliografía que la Guerra Civil ha producido —y sigue produciendo— no deja de sorprender la escasez de recopilaciones y estudios sobre el tema del que ahora me ocupo, y, más aún, si contrastamos su tratamiento con el que han merecido otras parcelas de la creación literaria de aquellos años. No me refiero únicamente, a obras sobre grandes y conocidos poetas, sino, de modo muy especial, a las compilaciones y antologías que, ya al filo de la misma Guerra, empezaron a recogerse sobre ciertos materiales que, desparrramados en tinta impresa por revistas y gacetas de todo tipo, fueron tomados como exponentes de la "creación popular".

No faltan, así, Romanceros que, a veces con el motete de "populares", reunieron los frutos de un montón de literatos aficionados o escritores en ciernes que, imitando modelos bien reconocibles, como el *Romancero gitano* de Lorca, escribían romances sobre casi todo. Junto a esa literatura que debemos enclavar dentro del fenómeno político-comercial del libro y publicaciones de izquierda que ha estudiado Víctor Fuentes (2) y que, en la vertiente poética romanceril antes comentada pienso no alcanzó la incidencia y proyección "populares" que se ha pretendido, hemos de tener en cuenta aquella poesía cantada, transmitida fundamentalmente por la voz y aprendida por el oído, que adquirió una gran funcionalidad en la vida cotidiana. Mu-

chos aficionados al romance escribiendo en la misma época no hacen una literatura que pueda ser considerada como "popular" si los que escriben son casi más que los que leen esas producciones. Cuando con las deformaciones que la erudición suele traer, los estudiosos de la literatura nos hemos ocupado del período de la Guerra Civil, no hemos tenido lo suficientemente en cuenta que, entonces como hoy, la mayoría de la población consume y disfruta una poesía cantada de la que pronto escasean los testimonios escritos —no porque no existan, sino porque no se les da importancia— y que, sin embargo, se perpetúa en el proceso cambiante de la oralidad. Como ha escrito Paul Zumthor: "Se admite la oralidad poética como una evidencia mientras que se trata de etnias africanas o de indios de América; es preciso un esfuerzo de imaginación para reconocer, entre nosotros, la presencia de una poesía oral bien viva. Un ejemplo: según *Le Matin* del 16 de abril de 1981 se componen cada año en Francia diez mil canciones que se entregan a tres mil cantantes profesionales y cuyas grabaciones llenan cientos y cientos de discos... A pesar de la elocuencia de tales cifras, la mayor parte de los estudiosos de la poesía ignoran estas creaciones" (3).

El comentario resulta válido para las composiciones que se cantaron en la Guerra Civil. De hecho, algunas pasaron a grabaciones discográficas y fueron difundidas a través de la radio. En la prolongación de su recuerdo, tan importante, además, por su valor evocativo, dentro de la memoria colectiva de la Guerra influyó, sin duda, la grabación de nuevos discos, aunque tuvieran que grabarse fuera de España, como es el caso de *Songs of the Spanish Civil War* de la editora Folkways Records de Estados Unidos o de *Chansons de la guerre civile espagnole* de la colección francesa *Le Chant du Monde*.

El fenómeno de creación y transmisión de canciones no se redujo, durante la Guerra, a esas vías fonográficas aunque incidieran en él, sino que, por distintos cauces y de diversos modos, nacía y se propagaba cada día nueva poesía destinada al canto. En la obra de José Herrera Petere *Cumbres de Extremadura*, sustitu-

jada *Novela de guerrilleros*, aparecen a cada poco, en labios de sus personajes coplas y canciones que eran cantadas por la gente que el autor nos evoca (4). El propio Petere hizo letras para canciones, como la de la "Marcha del Quinto Regimiento" con música de Hans Eisler. En obras testimoniales de signo ideológico contrario como *La Agonía de Madrid* de Adelardo Fernández Arias, también hallamos ejemplos parecidos (5).

Estos materiales constituyen, pues, un campo interesantísimo que aporta una importante información, desde el punto de vista sociológico y que, por ello, no debería ser desdeñado, por más tiempo, dentro de los estudios históricos sobre la Guerra Civil. Las canciones nos acercan a esa otra historia de la que hablaba Unamuno y, como latido directo que fueron de actitudes y sentimientos, nos comunican claves poco conocidas del porqué y el cómo de aquellos acontecimientos y, sobre todo, de la vida diaria, desde una nueva perspectiva.

FUNCIONALIDAD DE LAS CANCIONES EN LA GUERRA CIVIL

Entre los variados motivos de inspiración que podemos encontrar en la poesía cantada de aquella época he distinguido, ya, en trabajos anteriores (6), tres grandes grupos temáticos de cuya funcionalidad voy a tratar ahora: uno es el de las canciones que surgieron como vehículo principalmente ideológico, a modo de propaganda política musical y que dentro de un bando determinado servían no sólo para identificarse frente al enemigo, sino, también, para definirse como integrante de alguno de los grupos que componían aquellas tropas heterogéneas. Aunque coincidieran en entonar ciertas canciones como coincidían a la hora de luchar, no cantaban lo mismo los anarquistas que los comunistas o los miembros de las Brigadas Internacionales, ni, en el otro bando, los distintos grupos de ejército, los falangistas, los tradicionalistas, o los legionarios de Albiñana (7).

Otro gran tema es el de los acontecimientos y héroes más significativos. Nombres como el de Lister, el Campesino, Franco, Mola, aparecen, para bien y para mal, según el bando que les trate, mencionados en estas canciones (8). Y las batallas y frentes más encarnizados: el Ebro, la lucha en Madrid, la toma de Bilbao... (9). Pero, sobre todo, hay un bien nutrido cuerpo de canciones sobre la realidad que, cotidianamente, se vivía entonces. La angustia ante los

bombardeos, la incertidumbre bajo el vuelo amenazante de los aviones que expresan coplas como la siguiente:

*Soldadito, soldadito,
ya vienen los aviones:
son los de García Morato
¡Arriba los corazones! (10)*

Versos en que la muerte, a fuerza de alcanzarlo todo, se nos presenta como una "gachí" insaciable y es coreada así, a ritmo de "chotis", por los anarquistas:

*¡Pepa! ¡Pepa!
¿Dónde vas con tanto tío?
¡Pepa! ¡Pepa!
Te estás metiendo en buen lío.
Como sigas de este modo sin parar
quedará Madrid vacío
y nos van a jorobar. (11)*

Esa "Pepa" que, según la misma canción, "tenía predilección por los rojillos" reclutaba adeptos de distintos modos y acechaba, siempre, con la escasez y el hambre. En uno y otro bando se cantaron coplas que se iniciaban con aquel "si me quieres escribir" inspirado en la tradición:

*Si me quieres escribir
ya sabes en donde vivo:
en la calle la Firmeza,
la que tú nunca has tenido. (12)*



Ahora, se vivía —y se moría— en el frente de Gandesa, o en la Ciudad Universitaria y, siempre, en primera línea de fuego:

*Si me escribes una carta
ya sabes dónde me encuentro:
Ciudad Universitaria,
primera línea de fuego. (13)*

Y, en algunas letras de este tema, se alude, con un humor trágico que tiene a la muerte de fondo, a la preocupación —obsesionante— de la falta de alimento:

*Si tú quieres comer bien
para huir en buena forma
en el frente de Gandesa,
allí tienes una fonda.
A la entrada de esa fonda
hay un moro "mojamé"
que te dice: —Pasa, "paísa",
¿qué quieres para comer?
Lo primero que te dan
son granadas rompedoras;
el segundo de metralla
para que guardes memoria. (14)*

Ese moro que hace el papel de reverenciante camarero es trasunto de los moros que figuraban en las tropas del ejército sublevado contra la República. En definitiva, nuestras coplas son una mueca ante la penuria y el temor. La escasez de medios de los combatientes republicanos se refleja, también, en versos como éstos de la canción "Ay, Manuela" o "Ay, Carmela":

*En el frente del Jarama
no tenemos ni aviones
ni tanques ni cañones... (15)*

Gran parte del Cancionero de la Guerra se alentó y difundió desde retaguardia, contra lo que pudiera pensarse, pero, cuando el combate cesaba, las canciones cobraban gran importancia en aquella "primera línea de fuego" de la que nos hablan las coplas de uno y otro bando. En una guerra se necesitan himnos y canciones. Por eso, los falangistas, cuando tan sólo empezaban a ser un partido, crearon un himno que casi se convirtió en "nacional". En los momentos tensos de espera entre refriega y refriega el acto de izar bandera y entonar el propio himno servía tanto para fortalecer la moral del grupo como para impresionar al contrario, o, por lo menos, para intentarlo. Así me lo han contado muchos combatientes asegurando que, de no haber tenido canción o himno que cantar, habrían tenido que inventárselo para poder contestar a los otros. Digamos, sin ninguna retórica, que las canciones ayudaban a ganar, o eso se creía, y, también que se moría por una canción

y cantando una canción pues eran como banderas o puños levantados. La necesidad de estos emblemas sonoros hizo que se "importaran", por así decirlo, composiciones, traduciéndolas al castellano, y este origen tienen muchas canciones que alcanzaron gran difusión, desde el himno anarquista de "¡A las barricadas!" al nazi "Yo tenía un camarada" (16).

Otras canciones se encargaron a autores conocidos, de cierto prestigio en su profesión, como Herrera Petere o Rodolfo Halffter (17). Se pretendió, con letra de Antonio Machado y música de Oscar Esplá (18), institucionalizar, sin éxito, un himno republicano. Tras la Guerra, se pretendería, mediante la creación de una letra, "renacionalizar" la música de la Marcha Real. Esta se remonta, según algunos, a la época de Carlos V y fue ya transcrita en la Colección *Toques de guerra del Ejército Español* de 1769 (19). La melodía era conocida por el nombre de Marcha Granadera y se interpretaba para rendir honores "a la enseña de la patria y monarca de la nación" (20). Varios letristas inventaron textos para el himno y, entre ellos, el poeta José María Pemán, que, según ha contado él mismo, fue animado por el propio Franco en tal empresa. Sus versos, sin embargo, al igual que había ocurrido en los intentos de otros autores, entran como a la fuerza en la estructura melódica de la composición de forma que el que lo canta va arrastrando penosamente el texto a lo largo de las notas hasta quedarse sin aliento. Mejor encaja con la música una letrilla humorística que era conocida ya en los últimos años de la Monarquía: "Hombre, caramba, qué cara tan estúpida / que tiene usted, / es usted un animal, / bestia, podenco, mostrenco, / que con el tiempo llegará a rebuznar" (21).

LA ORALIDAD LITERARIA Y SUS TIPOS EN LAS CANCIONES DE LA GUERRA CIVIL

Si, según el moderno concepto de Folklore, entendemos que cualquier "folk" o grupo que comparta al menos un rasgo en común (ya sea étnico, religioso, profesional, ideológico o de otra clase) puede producir Folklore, habremos de considerar como folklóricos a gran parte de los temas que se cantaron durante la Guerra Civil. A pesar de ciertas ideas heredadas sobre el Folklore que parecen exigir a los materiales a él pertenecientes unas características de ruralismo, antigüedad y oralidad pura, cuya imprecisión ha sido puesta de manifiesto y lúcidamente criticaba por autores como Alan Dundes (22) podemos estimar que el material del que estamos hablando es Folklore generado por distin-



los grupos. Y lo es en cuanto que ha alcanzado esa vida en versiones que le permite una múltiple transformación en el espacio y en el tiempo, fuera o no remoto su origen, de autor conocido o desconocido, creado o no por escrito, o inventado en el campo abierto o en la retaguardia de las ciudades.

Con todo ello, si tenemos en cuenta que, como ya se ha señalado anteriormente, los dos bandos enfrentados en la contienda no eran en absoluto homogéneos en sí sino que se componían de facciones y fuerzas que discrepaban, incluso en lo ideológico, este Folklore de las canciones será expresión cultural de sus diversos grupos aglutinados en cada zona. Es como suma del Folklore de esos grupos que tendremos que entender a tales canciones sin renunciar al descubrimiento, mediante el análisis de la forma y el contenido de las mismas, de ciertas diferencias y contrastes globales entre los bandos en litigio que puedan ayudar a caracterizarlos culturalmente.

Por ejemplo, se aprecia claramente al trabajar sobre estos materiales que en las canciones del bando republicano abundan los modelos métricos de gran tradicionalidad y propios de la poesía española considerada como "popular", tales el romance y la copla de metro octosilábico y rima asonantada en los pares. En la zona a la que sus dirigentes dieron el nombre de "nacional" abundan las composiciones en que han sido combinadas métricas distintas (de verso mayor y menor), apareciendo, con frecuencia, rimas consonantes. Ello, dicho de un modo resumido y simplista denota cierta aproximación o mimetismo respecto a moldes tenidos como "populares", en el primer caso, y una pretensión cultista y un gusto por la artificiosidad en el segundo.

Recordemos, aunque resulta casi innecesario, que en los años inmediatamente anteriores a la Guerra tuvo gran eco y desarrollo una corriente neo-popularista de la que, dentro de la Generación del 27, Lorca y Alberti son maníficos ejemplos; pero pensemos, también, que sin necesidad de recurrir a esos modelos, muchos autores de coplillas tenían aprendido el lenguaje poético y musical que la cultura que habían conocido en sus barrios y pueblos desde niños les había proporcionado. De otro lado, canciones de encargo, hechas por autores que querían dejar constancia del dominio de su oficio las hubo por ambos lados, como ya apunté, y temas que surgieron en el cauce de una tradición no cultista, también fueron cantados por uno y otro bando (23). Algunas melodías circularon, con distintas letras, por las dos Españas, como es el caso de la canción "Si me quieres escribir..." ya mencionada, intentándose poner, con la palabra, un sello diferenciador a músicas que habían sido tradicionalmente comunes.

Al aproximarse a las canciones que en un periodo concreto, el de la Guerra Civil, fueron cantadas por amplios sectores de la población alcanzando difusión pero, también, raigambre y pervivencia en los mismos, procuré introducirme en el fenómeno de la oralidad —clave del proceso que estudiaba— en toda su complejidad. Tuve que valirme tanto de fuentes escritas como de informaciones orales y adentrarme en la relación de mutua influencia entre lo oral y lo escrito, fundamental para el estudio de estas canciones, apreciando claramente la limitación, frente a mi materia de estudio, de aquellos planteamientos que como el propuesto por Albert B. Lord nos abocan a una oralidad técnicamente pura y, por ello, rara y arcaizante (24). Tampoco podían serme de mucha utilidad las posturas que confundiendo lo que es proceso, la tradición oral, con sustancia, inventan, sobre ciertas realidades, el modelo de una poesía tradicional, en el fondo visión academicista de lo popular, al margen de la influencia impresa y de los acontecimientos del momento. Las canciones que yo pretendía estudiar eran, precisamente, expresión de ese momento dramático de la Guerra (25).

Analizando estos materiales he comprobado que hemos estado manteniendo bajo la advocación de "lo popular" a un conjunto de procesos y mecanismos de creación literaria, pocas veces descritos con precisión, que tienen, como núcleo, y no necesariamente como origen, la "performance", es decir, el acto comunicativo en el cual alguien transmite, por la voz, una materia poética y otro la aprende escuchándola. Con

Zumthor, distingo, además de una oralidad *primaria* o *pura*, otra *mixta* en la que coexisten y se interinfluencian escritura y oralidad, y, como tercera categoría básica la oralidad que él denomina "*mediatizada*" o *diferida en el tiempo* y en el espacio, la oralidad tecnificada de nuestros días por discos, radio y televisión que se diferencia de las anteriores en que puede quedar fijada —en sonido, e incluso en imagen— de modo parecido a la escritura (26).

Dentro de estas categorías se combinan y entremezclan todas las posibilidades que la "performance" ofrece en su esquema Emisor-Mensaje-Receptor. Puede el emisor ser autor también, puede la obra que se comunica oralmente haber tenido un origen escrito, puede darse o no improvisación durante la "performance", etc., etc.

Entre estas canciones que he reunido y estudiado hallamos todo tipo de ejemplos y la manera en que, en la práctica, actúa el sistema de categorías y posibilidades que conforman el fenómeno de la oralidad literaria. Temas que procedían de conflictos anteriores, como las gue-

rras africanas o las luchas entre absolutistas y liberales, y, por supuesto, creaciones que retomaban, mediante la actualización o la réplica de las letras, motivos que vivían en la tradición desde mucho tiempo atrás. Pero, en estos últimos casos, la tradicionalidad, muchas veces, no venía a través de una "*oralidad pura*" sino que había encontrado oportuno cauce para su renovación mediante complicados procesos no ajenos a la "*oralidad mediatizada*". Pienso que no es una coincidencia que algunos de los temas "tradicionales" que fueron actualizados en la contienda, como "El Vito" ("Quinto Regimiento"), "Los cuatro muleros" ("Los cuatro generales"), "En el café de Chinitas" ("En la plaza de mi pueblo"), "Anda jaleo" figuren entre las canciones populares, con acompañamiento de piano, armonizadas y transcritas por Federico García Lorca antes de la Guerra y que "La Argentinita" grabó en disco (27).

El estudio de la oralidad literaria en su conjunto, desborda los reducidos límites de la llamada "tradición oral" y nos enfrenta con un fenómeno más amplio y menos evanescente.

(1) Luis DIAZ VIANA: *Canciones populares de la Guerra Civil*. Madrid, Taurus, 1985.

(2) Víctor FUENTES: *La marcha al pueblo en las letras españolas*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1980.

(3) Paul ZUMTHOR: *Introduction a la Poésie Orale*. Paris, Éditions du Seuil, 1983.

(4) José HERRERA PETER: *Cumbrus de Extremadura. Novela de guerrilleros*. Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1986.

(5) Adelardo FERNANDEZ ARIAS: *La agonía de Madrid*. Zaragoza, Librería General, 1938.

(6) Luis DIAZ VIANA, *op. cit.*, págs. 66-72.

(7) *Ibid.*, págs. 119-146.

(8) *Ibid.*, págs. 47 y 155-160.

(9) *Ibid.*, págs. 14-15, págs. 23 y 171. En una canción que recogí en tierras de Palencia, en el área de Carrión de los Condes, se hace referencia a la toma de Bilbao: "Nuestras tropas / tomaron a Bilbao; / Flechas negras / cortaron el bacalán". Y en un pliego no fechado de la Tipografía Calamita que me fue entregado en Salamanca se enumeran las hazañas de la "Quinta de Navarra": "Y es la quinta de Navarra / la que va muy de mañana / al campo para operar. / Ni con bombas de aviones, / ni metralla de cañones / la lograron achantar. / En Bilbao, Santander, / en Asturias y en Brunete / y en todo el frente Aragón / y es la quinta de Navarra / la que avanza en cabeza / y a los rojos destruyó."

(10) Luis DIAZ VIANA, *op. cit.*, pág. 173.

(11) *Ibid.*, pág. 69.

(12) *Ibid.*, págs. 43-44.

(13) *Ibid.*, pág. 171.

(14) *Ibid.*, págs. 68-69.

(15) *Ibid.*, págs. 66-68.

(16) "¡A las barricadas!" había alcanzado gran difusión entre los trabajadores revolucionarios de Rusia, Polonia y Alemania, siendo traducido al castellano y convirtiéndose en un

verdadero himno para los anarquistas de la CNT. "Yo tenía un camarada" circuló con varias letras en castellano durante la guerra y los años posteriores. Las hay muy artificiosas que, creo, fueron compuestas para Cancioneros cuando el tema se había ya popularizado. Prefiero, por emocionada y directa, la que sigue: "Yo tenía un camarada / entre todos el mejor, / siempre juntos caminábamos, / siempre juntos avanzábamos / al redoble del tambor. / Océa suena una descarga / —¿Va por tí o va por mí?— / y a mis pies cayó herido / el amigo más querido / y en su faz la muerte vi. / Gloria, gloria, / gloria, victoria, / con las armas... / a vencer o morir."

(17) A HERRERA PETER, autor de la letra de la "Marcha del Quinto Regimiento" se atribuye, también, algún texto de los que se cantaron con las coplas de "Ay, Manuela". De Rodolfo HALFTTER es la música de "Alerta" que, en versión de Félix V. RAMOS comienza: "¡Alerta gritamos con voz juvenil! / ¡Marchamos con recio tesón al mañana feliz! / Amamos la patria. / Amamos la paz, / los cuerpos al aire y al sol / su vigor tensarán..."

(18) El estreno de dicho himno tuvo lugar en la noche del 27 de abril de 1931, en el Ateneo de Madrid, encontrándose entre el público Manuel Azaña. Al día siguiente, el diario "El Sol" criticaba la poca calidad de la pieza.

(19) La obra mencionada fue publicada por M. Espinosa adaptada al ritmo de "paso regular" (60 pasos por minuto) marcado por las Ordenanzas Militares del siglo XVIII.

(20) Copio la glosa informativa que acompaña al himno en el Cancionero Juvenil (Madrid, Frente de Juventudes, 1947). Dice el texto de José María PEMAN: "¡Viva España! Alzad los brazos, / hijos del pueblo español / que vuelve a resurgir. / Gloria la Patria / que supo seguir / sobre el azul de mar / el camino del sol. / ¡Triunfa, España / Los yunques / y las ruedas cantan al compás / del himno de la fe. / Juntos con ellos, / cantemos de pie / la vida nueva y fuerte / de trabajo y de paz."

(21) Recojo esta réplica y otros textos y noticias del Himno en mi obra ya citada, págs. 133-135.

(22) Alan DUNDES y Carl R. PATGER: *Work Hard and*

you Shall be Rewarded. Urban Folklore from the Paperwork Empire. Bloomington, Indiana University Press, 1975, págs. XIII-XIV.

(23) Luis DIAZ VIANA, *op. cit.*, págs. 64-76 y 171-174.

(24) Albert B. LORD: *The Singer of Tales.* Harvard, University Press, 1960.

(25) Creo que es, también, válido y constatable en el terreno de la oralidad literaria, el enfoque de la Guerra Civil como período específico en lo cultural. Véase José Luis ABELLÁN: "Las interpretaciones de España. Intelectuales y artistas frente a frente". Escribe allí: "Entre 1936 y 1939 se producen un tipo de manifestaciones culturales que conservan —a pesar de las diferencias, muy marcadas a veces— una similitud específica. No me refiero sólo a la unidad temática inevitable —la guerra es motivo monocorde que se repite bajo mil variantes—, sino el carácter que podemos llamar estructural; es decir, la estructura

que da a la literatura y a la creación cultural, en general, el hecho de producirse en un país en guerra".

(26) Paul ZUMTHOR, *op. cit.*, págs. 36-37.

(27) No se ha hecho aún, a pesar del interés que todo lo lorquiano suscita últimamente, un estudio minucioso sobre las fuentes folklóricas que Lorca utilizó para sus armonizaciones y la incidencia que éstas pudieron tener en los temas de raigambre tradicional actualizados durante la guerra. En un reciente trabajo, José TORRALBA señala la coincidencia de las adaptaciones lorquianas con los ejemplos de diversos *Cancioneros* abriendo una vía de posible investigación. Véase "Las armonizaciones y transcripciones musicales de Federico García Lorca", *Retama*, 1986, págs. 41-51. El disco grabado por "La Argentinista", acompañada al piano por Federico García Lorca, fue, según se dice en la contraportada del mismo, "reconstruido técnicamente" en 1957, y editado por "La voz de su amo" con el título de *Canciones populares antiguas*.



ANOTACIONES HISTORICAS SOBRE EL ARPA (I Parte)

Juan Bautista Varela de Vega

I.—INTRODUCCION

Desde hace unos años, el arpa forma parte del *instrumentario* de agrupaciones de *música folk* de varios países iberoamericanos y, en Europa, de los del área principalmente celta: Escocia, Gales, Irlanda, Bretaña, Galicia.

De acuerdo con la clasificación de Hornbostel-Sachs, el arpa es un instrumento cordófono de percusión por punteo, en el que el plano de las cuerdas es perpendicular a la tabla armónica.

Curt Sachs distingue dos grandes grupos de arpas: las pertenecientes a civilizaciones orientales, tanto antiguas como modernas, y las occidentales. Dentro del primer grupo existen dos tipos: *arpas arqueadas*, en las que la caja armónica se prolonga en un cuello en forma de arco, y *arpas angulares*, en las que la caja y el cuello forman un ángulo. A su vez, las arpas occidentales son *diatónicas*, si tienen siete cuerdas por octava, o *cromáticas*, con doce cuerdas por octava (siete tonos y cinco semitonos).

Un diccionario del siglo XIX, al que hemos recurrido en alguna otra ocasión, por sus singulares —a veces pintorescas— y completas definiciones de instrumentos musicales, define el arpa como «instrumento músico de figura triangular; compónese de unas tablas delgadas y unidas en forma de ataúd, cubierto con una tabla llena de botoncillos en que se afianzan las cuerdas que van a parar a la cabeza, colocándose en unas clavijas de hierro que, movidas con el templador, sirven para poner el instrumento acorde, o sea templarle con afinación. Es antiquísimo su uso, inmemorial su invención, pues se tocaba muchos años antes del buen arpista David» (1).

II.—SINONIMIA

Español: Arpa, Harpa.
Francés: Harpe.
Italiano: Arpa.
Portugués: Harpa.
Inglés: Harp.
Alemán: Harfe.

III.—ANTECEDENTES

Antigüedad más remota

En Mesopotamia las arpas son tan variadas que —al decir de Curt Sachs— se hace difícil su clasificación. En efecto, existen arpas *arqueadas* y *angulares*, con el cordaje en posición *vertical* u *horizontal*, punteadas con *plectro* o con los *dedos*.

Sachs se pregunta cómo ordenar tal pluralidad de formas: «El arpa horizontal —escribe— parece haber sido punteada siempre con un *plectro*, mientras los dedos estirados de la mano izquierda apagaban las cuerdas que no debían sonar... El arpa vertical, al contrario, se punteaba directamente con los dedos de ambas manos. ¿Depende la posición horizontal y la vertical de la manera de puntear? Pasar rudamente el *plectro* sobre todas las cuerdas es más fácil en la posición horizontal con las cuerdas una encima de otra. Este es el argumento usado por la doctora Marcelle Duchesne-Guillemin al tratar de establecer una clasificación y genealogía de las arpas mesopotámicas sobre la base de su estilo de tañido» (2). Para Sachs existían en Sumeria únicamente arpas arqueadas, las caules no se encuentran en Mesopotamia después de la época sumeria, siendo sustituidas por el arpa angular hacia el año 2000 antes de Cristo.

Este mismo musicólogo es de la opinión de que el arpa arqueada tiene su origen en un instrumento cuya antigüedad se remonta posiblemente al hombre paleolítico: el *arco musical*, para nosotros claramente representado en el «mago» del panel rupestre de Trois-Frères (Ariège, Francia) (3). Por tanto, para Sachs el *arpa vertical arqueada* —por su forma y posición de ejecución— debe ser la primera en el tiempo: «El arco que forma es poco pronunciado y regularmente curvado; la caja se distingue apenas del palo que forma el cuello; y la posición en que es sostenida, vertical y con las cuerdas hacia afuera, es exactamente la misma en que se sostiene un arco musical» (4). Existen representaciones de estas arpas en una losa de Khafage (3000 a.C.), del *Instituto Oriental* de la Universidad de Chicago, y en un sello de Ur

(2800 a.C.), del Museo de la Universidad de Filadelfia.

En cuanto al *arpa horizontal arqueada* se conservan tres representaciones: dos en un jarro de Bismya, Babilonia (3000 a.C.), en el Museo de Estambul y, una tercera, en una tabla de arcilla de Ashnunag (2000 a.C.), en el Museo del Louvre.

De *arpa horizontal angular* existe una representación en una tabla de arcilla, procedente de Nippur y conservada en el citado Museo de la Universidad de Filadelfia. El *arpa vertical angular* parece ser que fue anterior en el tiempo.

En el Museo Británico se guarda un relieve que representa la orquesta de la Corte de Elam, recibiendo al conquistador asirio en el 650 a.C., en la que figuran siete arpistas y que fue analizado por Sachs, quien llega a interesantes conclusiones sobre escala, afinación y técnica de ejecución del arpa en tan lejanos tiempos. Sachs observa, en primer lugar, que los arpistas están representados de idéntica forma, salvo un aparentemente pequeño detalle, el cual se ve muy bien, dado —como expresa Sachs— el estilo realista, casi fotográfico del relieve: cada arpista toca dos cuerdas, «pero las únicas cuerdas punteadas son la quinta, la octava, la décima, la decimoquinta y la decimioctava, y si el instrumento, como es lógico suponer, estaba afinado en una escala pentatónica —digamos en *do*, sin semitonos— las notas punteadas eran *la, mi, la, mi, la, mi*», es decir, una quinta orquestada en forma moderna, estando las dos notas distribuidas entre los siete ejecutantes en combinaciones diferentes, como doble octava, octava, unísono y quinta; 1.º arpista (*la-mi*); 2.º arpista (*mi-mi*); 3.º arpista (*mi-mi*); 4.º arpista (*mi-mi*); 5.º arpista (*la-mi*); 6.º arpista (*la-mi*), y 7.º arpista (*la-mi*). Esta interpretación —termina diciendo Sachs— parece indicar tres conclusiones: que la escala pentatónica, que es la única que puede dar a la escena (del grabado) tal sentido musical, era empleada para afinar las arpas del Irán; que los diferentes instrumentos de la orquesta tocaban partes distintas, y que los músicos conocían el uso de las consonancias...» (5).

AFRICA

Se ha comparado al *arpa* egipcia con la *vina* hindú y el *ch'in* chino, significando con ello la preminencia del arpa entre los instrumentos musicales del país de los faraones. En efecto, fue el instrumento musical más valorado de Egipto, representándose en infinidad de relic-

ves arquitectónicos durante 3.000 años, y recuperándose por la arqueología algunos ejemplares de arpas pertenecientes a tan brillante pasado histórico.

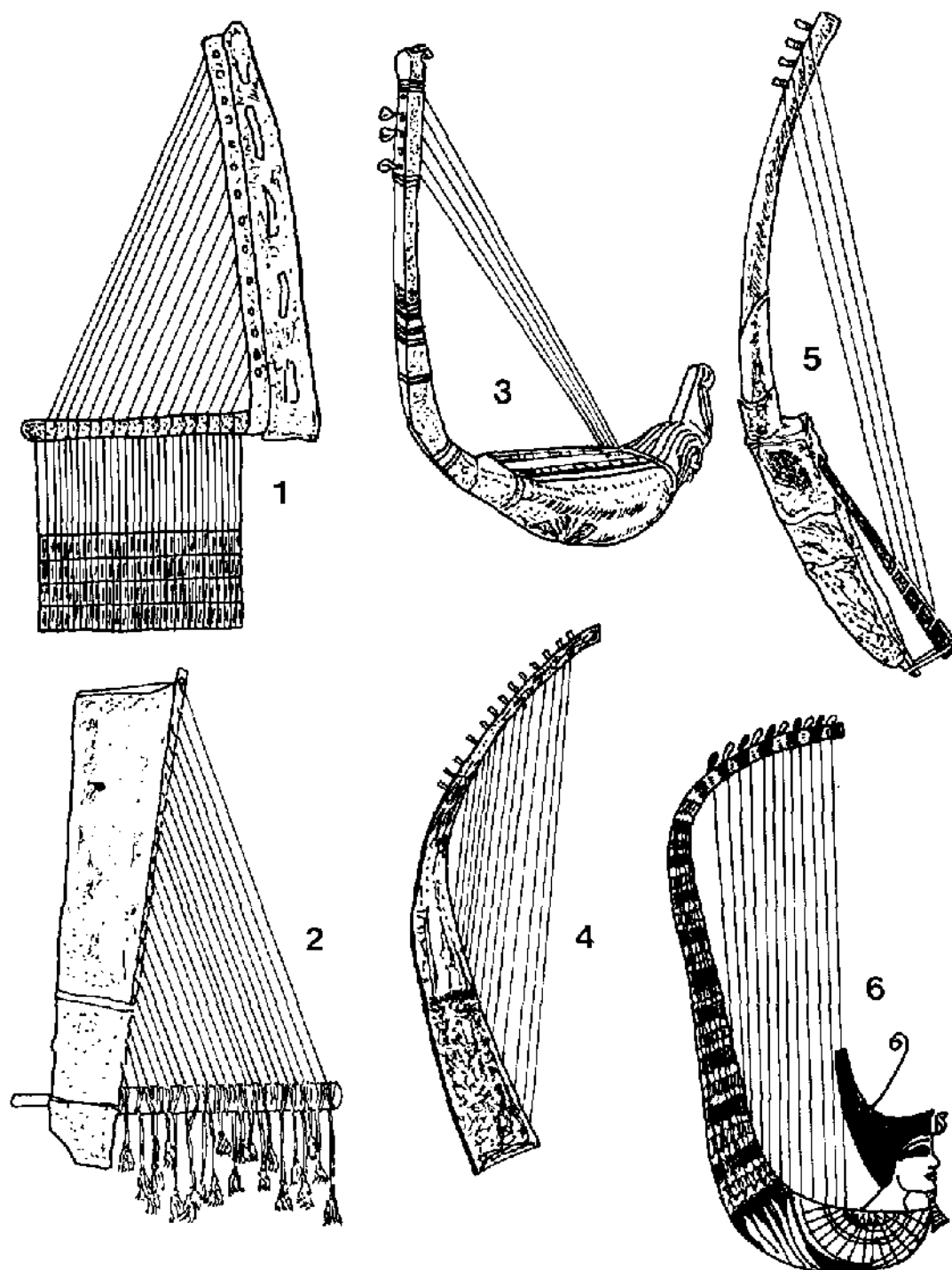
Sachs apunta que el arpa egipcia estaba estrechamente relacionada con el arpa sumeria, pero sin poder establecerse convincentemente si fue de Sumeria a Egipto, o de Egipto a Sumeria.

En Egipto las arpas arqueadas eran verticales, con el palo o cuello hacia el ejecutante, que la tañía arrodillado. Posteriormente se hace mayor en dimensiones, contando con hasta 19 cuerdas y tañéndose con el arpista de pie. Su evolución llega al máximo en las dos arpas representadas en la tumba del faraón Ramsés III (1200 a.C.); arpas enormes, de unos dos metros de alto, decoradas con pinturas y mosaicos polícromos. Estas dos arpas fueron dibujadas por orden de un tal James Bruce, viajero inglés del siglo XVIII. Una copia de ellas se empleó para ilustrar la *Geschichte der Musik*, de Johann Nikolaus Forkel, el célebre primer biógrafo de Juan Sebastián Bach. Pero hay que advertir que el dibujante transformó la cabeza de la esfinge colocada sobre la caja de resonancia en una esfinge completa, y dando al clavijero forma de S, como en las arpas modernas, omitiendo las clavijas.

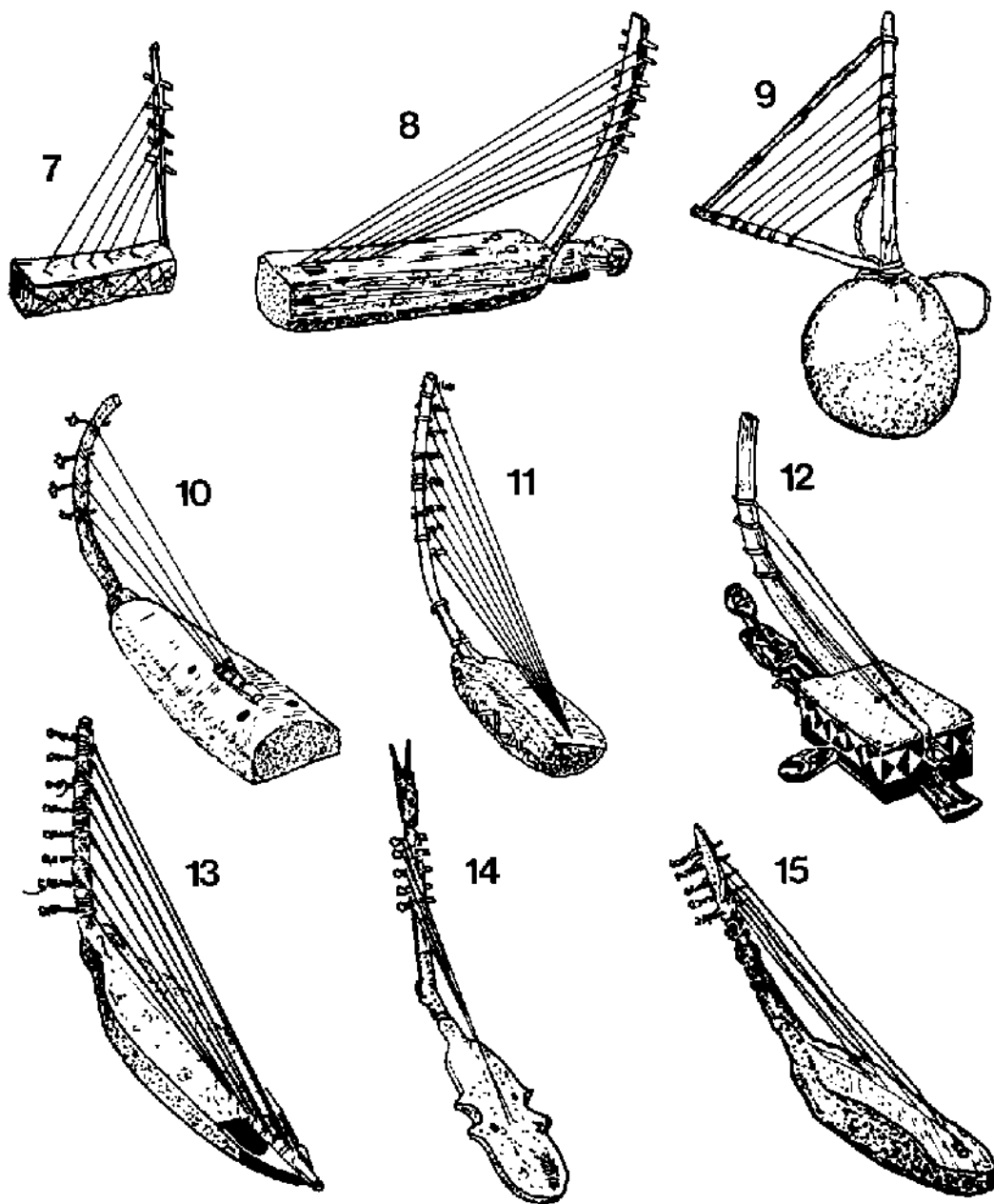
Una segunda forma de arpa arqueada vertical tenía menor tamaño, con un pie inclinado sobre el que descansaba parte del instrumento, descansando la otra parte sobre las rodillas del ejecutante sentado. El pie estaba unido a la caja a través de una barra tallada con los símbolos de Osiris o Isis.

Dice al respecto Sachs que en las arpas de construcción esmerada aparece, durante largo tiempo, como pieza de apoyo, un atributo de Isis o de Osiris, terminando el cuello del instrumento con la cabeza de la diosa de la Justicia, provista de su ramillete de plumas o con ibis sagrado: «En aquellos tiempos en que tales cosas todavía tenían un «sentido» real y no habían degenerado en simbolismos formulísticos, estos aditamentos expresaban una relación determinada: el arpa intervenía estrechamente en el culto de las divinidades nacionales Isis, Osiris y Thot, en las que se adoraba a los creadores de la Música. En siglos posteriores, cuando Egipto poseyó otro instrumental, puesto en uso por influencia asiática, los músicos sacerdotales se mantuvieron fieles a sus arpas ostentosamente pintadas y a menudo adornadas con preciosas incrustaciones. También el músico ciego, el conservador del viejo saber popular, continuó usando por largo tiempo el instrumento

Ара



1. Ара angular асiria (2000 а.С.).—2. Ара angular египcia, ёпоса саита (Муео дел Лувре. Парис).—
 3. Ара араеаа египcia (1250 а.С. British Museum. Лондres).—4. Ара египcia (тумба де Накт).—5.
 Ара араеаа египcia де hombro (British Museum. Лондres).—6. Ара араеаа египcia (тумба де Рам-
 сёс IV)



7. Arpa angular del Congo (Horniman Museum, Londres).—8. Arpa angular del Gabón.—9. Arpa angular LOMA, de horquilla (Liberia).—10. Arpa arqueada del Chad.—11. Arpa arqueada de Tanzania.—12. Arpa arqueada del Africa Central.—13. Arpa arqueada de Nigeria.—14. Arpa arqueada del Sudán.—15. Arpa arqueada del Zaire

del país; el tipo del arpista ciego procede de Egipto, país azotado por las enfermedades de los ojos» (6).

En el antiguo Imperio el arpa era ejecutada sólo por hombres y, más adelante, por mujeres. Ahora bien, éstas tocaban ordinariamente el *arpa de pie* y el *arpa de hombro*; extraordinariamente, el arpa apoyada en el suelo.

Un tema interesante en torno al arpa egipcia es el referente a su denominación. Siguiendo, una vez más, a Curt Sachs, digamos que el nombre egipcio del arpa era *bin't*, siendo la *t* final la terminación femenina, que posiblemente era una *i*; pero ésta, como vocal breve, no se escribía, y seguía fonéticamente a la *n*: *bini*. Prueba de ello la encontramos en el historiador Flavio Josefo, quien llamaba *to'bini* al arpa egipcia. Esta denominación degenera en el vocablo *tebini*, en el siglo XIX, en el que los historiadores de la música lo utilizan sin caer en la cuenta del error que viene arrastrándose desde la Antigüedad, en la que escritores posteriores a Josefo unieron el artículo griego *to* al sustantivo *bini*.

Sachs demostró que el vocablo egipcio *bin't* era probablemente idéntico al conocido *bin* indostánico y *vina* sánscrito, que reciben varios instrumentos de cuerda de la India.

Hay que resaltar, además, que la denominación *bin't* se daba no sólo al arpa arqueada, sino también al arpa angular, como aparece en una inscripción egipcia de la época griega que acompaña al arpa vertical angular de tipo sirio.

El arpa angular egipcia aparece por vez primera en obras de arte en las que se representan músicos asiáticos. De este tipo existen tres famosos ejemplares, muy similares: uno en el Museo Metropolitano de Arte, de Nueva York; el segundo, en el Museo del Louvre, de París, y el tercero, en el Museo de Instrumentos Musicales, de Berlín. Este último ejemplar fue comprado precisamente por Curt Sachs en El Cairo, y los tres han podido ser fechados gracias al arpa de un relieve procedente de Heliópolis, que se conserva en el Museo de Alejandría y data del año 500 a.C. aproximadamente (7). La caja de estas arpas es vertical, estrecha, de una sola pieza, el frente abierto y algo más profunda en la parte superior; la caja va cosida enteramente en un pedazo de cuero, sirviendo de tabla armónica la parte del cuero que cubre el frente abierto de la caja. De la tabla armónica sale una varilla de madera sostenida por piezas transversales y usada como cordal; las cuerdas, en número que oscila entre 21 y 23, se atan por sus extremos exteriores al palo

redondo que sobresale del extremo inferior de la caja formando con ésta un ángulo agudo; el palo atraviesa la caja y descansa sobre la falda de la ejecutante sentada. Atadas alrededor del palo las cuerdas forman unos nudos dispuestos alternativamente en color claro y oscuro, y las cuerdas terminan en un adorno formado por borlas colgantes.

El arpa aparece en otros varios países africanos: Congo, Gabón, Liberia, Sudán, Zaire, Tanzania, Nigeria, Chad, Guinea, Costa de Marfil, Camerún, encontrándose de los tipos arqueada y angular. Las arpas arqueadas africanas son en general más elaboradas y variadas que las angulares, de dimensiones y factura más modestas. En las arpas arqueadas, a semejanza de las egipcias, aparece esculpida una cabeza que puede representar un antepasado o un genio protector, al que se invoca a veces en los cánticos que son acompañados por el arpa.

Existen algunos tipos interesantes como el arpa *Dilla*, del Chad, de 4 cuerdas, o el arpa *Kinde*, de 5 cuerdas, o el arpa *Onombi*, del Gabón, que posee 8 cuerdas, o el arpa *Ngombi*, con 10 cuerdas, o el arpa muy curiosa del Camerún, conocida con el nombre de *Ouggyé*, que presenta un orificio cubierto por una membrana hecha con un capullo de insecto, lo que proporciona al instrumento un timbre peculiar. Las arpas de Tanzania y Nigeria, adoptan formas de naves en sus cajas armónicas, y éstas, en las del Sudán y el Zaire, recuerdan formas de antiguos violines y otros instrumentos de arco europeos. Todas son de posición vertical, tañéndose la mayoría con el ejecutante en posición de sentado.

En Liberia hay un arpa angular horizontal conocida con el nombre de *Loma*, consistente en una horquilla (arpa-horquilla) cuyo mango va introducido en una calabaza hueca que hace de resonador; una tercera varilla une a modo de yugo los extremos de ambas ramas de la horquilla y, paralelas al yugo, se extienden de 5 a 6 cuerdas.

ASIA

Ya hicimos amplia referencia, en los orígenes más remotos del arpa, a varios países y regiones del Asia antigua, como Mesopotamia, Sumer o Sumeria, Asiria, Elam, que damos continuación aquí, incluyendo tanto antiguas civilizaciones como países y regiones de formación no tan remota. Y lo vamos a hacer comenzando por Persia, en la que el arpa era angular, apareciendo de la misma hasta tres tipos, en los relieves sasánidas de Taq-i Bustan (600 d.C.):

el primero es un arpa horizontal, con la caja y el mástil o cuello del mismo largo; el segundo es un arpa vertical con la caja más ancha en la parte superior, del tipo asirio y egipcio; el tercero, vertical, es el arpa persa moderna, representada en miniaturas medievales y utilizada hasta hace unos años. Su caja —ricamente adornada— se estrecha y curva hacia adelante en el extremo superior, en forma de voluta, y las cuerdas —de 13 a 40— se atan a una barra horizontal sin clavijas. Se puncaban sin plectro, con los dedos de ambas manos. Este arpa pasó de Persia a la colonia árabe de Al-Hira, próxima a Babilonia, pasando a Arabia antes de la llegada del Islam, conservándose durante siglos con su nombre persa *cank*, en árabe *gank*. Parece ser que, todavía en el siglo XVI, se usaba en los países de lengua árabe, según testimonio del viajero francés Pierre Belon que, en 1544, la vio en manos de una arpista egipcia, destacando su bello sonido «que era apenas menos armonioso que el de un arpa europea» (8).

Respecto a la antigüedad de los instrumentos musicales en la India, los rastros no pueden remontarse más allá de la civilización *pre-aria* llamada de «los indos», que aparece en el tercer milenio a.C. y especialmente conocida a través de las excavaciones arqueológicas de Harappa, Punjab y Mohenjo-Daro; civilización muy avanzada culturalmente y semejante a la de Sumeria, con la que estuvo muy relacionada. Así se demuestra en un símbolo que representa un *arpa arqueada vertical*, con su curva casi angular y similar a la que hay en el sello sumerio, conservado en el Museo de la Universidad de Filadelfia. Mil años más tarde aparecen más datos sobre la música en el norte de la India, concretamente a través del *Rigveda*, una de las cuatro formas de exégesis del Veda, el libro sagrado del brahmanismo indú. En él aparecen los himnos religiosos de los invasores arios (1500 a 100 a.C.) y se hace mención a cuatro instrumentos musicales: *aghati* (palillos, o tambor), *bakura* (trompeta de caracola), *vana* (flauta) y *gargara* (arpa). La *gargara* era posiblemente el arpa horizontal arqueada y, además, el único instrumento de cuerda aparecido en los relieves de la India anteriores a la era cristiana. No sólo el *Rigveda* (Rg-Veda) —el saber bajo la forma de estrofas— cita instrumentos musicales, sino también el *Atharva-Veda* —el saber bajo la forma propia de los Atharvan, una clase de sacerdotes—, que ofrece una nómina de tres instrumentos (*dundubhih* (tambor), *tunava* (flauta) y *karkari*, posiblemente el arpa *gargara*), y el *Yajur-Veda* —el saber bajo

las fórmulas de la liturgia— dos: *sanka* (trompeta *bakura*) y *vina* (arpa *gargara*).

A partir del siglo II a.C. el arpa arqueada se halla reproducida en numerosos relieves, desde los de Bharahat hasta los de los templos construidos hacia el año 800 d.C. Este tipo de arpa está formado por una pequeña y estrecha caja armónica prolongada en un largo cuello formando un semicírculo, cuyo extremo se dobla hacia afuera, terminando en un pico o en una voluta; las cuerdas, dispuestas muy juntas y sujetas al cuello por lazos, sin clavijas, dejan libres los dos extremos del arpa. La ejecutante, sentada en el suelo, tañe con un plectro corto el arpa sostenida horizontalmente bajo el brazo izquierdo.

Entre los siglos IV a.C. y VII d.C. se compuso el gran poema *Mahabharata*, que dice que las muchachas que tocaban la *vina* (arpa) tenían los muslos despellejados por el roce de la parte inferior del instrumento, lo cual era posible —según Sachs— con el arpa arqueada que se apoyaba en la falda, pero no con la *vina* propiamente dicha, o cítara de palo con resonadores de calabaza; instrumento muy posterior, el cual descansa para su ejecución sobre el hombro y en el suelo.

En China el arpa es un instrumento considerado extranjero. Se importó del Turquestán, después de la destrucción del reino de Kucha por los chinos, en el siglo IV d.C. Su forma corresponde al arpa angular vertical, con 25 cuerdas, al igual que el arpa persa, con la que la china tiene similar su denominación: *k'ung hu*, que procede del vocablo persa *cank* con que se designa el arpa.

El arpa no duró en China, pues no pudo competir con los instrumentos nativos de cuerda, como el *k'in*, el *che*, el *p'i-p'a*, el *hou k'in*, etcétera. Se extendió también a Corea, donde se conservó hasta el siglo VII. De la India fue asimismo desapareciendo a partir del siglo IX, en el que aún se conservaba en el Pendjab. En el Japón se usó un arpa angular conocida con el nombre de *kugo*, del que se conserva un bello ejemplar en el tesoro Shoso-in.

El arpa que desaparece de la India, China, Corea y Japón, se conserva no obstante en Birmania, con el nombre de *saung gauk*. Tiene su caja armónica en forma de nave, que se estrecha hacia un cuello semicircular, 13 y 14 cuerdas que se anudan en el cuello sin clavijas, pendiendo generalmente de los nudos unos cordones terminados en pequeñas borlas. Además de este adorno, la caja y el cuello o mástil suelen llevar aplicaciones de oro y plata. La tapa

armónica es de piel y presenta dos orificios circulares en sus extremos. El instrumento posee un sonido dulce, siendo percutido sin plectro, con los dedos de ambas manos, y se utiliza para acompañar las llamadas canciones populares birmanas *cho* y *yodaya*, estas últimas basadas en un estilo de canción procedente de Siam. Respecto al *saung*, dice William P. Malm que «se han rastreado los orígenes del arpa birmana hasta la India antigua, pero la única tradición asiática actual de música de arpa es la que se encuentra en Birmania; el público que permanece sentado toda la noche en un templo budista para escucharla, así como las hileras de muchachas que diligentemente la practican en conjunto en el Instituto Nacional de Música de Rangún, tal vez sólo tienen una vaga conciencia de lo rara que es esa música; si sobrevive al período de modernización que atraviesa Birmania, será una de las últimas tradiciones clásicas de arpa que hayan quedado del mundo antiguo» (9).

Finalmente, en el Asia vamos a referirnos a ese interesante eslabón que la vincula con Europa, que es el Afganistán. Su peculiar situación geográfica, debido a la pluralidad de sus fronteras con China, India, Pakistán, Irán y las repúblicas soviéticas asiáticas de Turkmenistán, Uzbekistán y Tadzikistán, hizo que antiguamente fueran cruzadas dichas fronteras con frecuencia por las rutas comerciales o las invasiones políticas, con el consiguiente intercambio de culturas, y, desde el punto de vista musical, tal vinculación se manifiesta de inmediato al escuchar las creaciones de las diferentes regio-

nes afganas. Así, las del norte y oeste poseen un folklore musical con fuertes influencias del Asia Central y del Cercano Oriente; en cambio, las regiones del este ofrecen una música dominada por el estilo indú. Por otro lado, muchos grupos étnicos procedentes del Asia Central crearon verdaderos enclaves de amplias «minorías», que en general han conservado sus tradiciones musicales del pasado. El etnomusicólogo William P. Malm sostiene que «un estudio de la vida musical del Afganistán septentrional ha revelado que las fuentes principales de la mayoría de los acontecimientos musicales son los mercados locales y regionales», y que «sus casas de té se llenan, cuando hay mercado (por lo general, dos veces por semana) o se celebran fiestas religiosas, con hombres a los que les gusta charlar y escuchar, cuando menos, a un tañedor de laúd (*damburachi*) y a cantantes que frecuentemente interpretan música en estilo uzbeko o tajik. Las modernas ciudades —continúa Malm—, administrativas o industriales, dependen más de la radio nacional que emite desde la capital, Kabul, con una mezcla de músicas, en un estilo popular; hay desde luego, unos cuantos músicos regionales o de ciudades importantes que mantienen vestigios de las tradiciones musicales de viejas cortes centroasiáticas o que han adoptado la tradición persa; por otra parte, las gentes del Nuristán, en las remotas montañas del nordeste, emplean un arpa de arco (*vaji*) que puede ser un superviviente marginal de un instrumento que a menudo se encuentra en los hallazgos arqueológicos de antiguas culturas del Cercano Oriente» (10).

(1) R. Joaquín DOMINGUEZ: *Diccionario Nacional o Gran Diccionario de la Lengua Española*, t. 1.

(2) C. SACHS: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, pág. 77. El argumento de la doctora Duchesne-Guillemin es para Sachs un excelente trabajo, a pesar de varios puntos débiles existentes en la argumentación, pues sugirió al gran musicólogo alemán un nuevo modo o método de estudio en este tipo de investigación.

(3) Cf. R. BRAGARD, J. DE HEN: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*, pág. 11.

(4) C. SACHS, *op. cit.*, pág. 77.

(5) *Ibid.*, pág. 79. Según Sachs «estas consonancias correspondían a las dos clases de acompañamiento de una melodía, que autores griegos como Longinos o Trásilo especificaron más tarde como *symphona kató paráphonon* o quinta y cuarta.

(6) C. SACHS: *La música en la Antigüedad*, págs. 14-16.

(7) *Vid.*, nuestro trabajo «Los museos de instrumentos musicales. Breves consideraciones», en *Revista de Folklore*, n.º 15, págs. 85-89.

(8) C. SACHS: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, pág. 247.

(9) W. P. MALM: *Culturas musicales del Pacífico, el Cercano Oriente y Asia*, pág. 144.

(10) *Ibid.*, págs. 106-107. Malm nos ofrece una amplia exposición del rico folklore musical del Afganistán, refiriéndose, por ejemplo, a la cultura nómada (*kuchi*) del meridión y occidente del país, la llamada cultura *parhun*, cuyo estilo musical es primordialmente vocal y consistente en canciones sobre poesía folklórica (*lundi*), básicamente estructuradas según melodías tradicionales. Menciona, además, diversos instrumentos musicales, como el *tambur* o *dambura*, especie de laúd de mástil largo; el *ghitchak*, laúd de arco, con dos únicas cuerdas; el *rahad*, laúd de punteo; el *dbol*, tambor cilíndrico de dos parches, y panderos, flautas y guimbaras, «lo cual sugiere —dice Malm— una vez más una potencial mezcla de tradiciones autóctonas y musulmanas» y «si nos aventuráramos más lejos, por las estepas del Asia Central, o estudiáramos los pueblos tribales del Afganistán que proceden de aquella región, encontraríamos tradiciones relacionadas con las de Mongolia o incluso Siberia».

Respecto a la guimbarda o birimbao, *vid.* nuestro trabajo «Anotaciones históricas sobre el birimbao», en *Revista de Folklore*, n.º 1, págs. 16-16. En el mismo reseñamos un tipo de birimbao afgano, así como otros pertenecientes a zonas de posibles interinfluencias, como India, Nepal y Palaung (Birmania).



"Una versión andaluza de **Jesucristo y el incrédulo**: sus divergencias con otras formas peninsulares del romance"

Virtudes Atero Burgos

A pesar de que fue precisamente en Andalucía donde, a mediados del siglo XIX, se recogieron las primeras muestras del romancero de la tradición oral moderna (1), en el presente siglo la recogida y estudio del rico romancero andaluz ha estado prácticamente olvidada, o al menos abandonada. En la zona oriental han trabajado en los últimos años el profesor Dr. Manuel Alvar y varios colaboradores suyos, si bien no han realizado una recogida sistemática de toda esa zona.

En contraste con este abandono, en el resto de las regiones peninsulares se está llevando a cabo, desde hace bastante tiempo, la recolección del romancero tradicional y su estudio, y en muchos casos han aparecido ya las colecciones que recogen sus respectivos repertorios romancísticos (2). Los trabajos han superado las fronteras de la España peninsular y se vienen realizando en amplias zonas de América latina, norte de Marruecos, Portugal, islas mediterráneas y en determinados enclaves habitados por judíos sefardíes, siempre con sorprendentes resultados que hablan de una tradición común riquísima. De este modo se está recuperando el gran romancero tradicional panhispánico. Precisamente con el deseo de sumar Andalucía, con sus peculiaridades, a este gran mundo del romancero tradicional, nació, hace unos años, un equipo de investigadores, centrados en las Facultades de Filosofía de Sevilla y Cádiz, empeñados en la recuperación del tesoro romancístico del sur. Nuestro esfuerzo empieza a dar sus primeros frutos. Ya hemos concluido la recolección de la provincia de Cádiz y llevamos muy adelantada la de Sevilla. Con los resultados obtenidos —que son de una enorme riqueza— podemos ya conocer algunas peculiaridades del romancero de esta zona del sur de España.

El romancero actual de la Andalucía occidental se caracteriza, sobre todo, por su modernidad frente al de otros lugares del mundo hispánico. Los temas se recrean de forma muy esencializada, reduciendo en grado extremo motivos y situaciones, comprimiendo los diálogos; sólo permanece lo estrictamente necesario para la comprensión de la historia, eliminando cualquier anécdota dilatadora, en un claro afán de actua-

lizar los mensajes. Este proceso reductor se traduce en una enorme uniformidad en las distintas versiones que de un romance se cantan en la zona, configurando las llamadas versiones "vulgatas" del mismo que, por su modernidad, se extienden por toda la península conviviendo con las propias de cada lugar. Estas notas —que coinciden con las que en su día Menéndez Pidal describió como propias de la región sureste peninsular... distinguen los productos romancísticos andaluces de otros recolectados en otras zonas, sobre todo de los castellanos, mucho más fieles al espíritu primitivo de los textos, con versiones más circunstanciadas y completas y, las más de las veces, de mayores logros poéticos. Esta versión de *Jesucristo y el incrédulo*, recogida en Setenil, en pleno corazón de la serranía gaditana, muestra claramente estas características (3):

San José salió de caza, a cazar como sabla,
los perros se le cansaron, daba un paso y no podía.
Se ha encontrado con un hombre de sayo y de mala vida,
le preguntó si había Dios y él le dijo que no había.
5 —Sí, hombre, que hay Dios y también Virgen María.
Al otro día siguiente la Muerte por él venía.
—Detente, muerte rabiosa, detente siquiera un día.
—No me puedo detener porque mi Señor me envía.
Llegó, llegó a los infiernos, a lo más profundo que había.

Cantó Dolores Molinillo, de 65 años, natural de Setenil (Cádiz).

VERSIONES DEL ROMANCE

- N. ALONSO CORTES: *Romances de Castilla*. Valladolid, Diputación Provincial, 1982, págs. 122, 212-213.
- J. M.^o DE COSSIO y T. MAZA SOLANO: *Romancero popular de la Montaña*. Santander, Soc. Menéndez Pelayo, 1933, t. I, págs. 471-473.
- J. DIAZ, J. DELFIN VAL y L. DIAZ VIANA: *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid. Romances tradicionales*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1978, t. I, págs. 126-128.
- P. GARCIA DE DIEGO: "Cantos religiosos. Oraciones", *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 25, 1969, págs. 151-152.

- B. GIL: *Cancionero popular de Extremadura*. Badajoz, Diputación Provincial, 1956, t. II, pág. 39.
- G. MANRIQUE: "San Pedro Manrique. Cultura popular pastoril", *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 8, 1952, pág. 513.
- A. MARAZUELA: *Cancionero segoviano*. Segovia, Jefatura Provincial del Movimiento, 1964, pág. 377.

OTROS TITULOS

El incrédulo, Jesucristo iba de caza, Romance del cazador furtivo y El descreído.

ORIGEN

El romance debió gozar de enorme popularidad en todas las zonas de la tradición, aunque en la actualidad parece circunscribirse sobre todo al área castellana —en Andalucía el tema es muy raro, sólo hemos conseguido hasta ahora esta versión gaditana—. Recoge un asunto muy repetido en el romancero religioso tradicional: el encuentro de Jesucristo con algún personaje para probarle en su fe y caridad y recompensarle o castigarle según sus creencias o comportamientos. En esta misma línea están *Jesucristo y el labrador*, *La posadera de Cristo*, *el zapato de Cristo* o *Jesús como pordiosero*.

Los recolectores del romancero de Valladolid no dudan en atribuir al tema un origen muy antiguo, relacionándolo con el género medieval de *Las danzas de la muerte*: "Toda nuestra versión rezuma arcaísmo y carácter medieval. El final de la narración ofrece un paralelismo con el espíritu de "Las danzas de la Muerte", en las que de nada servía a los reyes y prelados su poder

y posesiones; el incrédulo, confiado en su hacienda desafía a Dios y a la Muerte, siendo sometido después en los infiernos a los peores tormentos" (J. Díaz, 1978, pág. 128). Tanto si el romance es de origen medieval como si nació en épocas posteriores, es evidente su tradicionalización en las versiones actuales. Las leyendas sobre Cristo, la Virgen María y los Santos que premian o castigan a los hombres están muy extendidos, formando parte importante de las manifestaciones de la devoción popular.

ESTADO ACTUAL

El romance, en líneas generales, se ajusta a las distintas escenas presentes en nuestra versión. Sin duda, el relato sería más amplio pero el gusto actual lo ha fragmentado adaptándolo a una forma esencializada más acorde con el ingenuismo de todas las narraciones piadosas populares. De todos los textos manejados podemos configurar su fábula que se descompondría en las siguientes secuencias:

1.^a Una introducción que presenta a Jesucristo marchando de cacería, cacería que resulta frustrada. Este extraño comportamiento del creador se explica por ser motivo tópico de muchos relatos tradicionales.

2.^a El cazador se encuentra con un hombre (que se caracteriza con diversas fórmulas siempre negativas) que al ser preguntado sobre la existencia de Dios, la niega. Jesucristo intenta convencerlo amenazándolo ante su insistente incredulidad. El descreído se burla de la amenaza.

3.^a Al otro día (o la misma noche) la Muerte, personificada como en tantos relatos medievales, lo visita para llevárselo con ella. El descreído intenta retrasar su partida. La Muerte se muestra inmovible.

4.^a Es conducido a los infiernos, donde es duramente castigado.

NUESTRA VERSION. VARIANTES TEMATICAS

La versión de Setenil está fuertemente comprimida de acuerdo con el procedimiento que, como decíamos, es usual en el romancero de esta zona de Andalucía Occidental. No obstante, a pesar de esta reducción, el tema está desarrollado en todas sus secuencias.

La caza de Cristo

El romance presenta un principio muy estabilizado en todas las zonas de la tradición: la



caza desafortunada de Cristo. En alguna versión la figura de Cristo es sustituida por otro personaje: *San José*, en la nuestra, o *el rey Jorge*, en la versión publicada por Cossío y Maza. La versión de G. Manrique, procedente de las tierras de San Pedro Manrique, en la sierra de Alba, al norte de la provincia de Soria, es la que presenta una variante más original. El cazador es el propio descreído y el diálogo posterior se establece no con Cristo, sino con otros pastores que acuden en su socorro por haber sido éste atacado por los lobos:

*A cazar va un cazador a cazar como solía
sin el permiso de Dios y de la Virgen María.
La sierra estaba nevada, azotaba la cellisca
le acometieron los lobos hambrientos entre cellisca.
Los pastores que lo oyeron acuden en compañía
con sus perros Trujillanos para dar una batida.*

(1952, pág. 513)

Obsérvese cómo la celada en que cae el cazador se explica ya, desde el comienzo, como un castigo a su desobediencia a las leyes divinas: *sin el permiso de Dios / y de la Virgen María*. Es decir, su condición de cazador furtivo no obedece a haber trasgredido la prohibición humana de cazar, sino a no haber seguido los dictados supremos.

En el resto de las versiones las fórmulas discursivas que se emplean para presentar esta escena se reducen a tres: a) la mención a los perros cansados que suele completarse con un hemistiquio diferente al que presenta la de Setenil, con una fórmula tópica a muchos romances:

los perros lleva cansados de subir cuestras arribas
(N. Alonso Cortés, 1982, pág. 213)

b) la insistencia en lo desafortunado de la caza, también con otra fórmula muy usual en comienzos de este tipo:

no ha encontrado caza muerta, ni tampoco caza viva
(J. Díaz, 1978, pág. 126)

c) Jesucristo camina a cazar en la compañía de un ángel —mucho menos extendida que las anteriores—; con esta fórmula se especifica claramente que la caza es caza de almas:

con una escopeta el hombre, y un ángel de compañía.
(N. Alonso Cortés, 1982, pág. 122)

Jesucristo y el incrédulo

La segunda secuencia, el encuentro de Cristo con el incrédulo y su corto diálogo, ofrece algunas variantes que merece la pena señalar. En nuestra versión el hombre es *de sayo y de mala vida*; parece que la fórmula más arcaica para caracterizar al descreído sería *lleno de mal en-*

conía (de *enconar*, que en la Edad Media se empleaba en el sentido de *manchar*, *contaminar* o *infectar*, Corominas), como aún aparece en múltiples versiones; de este término, por error auditivo y por su desuso, se pasó a *triste y de melancolía* (N. Alonso Cortés, pág. 212) y por fin a *lleno de melancolía*, que es lo más usual.

La primera parte del diálogo: la pregunta sobre la existencia de Dios y su negación por parte del hombre es estable en todas las versiones manejadas; algunas, añaden dos versos donde se le inquiera por la existencia de la Virgen, que también niega el descreído. Así lo vemos en la versión segoviana publicada por A. Marazuela:

*Le preguntó que si hay Dios y le dice que no la había.
Le pregunta que si hay Virgen, lo mismo le respondía.*

(1964, pág. 377)

La versión de San Pedro Manrique, a la que antes nos referíamos, añade una respuesta acorde con el tono general del romance:

*—Mi Dios es mi libertad de cazar a mi albedrío
vivir lejos de los hombros como un cazador furtivo. (4)*

La respuesta de Cristo a la declaración de ateísmo del incrédulo también aparece uniforme en todos los textos con la mención a la Virgen, como en el nuestro de Setenil:

—Sí, hombre, que hay Dios y también Virgen María.

Sólo una versión de Cóbrecas, añade unos versos más:

*—Calla, hombre, no me engañes, que hay Dios y Santa
que si no fuera por ella, todos se condenarían; [María,
que si no fuera por Eva, nuestra madre primitiva,
hoy las puertas del infierno bien cerradas estarían.*

(J. Díaz, 1978, pág. 126)

Lo que cambia de unas versiones a otras es la amenaza de Jesús. En una versión tan esencializadora como la de la serranía gaditana es lógico que ésta no aparezca puesto que no añade nada esencial al relato ya que los versos siguientes —la aparición de la Muerte mandada por el Señor con su embajada mortal— la presuponen.

La amenaza divina suele ser siempre la misma, expresada con diversas variantes léxicas:

la muerte por ti vendrá mañana o a esotro día.
(N. Alonso Cortés, 1982, pág. 212)

Sólo en la versión de G. Manrique cambia algo esta amenaza, dilatándola, además, en dos versos:

*—Cuando la muerte te llame purgarás tu felonía
en los infiernos profundos sin compasión de María.*

Tampoco la respuesta del descreído a la amenaza aparece en todas las versiones y aquí sí

que encontramos contenidos muy diferentes de unos textos a otros. En la versión de *La Overuela* (Valladolid) publicada en el *Catálogo folklórico*, el incrédulo se muestra por su contestación como un materialista apegado a sus bienes terrenos:

—No temo yo a la muerte, ni tampoco a quien la envía,
que tengo yo en mi casa hacienda para sostenerla de
día.

(J. Díaz, 1978, pág. 128)

Esta misma connotación tienen los versos de la versión segoviana de A. Marazuela:

—No temo yo a la muerte, ni tampoco a quien la envía,
que tengo mis intereses pa poder salvar mi vida.

La versión pastoril de G. Manrique ofrece una respuesta acorde con el tono del romance:

—Yo no temo a los infiernos ni tampoco a quien me
[envía]
que só luchar con las fieras por esta oscura montaña.

El incrédulo y la Muerte

La Muerte personificada acude a la casa del descreído enviada por Dios para cumplir su amenaza. Sólo en la versión de G. Manrique es descrita con sus atributos tradicionales:

Un día crudo de invierno llamó la muerte a su choza
iba cubierta de nieve y en la mano, una hoz roñosa.

El incrédulo, aterrorizado, intenta retardar el viaje sin retorno —según vemos en nuestra versión—; la mayoría añade algunas palabras más de éste, expresando su deseo de reconciliarse con Dios. Así lo vemos en ésta de Hazas del Cesto (Santander):

—Detente, muerte rabiosa, detente siquiera un día,
pa confesar los pecados que he hecho en toda mi vida.

(J. M.^a de Cossío, 1933, pág. 473)

La respuesta de la Muerte —en su crudeza inconvencible— son las mismas en todas las versiones; algunas añaden un verso más, como en ésta de Villamedianilla (Burgos):

—No me puedo detener que Dios del Cielo me envía,
para castigar al hombre que dijo que Dios no había.

(N. Alonso Cortés, 1982, pág. 122)

Únicamente en la versión de San Pedro Manrique la Muerte no hace referencia expresa a ser servidora de Cristo:

—No me puedo detener que tu alma ahora es mía,
si las fieras te perdonan, purgarás tu mala vida.

Desenlace

El desenlace, tan esencializado en nuestra versión, se dilata ampliamente en la mayoría de las versiones que describen cumplidamente to-

dos los castigos a que es sometido el pecador en el infierno. La fórmula más dilatada aparece en una versión de Arroyo (Valladolid):

Ya bajan los oficiales a darle los buenos días.
—Buenos días tengas, hombre, pa sentarte en esta silla.
No se podía sentar de tantas llamas que había.
Ya se bajan a comer una culebra freída,
ya se bajan a beber un vaso de perlesía.
Las puertas del infierno abiertas las hallaría;
las de la gloria bien cerradas las tenía.

(N. Alonso Cortés, 1982, pág. 212)

El texto de G. Manrique cierra el relato con un comentario de la voz narradora:

En una choza del monte murió el cazador sin fe,
que Dios lo haya perdonado ora pronobis, amén.

Esta fórmula oracional se ajusta muy bien al tema tratado y suele servir como cierre de muchos romances de este tipo. J. Díaz dice refiriéndose al romance: "Nos fue recitado, al estilo de las oraciones o conjuros con que en el medio rural se acostumbraba, en muchos momentos del día o de la noche, a recordar la presencia de Dios o la misericordia de la Virgen" (1978, pág. 128). En este caso dichos versos encajan plenamente con el mensaje del romance: el deseo de inculcar el temor de Dios y la necesidad de creer en él.

Como se puede fácilmente comprobar tras este análisis de las variantes de intriga de los textos manejados, la versión gaditana responde al proceso reductor y esencializador típico de Andalucía: se elimina la maldición divina, las respuestas del incrédulo están fuertemente comprimidas y, sobre todo, se reduce el desenlace. Sólo se mantienen los ejes básicos para el desarrollo de la fábula romancística.

MOTIVOS FOLKLÓRICOS

Varios motivos folklóricos se aúnan en este romance. Ya comentábamos la incidencia en el romancero del tema del encuentro de Cristo con diversos personajes para premiarlos o castigarlos, y el gusto de las narraciones populares —cuentos, leyendas, oraciones, romances— por mostrar este tema como forma de expresión de la devoción más sencilla. J. Caro Baroja dice refiriéndose a esta cuestión: "Castigo de Dios y culto a la Virgen son como dos pilares fundamentales de la fe popular" (5). Abundando en esta misma idea, M.^a Cruz García de Enterría manifiesta sobre los romances religiosos en pliegos del siglo XVII: "En la poesía de cordel más auténtica... el perdón se desconoce casi completamente, o apenas se hace hincapié en él. Lo que resalta es el castigo de Dios. Una reli-



gión de temor, de infierno y demonio casi siempre presentes es la que nos da con más frecuencia en los pliegos sueltos. Todo lo que el teatro del Siglo de Oro nos decía sobre la concepción teológica del pecado y del fácil perdón que tenían —y vivían— los grandes pecadores de nuestros escenarios desaparece casi por completo aquí; y aquellos finales en que una simple frase de arrepentimiento traía inmediatamente un “happy end” tras la muerte del criminal... se transforma en la literatura de cordel en finales estremecedores, porque en aquéllos sólo resplandece la venganza de Dios (?) y su castigo” (6).

En una primera lectura del romance de *Jesucristo y el incrédulo* choca la actividad con que se presenta al Hijo de Dios, pero, como decíamos al hablar de las secuencias, el motivo de la caza, o mejor el del cazador, está profundamente arraigado en la tradición romancística.

El gusto por el motivo y su interpretación fue estudiado por D. Devoto en su artículo “El mal cazador” (7). En él, el autor analiza la frecuencia de este “incipit” en multitud de romances (*Don Bueso, la muerte ocultada, la infantina, El marqués de Mantua*, etc.); en todos ellos las fórmulas discursivas son similares a las de nuestro romance. Según dice Devoto: “Las aventuras de estos héroes de romances que van de caza pueden reducirse a unos pocos tipos: el protagonista sale a buscar su muerte (*La muerte ocultada, Don Rodrigo de Lara; quizás Valdovinos*), parte a una conquista espiritual (*El descreído*) o a una aventura de carácter amoroso (la amiga en la mayoría de las versiones; el rescate de la esposa, en el caso de Don García; la regularización de un estado en el *Conde Claros*). Los demás combinan dos tipos: aventura erótica y muerte (*Rico Franco*), muerte y conquista espiritual (*Rey*

don Rodrigo), aventura amorosa y su elevación a un plano divino (*La Romera*). Y todos caben en una definición general: un cazador sale a cazar y no cobra pieza alguna; halla, en cambio, el amor, la muerte, o un tercer camino ascendente que lo saca —como los otros dos— de este mundo” (8). En las palabras de Devoto se resumen todas las formas que el motivo ha tomado en la tradición. Vemos, pues, cómo la figura de Cristo como cazador de almas se integra dentro de este tópico, y cómo la elección de esta actividad, una vez conocido su sentido general en el romancero, ya no es tan incongruente como nos resultó en un primer acercamiento al texto. Como muy bien dice también Devoto: “cuando una variante se mantiene dentro de un relato tradicional es porque su sentido condice con el sentido total del relato, aunque nos parezca a primera vista injustificada, o aun descabellada” (9).

La presencia y personificación de la muerte es también utilizada en infinidad de narraciones y romances (recuérdese simplemente *El enamorado y la muerte*). J. Caro Baroja dice en relación con el tema en los pliegos de cordel religiosos: “el tema de la muerte es acaso el fundamental dentro de este género de producciones: la muerte del hombre, del pecador, en unos casos... la muerte de Jesucristo y los padecimientos de él y de la Virgen María son temas fundamenatles en otros casos. Y cuando no se refieren ni al pecador vivo ni al Salvador muriendo, los poetas se refieren a las ánimas del Purgatorio” (10).

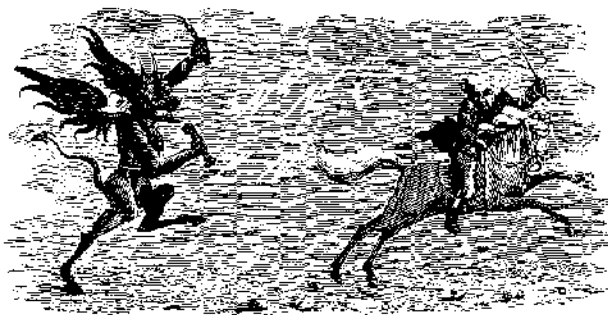
Ya sabemos el papel fundamental que la muerte juega en el medievo. En palabras de P. Salinas: “hay en la Edad Media otra realidad humana que a nadie deja fuera de su órbita, que alcanza por igual al prócer y al hombre de la labranza, y que al cristalizar en formas literarias cobra automáticamente una generalidad, un sentido superior a toda limitación de clase. Es la muerte”. Y más adelante, refiriéndose a las manifestaciones literarias sobre el tema, nos dice: “las representaciones artísticas de la muerte son arte popular, conocimiento sembrado a voleo, para todos” (11). No es extraño, por tanto, que el romancero haya mantenido un tema tan arraigado en la conciencia popular.

La muerte personificada aparece en el siglo XIV. El pensamiento sobre la muerte cambia en esta centuria. Antes se la consideraba “como una mensajera de Dios, como una especie de ángel”, pero a partir del XIV, la muerte se muestra como “diosa que vuela por los aires para cortar inexorablemente las vidas humanas, o ser cadavérico armado, o caballero impetuoso que

hace estragos a su alrededor, la Muerte es ya una personificación; ...es un ser de formas humanas y cadavéricas al mismo tiempo, una contrafigura repugnante e insoslayable del cuerpo viviente, la proyección de un sentimiento ya definido... se pasa de la expresión de una repulsa física y de un horror psíquico, a la de un poder universal que se ejerce indistintamente sobre todos los hombres" (12). El sentido de la muerte en nuestro romance está, pues, dentro del pensamiento de la Alta Edad Media a la Edad Media tardía; la muerte aparece como mensajera de la divinidad, presta a cumplir sus órdenes. El calificativo con que el protagonista la define en nuestra versión —*rabiosa*— refleja ese sentimiento de horror psíquico al que aluden los autores italianos. El romance, que pretende transmitir el temor a Dios, no podía haber escogido un motivo más efectista que éste de castigar al hombre con la muerte y su posterior precipitación a los infiernos.

Las representaciones de los infiernos aparecen en todas las culturas y religiones de la tierra, desde Egipto al cristianismo, que lo han considerado como el lugar a donde los pecadores "caen" tras el peso de sus faltas en la tierra después de su juicio final. El infierno fue concebido en un primer momento como otra forma de vida: "vida larvada de los muertos en el seno de la tierra, situado luego como lugar de tormentos —en un período en que la tortura era una necesidad del *pathos* humano— aun en el interior del planeta" (13). (Obsérvese la expresión "a lo más profundo que había" de nuestra versión.)

Las expresiones iconográficas del infierno son el fuego, las serpientes, los instrumentos de tortura, los demonios y los monstruos —tal como se registra en las versiones manejadas—. Una descripción prolija de las torturas infernales aparece en *De contemptu mundi* de Inocencio III, que serviría de base a numerosos relatos medievales; en España el *Libro de miseria de home* (siglo XIV) ofrece una de las descripciones más truculentas de las penas infernales.



ESTILO

El poema se estructura con la disposición preferida del romancero de tradición oral moderna: introducción, núcleo central y desenlace. En la introducción —narrativa en tercera persona— se presenta, de forma concisa, el personaje principal, San José, y la situación inicial de que parte la fábula: la caza frustrada como anticipo de la conquista, también infructuosa, del alma del hombre que el santo encuentra en su camino.

El núcleo central significa el centro dramático del poema, se expresa mediante el diálogo y la narración. El desenlace muestra la muerte del descreído de forma precipitada, en un solo verso narrativo.

Los recursos estilísticos inciden en el carácter tradicional del relato: enlaces paratáticos; escasez adjetival (es curioso que el único adjetivo que aparece —*rabiosa*— se le aplique a la muerte para resaltar el rigor del castigo); repeticiones etimológicas: *caza-cazar*; anáforas: *Detente .. detente*; poliptoton: *detente, detener*; repetición de palabras a principio de verso: *Llegó, llegó*; parejas que actúan como sinónimos: *de sayo* y *de mala vida*; apóstrofes: *hombre, muerte rabiosa*; alternancia verbal: indefinido-imperfecto (*salíó-cansaron-daba-podía*, que puede explicarse por necesidades de rima y que, además, resaltan la caza infructuosa), pretérito perfecto-indefinido (*ha encontrado-preguntó*, para actualizar y vivificar la narración); expresiones lexicalizadas en el romancero: *a cazar como sabía, al otro día siguiente*, etc.

METRICA

Versos hexadecasílabos. Hemistiquios octosílabos. 9b eneasílabo.

Rima asonante continua en *-a*. Tendencia a distribuirse en cuartetos.

Como ampliamente hemos repelido, podemos ver en este somero análisis cómo la versión gaditana del romance de *Jesucristo y el incrédulo* se ajusta a las peculiaridades típicas del romancero andaluz: tanto a nivel de intriga como de discurso el poema reduce la fábula a sus puntos más significativos sin detenerse en escenas secundarias, con lo que el relato, en este caso, gana en esencialidad lírica y fuerza expresiva. A pesar de esta forma peculiar de manifestarse el tema en nuestra tierra, el romance sigue perviviendo aquí como en cualquier otro lugar del

mundo hispánico por responder a ideas y creencias profundamente arraigadas en la conciencia colectiva del pueblo cristiano; todos los motivos

que configuran el romance se adscriben plenamente a los más arraigados en la cultura tradicional.

(1) Concretamente en 1825 cuando Bartolomé José Gallardo oye, en la Cárcel de Señores de Sevilla, de boca de Curro el Moreno, natural de Marchena, y de Pepe Sánchez los viejos temas de *Gerineldo* y *La Condesita*.

(2) La zona castellana ha sido el foco de atención preferente de las investigaciones romancísticas de la presente centuria. Junto a las diversas encuestas realizadas en la zona por el Seminario Menéndez Pidal, habría que resaltar la inmensa labor llevada a cabo en este campo por Joaquín Díaz y sus colaboradores que, como se sabe, se ha plasmado en múltiples publicaciones.

(3) Sigo para el análisis del texto el método propuesto para los estudios romancísticos por D. Catalán en diversos trabajos. Vid. sobre todo, *Catálogo General del Romancero panhispánico. Teoría General. I. A.* Madrid, Seminario Menéndez Pidal, Gredos, 1984.

(4) Obsérvese el cambio de rima que nos indica que estos versos son extraños al romance.

(5) *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Revista de Occidente, 1969, pág. 126.

(6) *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid, Taurus, 1973, pág. 186.

(7) En *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid, Gredos, 3 vols., 1, págs. 481-491.

(8) *Ibid.*, pág. 485.

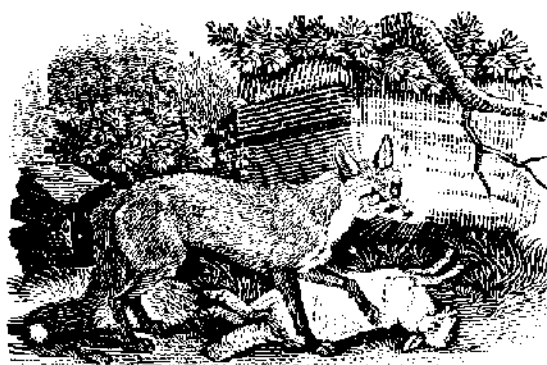
(9) *Ibid.*, pág. 481.

(10) *Op. cit.*, págs. 127-128.

(11) *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Barcelona, Seix Barral, 1981, 2.^a ed., pág. 43.

(12) R. ROMANO y A. TENENTI: *Los fundamentos del mundo moderno (Edad Media tardía, Reforma, Renacimiento)*. Madrid, Siglo XXI, 1972, págs. 106-107.

(13) F. CIRLOT: *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Nueva Colección Labor, 1979, pág. 251.





Una de las caracterizaciones de mayor expresión tradicional en el ámbito rural fue, sin duda alguna, la albada o alborada de novios. La extensa variedad de versiones puso de manifiesto cuál debió ser la raíz de este género poético-musical tan difundido por la geografía castellana. Hasta el punto de no concebir un solo pueblo sin su canto epitalámico.

La albada posee connotaciones típicamente trovadorescas y quizás no sea arriesgado pensar que su origen tenga una prospección medievalista continuada hasta nuestros días. La serenata albórea a los recién casados a modo de enhorabuena y bienvenida ha prevalecido sin apenas diferencias sustanciales en la ejecución. La alborada constituyó un carácter cálido y entrañable a un acontecimiento que suscitó una peculiar fiesta. Al amanecer, un grupo de personas se acercaba al aposento marital y entonaba una canción revestida de parabienes y felicita-

ciones. Este ancestral rito apenas ha sufrido variaciones y la imagen evocadora familiar no debió, en efecto, distanciarse enormemente de aquella primera interpretación.

LOS PROTAGONISTAS Y SU ENTORNO

Con el paso del tiempo las costumbres y tradiciones han visto mermadas sus facultades debido a la erosión de la juventud en el medio rural. Son muy escasas las que se mantienen de entre un amplio y pintoresco abanico.

El mayor peso específico del protagonismo lo ejerció, como fue habitual, la infatigable y entusiasta actuación de los mozos de la localidad que se prestaban sin restricciones a abonar el campo cultural. En todos los pueblos existió una cuadrilla de mozos. Entrar a formar parte de ella requería unos requisitos y obligaciones mínimos. Mandaban los cánones que todo joven,

habiendo cumplido la edad de dieciséis años, se hallara en condiciones de dar la cuartilla (medida cúbica equivalente a cuatro litros) de vino a la comunidad y asumir el cargo directo de alguacil. En ciertos lugares este acto llevaba implícito la exposición pública de un rito sexual, tosco y provocativo, en el que por fuerza mayor al "aspirante" a hombre se le obligaba a mostrar sus atributos viriles al resto de la comunidad. Los varones de Quintanilla de Tres Barrios (Soria) son excelentes conocedores de este ritual popularmente denominado "hacer o romper la pajilla" con el sufrimiento de tener que soportar los tenues golpes dados sobre el miembro viril hasta que la paja de mies, en teoría, quedara rota. En la práctica no siempre sucedió así y el favoritismo familiar de algún miembro de la cuadrilla dejarla truncado el rito. Lo cual fue motivo de discordias y peleas que no brillaban precisamente por su ausencia. En cierto modo si el joven al cumplir esta edad no había entrado a formar parte de ella se sentía desplazado.

Generalmente la cuartilla se daba en determinadas conmemoraciones que solían coincidir con la celebración de alguna boda. Porque ese mismo día los mozos, por propia iniciativa, se dirigían a la casa donde se celebraba el acontecimiento a pedir la bacalada (recompensa por la estelar actuación). Tiempo atrás los recién casados entregaban en honor de gracias una gran bacalada (de aquí la prevalencia consuetudinaria de pedir la bacalada a cantar la albada, porque no siempre una cosa implicaba la otra), pan, torta y vino. Posteriormente casi todo ello se tradujo en una aportación económica con la que se hacía una gran merienda.

Cuando la boda no acontecía en el seno de la población, los mozos esperaban pacientemente

a que el nuevo matrimonio hiciese acto de presencia en el lugar y sin dar demasiada tregua se dirigían a la casa donde se hospedaban para darles la buena nueva. Podía ocurrir que el marido no procediese de la localidad, con lo cual además de la bacalada —que con toda seguridad tendrían preparada— habría de invitarles, si anteriormente no lo había hecho, por la costumbre que todo forasteros debía solventar con los mozos por haberles usurpado una hembra que teóricamente les correspondía. Así de sencillo, de lo contrario quién sabe si no le correrían. La arraigada endogamia no permitía la más mínima intrusión. Es por ello que frecuentemente mozos y mozas anduviesen a la greña a causa de un fortuito abandono o de un amor despreciado y ser correspondida por algún forastero. Y cantaban coplillas de "picadillo" en honor al comportamiento de aquellas "ilustres" sirvientas:

Cuando la Cirila se marchó a Madrid
paseaba en coche con mucho postín.
Cuando la Cirila volvió a regresar
la barriga hinchada, ¡qué calamidad!

Mocitos, no os caséis
con las que sirven a un amo,
que llevan más atontones
que la hierba en el verano.

Incluso así, la mayor parte de los matrimonios estaban compuestos por personas procedentes del mismo núcleo poblacional. Así se consagraba el matrimonio tras haber presentado sus credenciales en forma de amonestaciones por si existiera algún impedimento. La boda dejaba tras de sí —y encerraba— una estela de tabúes directamente relacionados con la concepción sexual que tapando tapujos, se decía, era primordial en aquella noche de bodas.

LA ALBADA

- | | | |
|----|-----------------------------|-------------------------------|
| | A esta puerta hemos llegado | con intención de cantar |
| 2 | si no quieren que cantemos | nos volveremos atrás. |
| | Licencia pedimos al novio | y también a la madrina |
| 4 | y a los padres de los dos | para cantar a esta niña. |
| | Buenas noches a la una, | buenas noches a las dos, |
| 6 | buenas las tengan ustedes, | mis compañeros y yo. |
| | A todos los de esta casa | La Virgen les acompañe |
| 8 | y a nosotros Dios del cielo | porque estamos en la calle. |
| | Esta mañana temprano | antes de salir el sol |
| 10 | os marchasteis a la iglesia | a hacer vuestra confesión. |
| | En casa de vuestros padres | la bendición os echaron |
| 12 | en presencia vuestros tíos, | primos, parientes y hermanos. |
| | Con gran acompañamiento | a la iglesia habéis llegado |
| 14 | Allí donde todos reciben | el matrimonio sagrado. |

Ya sale el sacerdote a recibiros a ambos
 16 con la estola y el ritual y la cruz en la otra mano.
 Os ha preguntado a uno y habéis recibido ambos
 18 si os queréis por esposos y por amables casados.
 Respondisteis, sí, señor, si queremos y otorgamos
 20 y al mismo tiempo el padrino las arras os ha entregado.
 Los anillos son los grillos, las arras son las cadenas
 22 el platillo, la humildad y la estola, la obediencia.
 Entrasteis para adentro con las manos agarradas
 24 subisteis la iglesia arriba con amor y con agrado.
 En la primera gradilla os habéis arrodillado
 26 y aquel ministro de Cristo a revestirse ha entrado.
 El signo que llevasteis cuando fuisteis a ofrecer
 28 significa la fe viva que os habéis de tener.
 Antes de tocar a santos el padrino os ha llamado
 30 y con la sagrada banda a los dos os ha cruzado.
 Habéis de considerar con agrado y con amor
 32 que también la banda tiene mucha gracia y bendición.
 Hemos tenido noticia de que os habéis casado
 34 mis compañeros y yo la enhorabuena os damos
 sea para servir a Dios, sea para muchos años.
 36 Doncella fuisteis a misa pisando palmas y olivos
 y ahora ya estás casada al lado de tu marido.
 38 Doncella fuisteis a misa pisando palmas y flores
 y ahora ya estás casada al lado de los señores.
 40 Doncella fuisteis a misa pisando flores y ramos
 y ahora ya estás casada al lado de los casados.
 42 Del cielo baja una carta escrita en papel sellado
 la envía Dios del cielo que os ve en buen estado.
 44 Del cielo baja una carta escrita con hierbabuena
 la envía Dios del cielo dándoos la enhorabuena.
 46 Del cielo baja una carta escrita con perejil
 la envía Dios del cielo que no os deis que sentir.
 48 Dios bendiga los manjares que en esta mesa haya habido
 lo primero digo el pan lo segundo digo el vino.
 50 Las mesas son de nogal, los manteles son de lino
 los cubiertos son de plata, los vasos de cristal fino.
 52 Toda mesa estará llena de cuchillos y cucharas
 y también lo estará de caballeros y damas.
 54 Florezcan todas las flores florezca la del romero
 y viva la bizarria del señor cura el primero.
 56 Florezcan todas las flores florezca la de la endrina
 y viva la bizarria del padrino y la madrina.
 58 Florezcan todas las flores florezca la de los olmos
 y viva la bizarria de los padres de los novios.
 60 Florezcan todas las flores florezca la del espliego
 y viva la bizarria de todos los forasteros.
 62 Florezcan todas las flores florezca la del nogal
 y viva la bizarria de todos los del lugar.
 64 De todos los mandamientos que tiene la iglesia sagrada
 habéis recibido tres por la mañana.
 66 El primero penitencia, el segundo comunión
 el tercero matrimonio sean para servir a Dios.
 68 Con las palabras divinas que el sacerdote os ha dicho
 que os améis el uno al otro como la Iglesia amó a Cristo.
 70 A los señores padrinos les habéis de dar las gracias
 que os han puesto en camino de la buenaventuranza.
 72 En el mar hay una peña de ella sale una fuente

- y de esta casa una novia que te dice al sol, detente.
- 74 Lo que te encargo que no la des que sentir.
que la han tenido sus padres guardadita para ti.
- 76 Lo que te encargo que la trates como hermana
que te has venido a llevar del árbol la mejor rama.
- 78 Lo que te encargo que no la des nunca que hablar
que la han tenido sus padres como rosa en el rosaf.
- 80 Ya te has casado ya te vas de nuestro lado
te vas al de los casados no te despidas llorando.
- 82 Qué alegre tendréis el manto, más alegre el corazón
en ver que vuestros padres os echan la bendición.
- 84 Quédate con Dios ya nos has dejado solos
pero no te dé cuidado que detrás iremos todos.
- 86 Para remate de todo la enhorabuena os damos
sea para servir a Dios sea para muchos años.
- 88 Allá va la despedida de la buena la mejor
Jesucristo con su mano os echa la bendición.
- 90 Allá va la despedida de todas la más hermosa
en el carrillo derecho te ha florecido una rosa.
- 92 Ustedes dispensarán de lo poco y mal cantado
que somos cortos de letra y no la hemos estudiado.
- 94 El padrino de esta boda es un poco fanfarrón
si se echa mano al bolsillo y nos tirara un doblón.
- 96 La madrina de esta boda es delgada de muñecas
pero no nos dé cuidado que tendrá las tortas huecas.
- 98 La madrina de esta boda saque la novia a las eras
y allí se despedirá de todas sus compañeras.
- 100 Salga la madrina, salga, y lo vuelvo a repetir
con el cuchillo en la mano y la torta pa'partir.
- 102 Allá va la despedida la que echó Cristo en el soto
la que no tenga marido que se venga con nosotros.
- 104 Allá va la despedida la que echó el zorro a la zorra
que si la pillá debajo no se quedará machorra.
- 106 Allá va la despedida la que echaron en Pedraja
Dios quiera que venga bien la llave con la cerraja.

El contenido de la albada desvela toda la pasión épica y poética del acontecimiento utilizando en ocasiones modismos exagerados para exaltar los valores conceptuales de la composición. Pero esta exageración tiene como contrapartida un realismo interpretativo acompañado de un paroxismo natural.

La versión procedente de Quintanilla de Tres Barrios testimonia un sentimiento generalizado hacia los recién casados, las circunstancias que les rodean y ciertas significaciones características del momento. No todas las composiciones contienen aspectos epistemológicos ni mucho menos caracterizaciones elocuentes dignas de mención. Especialmente objetivaciones suntuosas en expresiones que emanan cierta reminiscencia medievalista, como por ejemplo "Doncella fuisteis..." (vers. 36, 38 y 40). Grado sumo de alabanza que no coincidía en absoluto con la condición social ostentada. Porque la albada

apenas traspasó la frontera de la clase baja, a cuyo grueso pertenecía la práctica totalidad de la población concerniente a pequeños núcleos rurales donde se llevaba a cabo el acto. Fue la propia sociedad quien segregó su cultura, arraigada a su condición, que en absoluto tomó conciencia fuera de ella.

La albada solía cantarse en la noche de bodas, si bien el tiempo y las circunstancias se encargarían de modificar aquella primera alborada ejecutada al amanecer siguiente a modo de serenata. La primera mención que los mozos hacían al llegar a la casa donde se celebraba el acto era dar a conocer su lógica intención: cantar. ¿Cuál podía ser el impedimento? No era frecuente la negativa y su posibilidad casi siempre era achacada al reciente fallecimiento de algún miembro directo de los familiares del nuevo matrimonio. En caso contrario se cerraban puertas y ventanas aislando totalmente a los presentes

en la boda y a los intérpretes, quienes apenas dejaban aproximarse a las personas al lugar. Debía existir un aislamiento total entre unos y otros.

A una primera salutación seguiría una exposición de lo sucedido durante aquel inolvidable día. No faltan en este canto valoraciones especialmente referidas al propio matrimonio, consejos "...significa la fe viva que os habéis de tener" (vers. 28), o a su indisolubilidad, "Los anillos son los grillos / las arras son las cadenas / el platillo la humildad / y la estola la obediencia". La somera sofisticación y el encanto físico de la dama aparecen remarcados "pisando palmas, olivos, flores y ramos", y la consideración de su persona, "que te has venido a llevar / del árbol la mejor rama", o "En el mar hay una peña / de ella sale una fuente / y de esta casa una novia / que le dice al sol, detente".

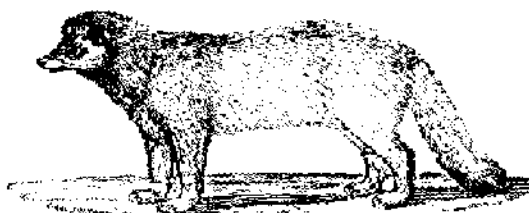
El excesivo encantamiento se muestra totalmente contrastado con la realidad y el "jujo" figurativo asoma para dar mayor realce al banquete cuyas "mesas son de nogal / los manteles son de lino, / los cubiertos de plata, / los vasos de cristal fino". El convite, lógicamente casero, en las circunstancias reseñadas adolece de lo más indispensable y en la mesa brillaban por su ausencia los vasos suplidos por el familiar porrón; los cubiertos eran aportados por los invitados ante el gran número de comensales, quienes no contrariando la costumbre se repartían para comer en un mismo recipiente. La austeridad y frugalidad en la comida (alubias, animales de campo —liebres, conejos, perdices—, cabezas de oveja asadas, asaduras o

simplemente chicharros) se hallaba muy lejos de ricos "manjares".

La recompensa fue muy característica a consecuencia de la interpretación. En el cancionero religioso de Semana Santa encontramos ejemplos considerables (Echa la mano al bolsillo / mozo no seas cobarda / somos hijas del Santísimo / y queremos ayudarle) recordando al auditorio que la actuación y la constancia tenían su precio, "...si se echa mano al bolsillo / y nos tirara un doblón", "...con el cuchillo en la mano / y la torta pa'partir". No debe resultar extraño porque ambas cosas eran compatibles: el dinero que el padrino podría hacer entrega y la torta que nunca podía faltar en las bodas.

El final se cierra con unas estrofas que ponen en evidencia un aspecto muy característico y sarcástico: la especulación sobre la primera noche de bodas. Haciendo gala de un "ultraje" despiadado trataban de averiguar, a la chita callando, cuál sería el lecho matrimonial. El intrusismo aparecía desde la trampa en la cama: nudo a las sábanas, esparcimiento de sal gorda, etcétera, hasta la ocultación en la alcoba o habitación para presenciar lo acontecido. Esta burlesca singularidad contrajo muchas pistas falsas para deshacerse de los intrusos.

Como suele ser habitual nada se sabe acerca del autor ni de la época. Por lo que hace referencia a la versificación se trata de una copia con estrofas de cuatro versos casi todos ellos octosílabos con rima asonante en el segundo y cuarto; el primero y el tercero quedan libres (-a-a). Estrofa característica de fuerte raigambre popular.



Refranes relacionados con el calendario agrícola

Juliana Panizo Rodríguez

La nación española es la más rica en manifestaciones del saber popular y entre estas expresiones de folklore ocupan los refranes relativos a la agricultura un lugar primordial.

El refrán agrícola es de exclusiva creación del pueblo, de su saber, de su sentido y experiencia. Su germen es un dicho individual fundado en una observación reiterada consuetudinariamente por la repetición de un determinado trabajo, aunque, a veces, el pueblo ha sacado sus refranes de fuentes literarias o de narraciones históricas, porque en ellas vio una frase que contenía una sentencia, un conocimiento que podía aplicar, y entonces la sacó, la destacó y la convirtió en refrán.

El pueblo toma de los refranes verdaderas normas para sus actividades concretas, ya que los considera totalmente ciertos e infalibles, llegando a denominarlos evangelios chicos o abreviados.

Aunque los refraneros no se publicaron, sistemáticamente hasta el siglo XIX, puede decirse que su recopilación la inicia en España, en la primera mitad del siglo XV el Marqués de Santillana; en su refranero recoge las primeras sentencias de los rústicos basadas en su conocimiento de las labores campesinas.

En Tierra de Campos abundan, como es natural, los refranes alusivos a la agricultura, muchos de los que inserto a continuación los he recopilado de viva voz en el partido judicial de Medina de Rioseco.

MESES AGRICOLAS

Enero helado, febrero trasnochado, marzo airoso y abril lluvioso sacan a mayo florido y hermoso.

Enero y febrero hinchan el granero.

Enero y febrero meses barbecheros.

El buen enero, frío y seco.

Enero, claro y helero.

Enero hierbero, año cicatero.

Por enero florece el romero.

En enero flores, en mayo dolores.

En febrero mete tu obrero, tu pan te comerá, pero tu laborcica te hará.

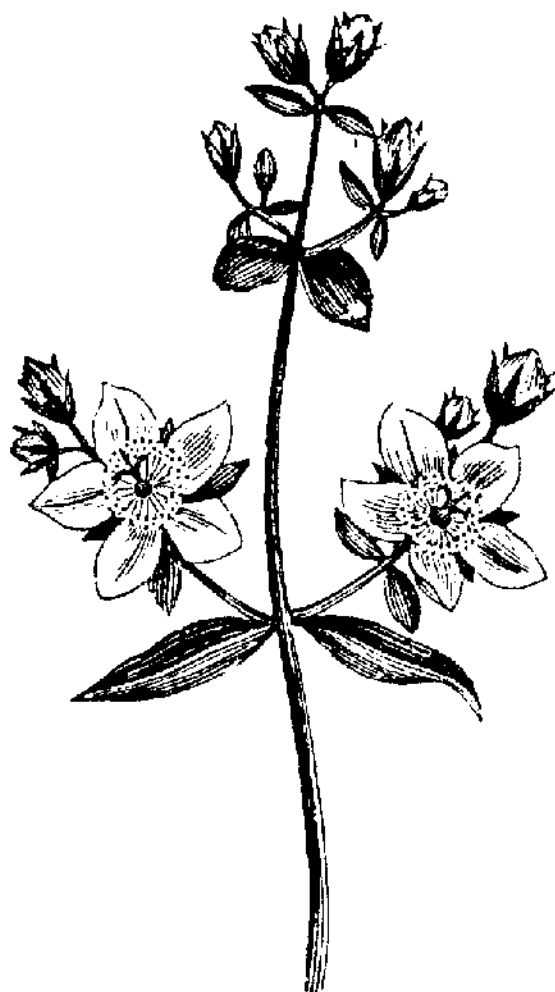
Mal año espero, si en febrero anda en mangas de camisa el jornalero.

En marzo, si cortas un cardo, te nacen cuatro.

En marzo sale la hierba, aunque la den con un mazo.

En marzo florecen todos los campos.

El sol de marzo, de riego le sirve al campo.



Marzo los almendros en flor, y los mozos en amor.

Por abril aguas mil.

En abril espigas mil, en mayo espigas y grano.

Abril y mayo componen el año.

En abril, da la cara el año ruin.

Frío en abril, a las peñas hace reír.

Cuando abril es muy malo, no puede ser bueno el año.

Abril mojado, mayo rociado.

Si abril fuere frío, habrá pan y vino; y si fuere frío y mojado seguro está el año.

Sale marzo y entra abril, nubecitas a llorar y campos a reír.

En abril flores, olores y predicadores.

Agua de mayo, pan para todo el año.

Calor de mayo, valor da al año.

Mayo entrado, un jardín en cada prado.

Mayo hortelano, mucha paja y poco grano.

Mayo caliente y lluvioso, ofrece bienes copiosos.

Agua de mayo, el bien deseado.

Mayo oscuro y junio claro, pan para todo el año.

Mayo mojado, del buen barbecho hace prado.

Mayo frío cría trigo; pero si es muy frío, ni paja ni trigo.

Mayo, cual lo halló, tal lo granó.

Lo que no se ve en mayo, no lo trae el año.

Junio brillante, mayo abundante.

Campos por marzo atrasados, se ven por junio colmados.

Junio brillante, año abundante.

Por junio el mucho calor, nunca asusta al buen labrador.

Julio, la carreta y el yugo.



Agosto todo lo seca, menos el mosto.

El mes de las cabañuelas es el mes de las higueras.

Septiembre benigno, octubre florido.

La otoñada verdadera, por el Cristo de Villanueva.

Octubre vinatero, padre del buen cuero.

En diciembre la tierra se duerme.

BIBLIOGRAFIA

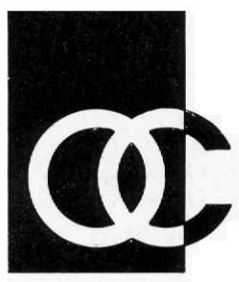
CORREAS, G.: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid, 1924.

HOYOS SAINZ, L.: "Bases metódicas y técnicas para un refranero agrícola", en *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Madrid, 1951.

MARTINEZ KLEISER, L.: *Refranero general ideológico español*. Madrid, 1953.

SANTILLANA, Marqués de: *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*. Ed. Amador de los Ríos, Madrid, 1944.





Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID