

Revista de
FOLKLORÈ

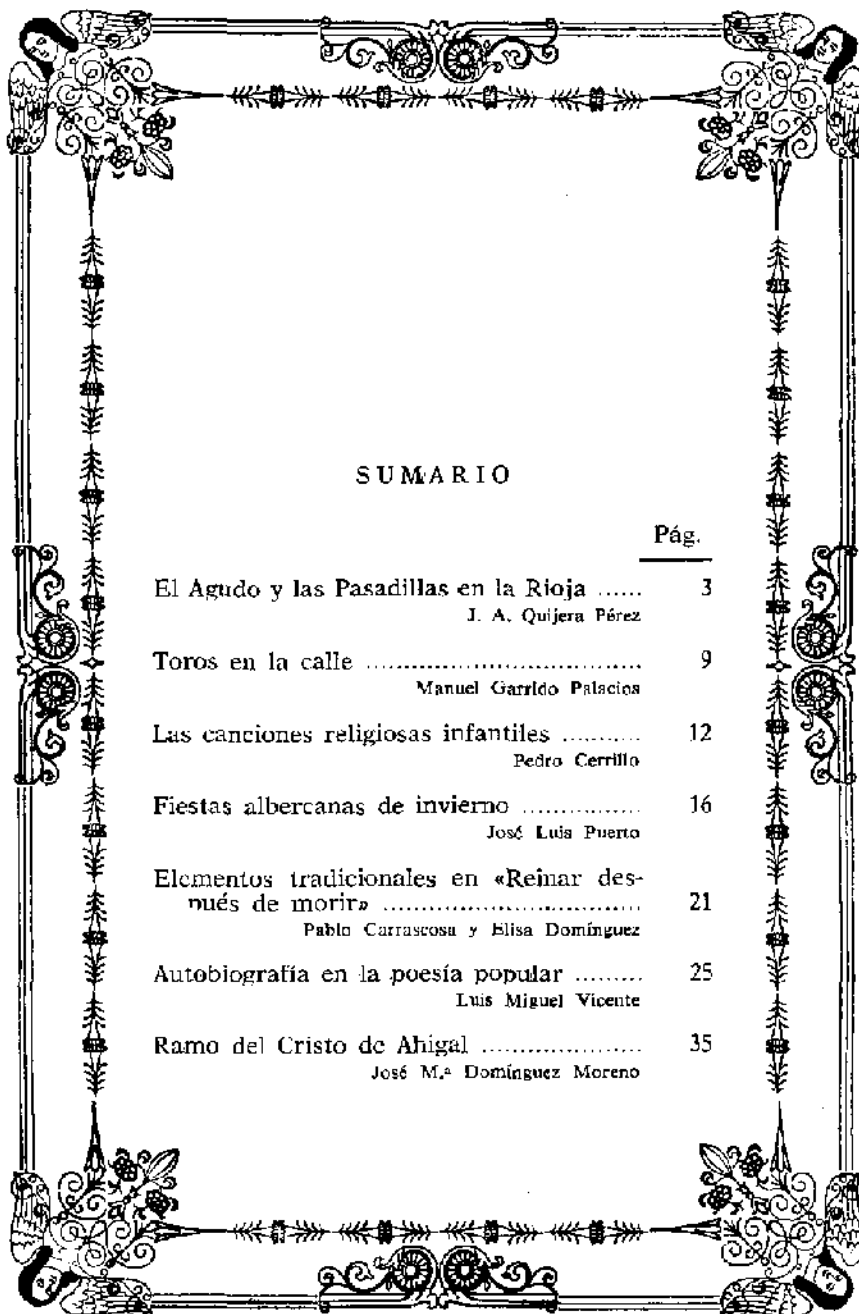
N.º 91



Editorial

La orientación dada a los estudios sobre tradición oral en las últimas décadas ha ido variando considerablemente, desde la mera recopilación y acumulación de materiales hasta la curiosidad por comprobar de dónde provenían éstos y quién los transmitía. Aceptado ya el hecho de que son personas con un alto grado de especialización quienes se encargan de ir recogiendo, renovando y creando un repertorio, comienzan a surgir, aquí y allá, estudios parciales sobre estos personajes, característicos, irrepetibles, de cuya habilidad y —todo hay que decirlo— de cuyo capricho selectivo ha dependido en buena parte la evolución de ese repertorio oral que se ha venido llamando folklóre. En efecto, es digna de estudio la capacidad con que esos especialistas, partiendo de estructuras tradicionales (y con el apoyo de fórmulas lingüísticas aceptadas y fijadas por la tradición) construyen edificios poéticos y musicales de altos vuelos que llegan a representar o a identificar a todo un grupo étnico. Esta creación suele tener algunas características que la distinguen de la simple y personal composición poética: Suele ser forzada, es decir, producirse motivada por algún acontecimiento, rito o festividad que lo provoca y a cuya celebración va dedicado el texto (loa de boda, refrán de San Antón, ramo de petición, murga de Carnaval, etc.); suele estar construida sobre un lenguaje conocido y compartido por todos aquellos que van a escuchar el tema y que juzgarán si el vate ha acertado o no en la utilización de los elementos que la tradición ha puesto en sus manos (ese esqueleto o estructura, esas fórmulas —a veces, frases completas— que salpican la composición aquí y allá y que dan al auditorio la sensación de que lo escuchado es, en parte, de su propiedad); por último, ese texto o melodía suele tener un aprovechamiento, disfrute o utilización colectivos, y ahí es donde, realmente, aparece su carácter popular de consumo o aceptación.





SUMARIO

| | <u>Pág.</u> |
|--|-------------|
| El Agudo y las Pasadillas en la Rioja | 3 |
| I. A. Quijera Pérez | |
| Toros en la calle | 9 |
| Manuel Garrido Palacios | |
| Las canciones religiosas infantiles | 12 |
| Pedro Cerrillo | |
| Fiestas albercanas de invierno | 16 |
| José Luis Puerto | |
| Elementos tradicionales en «Reinar después de morir» | 21 |
| Pablo Carrascosa y Elisa Domínguez | |
| Autobiografía en la poesía popular | 25 |
| Luis Miguel Vicente | |
| Ramo del Cristo de Ahigal | 35 |
| José M. ^a Domínguez Moreno | |

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1988

DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.

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

IMPRIIME: Gráf. Turquesa.—G/ Turquesa, Parc. 254-B, Pol. I, S. Cristóbal - VA-1988.

Notas sobre dos modelos dancísticos de La Rioja: EL AGUDO Y LAS PASADILLAS

José Antonio Quijera Pérez

INTRODUCCION

Uno de los elementos más característicos y vitales del folklore de La Rioja es el de los ciclos de danzas; es decir, los repertorios de danzas locales que se han de ejecutar en honor de la divinidad del culto particular de cada lugar, durante las fiestas patronales y en otras fechas de carácter fijo íntimamente relacionadas con momentos claves de la vida agrícola y pastoril en la zona. Son danzas ejecutadas invariablemente por grupos de hombres, aunque los cambios sociales de estas últimas décadas propician la inclusión de mujeres.

Durante estos últimos años hemos podido recoger por toda La Rioja una abundante información sobre estos ciclos de danzas. Es fácil comprobar cómo en el presente estas danzas se conservan, o existe un recuerdo reciente muy vivo, en más de un centenar de localidades. Esta es una cantidad muy elevada si tenemos en cuenta que dentro del área geográfica riojana se inscriben algo más de doscientos municipios repartidos entre las administraciones de Burgos, Alava, Navarra y principalmente La Rioja.

Estos ciclos de danzas cuentan generalmente con un grupo o bloque de danzas a realizar durante la procesión, más otro bloque a ejecutar en otro momento y formado por las danzas de palos, espadas, cintas, arcos, etc. A pesar de la proximidad de unas poblaciones a otras, dentro incluso de un mismo valle, nunca un ciclo es igual al de una localidad vecina, surgiendo aquí y allá infinidad de variaciones.

Los dos modelos dancísticos objeto de este artículo podemos encontrarlos en una gran parte de estos ciclos. Nos referimos a «el agudo» y «las pasadillas». Empleamos estas denominaciones con carácter genérico por ser las más utilizadas en la zona.

La presencia de una de estas danzas en una localidad conduce muy frecuentemente a la presencia de la otra, pues en la mayoría de los casos ambas forman parte de un mismo ciclo.

Es sobradamente conocida por un folklorista la presencia en el norte peninsular de dos tipos de bailes ejecutados por parejas formadas

por un hombre y una mujer, bien individualizadas, bien formando parte de grupos más amplios. Uno de ellos es un baile de ritmo vivo y rápido en 2/4 conocido como «arin-arin», «porrusalda», «porrue», etc., en Vizcaya, Guipúzcoa y la Navarra Húmeda; al agudo», «a lo ligero», «agudillo», etc. en Burgos (1); «habas verdes», en Segovia (2); «saltón», en Asturias (3); «a lo alto», «a lo agudo», «a lo ligero», etcétera, en Santander (4). En este tipo de baile el hombre y la mujer danzan enfrentados, con los brazos en alto, que sujetan las castañuelas, y con unos movimientos de pies muy vivos y enérgicos.

El otro modelo de baile es, de algún modo, la antítesis y a la vez el complemento del anterior, pues su ritmo es muy pausado en 3/4 ó 3/8, conocido como «orripeko», «fandango» o simplemente «jota» en Guipúzcoa, la Navarra Húmeda y Vizcaya; «a lo grave», «a lo pesado», «al parau», etc., en Burgos (5); «fandango» y «baile llano», en Segovia (6); «fandango», en Asturias (7); «a lo pesau», «a lo llano», en Santander (8).

Sin embargo, en La Rioja, cuyo entronque con el mundo cultural del norte peninsular es crucial y surge de su propia situación geográfica, ambos modelos no se han conservado hasta la actualidad como bailes por parejas, sino que toman carta de naturaleza como danzas de hombres incluidas dentro de los ciclos de danzas locales a los que nos hemos referido en el comienzo. Sin más preámbulo, pasemos ya a analizar cada una de estas danzas en sus estructuras y elementos más básicos.

EL AGUDO

En el área riojana ésta es una de las danzas que suele dar comienzo a las procesiones. La estructura coreográfica es muy simple, aunque presenta algunas variaciones formales según valles o zonas geográficas. En Matute, Ledesma de la Cogolla, Daroca de Rioja, Santa Coloma, Castroviejo, Alesón y otras localidades de la cuenca del río Najerilla, estribaciones del monte Serradero y junto al Ebro, los danzadores se colocan en dos filas de cara a la imagen de la



1. Sorzano. En esta localidad «el agudo» queda perfectamente integrado dentro de la DANZA para la procesión

Virgen, santo o santa de culto local, que es portada en andas y dispuesta en la puerta de la iglesia mirando hacia el exterior. El cachiburrio va en cabeza del grupo, siendo, por tanto, el más próximo a la imagen. Los danzadores, con los brazos en alto, sujetando las castañuelas, avanzan o retroceden al ritmo de la música de aire vivo, con movimientos de pies rápidos y saltados. En estas poblaciones esta danza es conocida como EL AGUDO.

En Medrano, localidad situada a la sombra del Serradero, es titulada EL CHUIO, y al final de cada frase musical dan todos a la vez un salto vertical lo más aéreo posible.

En San Asensio, población del Ebro a su paso por La Rioja Alta, es conocida como LA DANZA DE ATRAS, toda vez que el grupo de danzadores va retrocediendo en dos filas de espaldas, sin perder el frente a la imagen de Nuestra Señora de Davalillo.

Además de estos ejemplos, en los que «el agudo» presenta una integridad propia y característica, el mismo modelo musical es también utilizado en otros tipos de danzas con otras características muy diferentes. Así, tenemos que en Nieva de Cameros, población de economía pastoril perteneciente al Camero Nuevo, una melodía de «agudo» es la que constituye LA DANZA para la procesión, cuando los danzadores ballan delante de la imagen de Nuestra Señora de Castejón y de Santiago, portadas en andas por las calles del pueblo, con movimiento de pies muy ágil y vivo, a la vez que giran sobre sí mismos con el cambio de estrofa musical para turnarse delante de las imágenes.

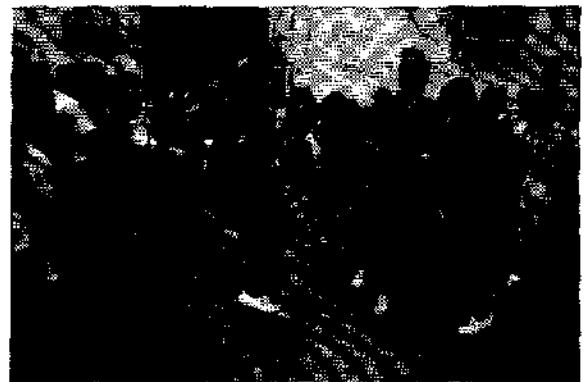
También son frecuentes los ritmos de «agu-

do» en las danzas de palos, de cintas, de espadas, etc., en muchas poblaciones riojanas. La danza de espadas de San Vicente de la Sonsierra titulada LAS BARRAS, también presenta una melodía de «agudo» con una coreografía muy compleja, propia de las danzas de armas, aunque el movimiento de los pies es similar al de los ejemplos anteriores.

Una melodía característica de algunas danzas de palos, y que se encuentra muy extendida por toda esta zona riojana, es la conocida como EL LIGERO, con bastantes variantes locales en cuanto a coreografía. También se trata de un ritmo de «agudo». Es una danza de palos muy rápida y saltada. La podemos encontrar con esta denominación en San Asensio, Ezcaray, Santa Coloma, etc. En San Millán de la Cogolla es titulada LA CORRIDA; en Bañares, LOS CABALLOS, etc.

Una danza de «agudo» propia de Torremuña, aldea hoy prácticamente despoblada del Camero Viejo, es titulada EL VIZCAINO. Juan Ignacio de Iztueta describió en su «Guipuzkoako dantzak» una danza, con su correspondiente tonada, de las mismas características bajo el título BIZKAIKO-DANTZA; es decir, «danza de Vizcaya» (9). Estas denominaciones y otras por la misma línea que hemos observado en algunas danzas burgalesas similares a estas, nos parecen de una importancia esencial, pues hacen aflorar un modo de concebir los espacios geográficos y los entornos culturales muy arcaico y muy extendido en el norte peninsular y en otras zonas cuando han mirado al Cantábrico, aunque posteriores delimitaciones administrativas hayan ido deformando esta vieja imagen.

El modelo musical más empleado para estas



2. Santo Domingo de la Calzada. Los danzadores interpretan EL BAILE EL SANTO, una variante de «las pasadillas»

danzas de «agudo» es el siguiente, propio en este caso de Daroca de Rioja, aunque puede en-

contrarse con pequeñas variaciones en más de treinta localidades:

EL AGUDO (Daroca de Rioja) (a):

Vivace

Se trata de un modelo melódico muy extendido por Vizcaya, Navarra y Guipúzcoa, como baile por parejas, además de en La Rioja, donde, como ya hemos dicho, toma carta de naturaleza en cuanto a danza (10).

El siguiente modelo musical que presentamos es el perteneciente a la danza de espadas de San Vicente de la Sonsierra, ejemplo del empleo del ritmo de «agudo» aplicado a danzas con otras características coreográficas diferentes:

LAS BARRAS (San Vicente de la Sonsierra) (b)

Vivace

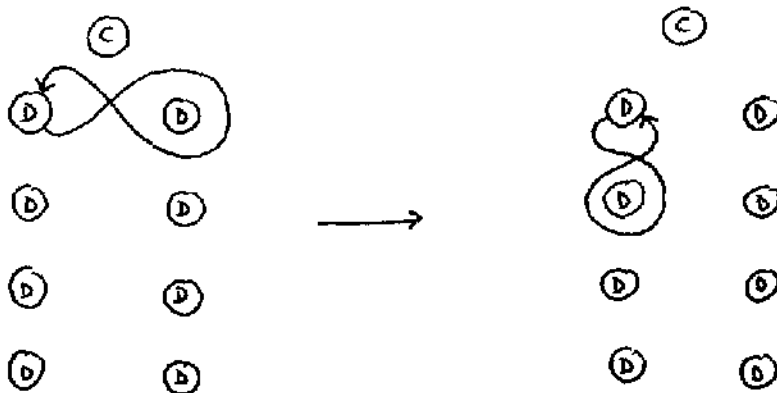
LAS PASADILLAS

En la mayoría de los casos también «las pasadillas» es un tipo de danza adscrito al bloque procesional, aunque su figura coreográfica puede aparecer en otras danzas de herramientas. Al igual que en el caso anterior, éste es un modelo dancístico que aglutina tonadas muy similares entre sí, a la vez que un conjunto de coreografías con estructuras parecidas.

Los danzadores, colocados en dos filas enfrentadas o de cara a la imagen, con el cachiburrio en cabeza de formación, se mueven todos a la vez cruzándose por filas y por columnas, de

tal manera que cada danzador, visto desde arriba, va dibujando en el aire un infinito. Primeramente cada danzador describe esta forma coreográfica con su pareja de fila, y luego repite la operación con su pareja de columna, siguiendo el esquema que delineamos a continuación, sabiendo que ambos cruces pueden repetirse varias veces según el número de repeticiones musicales:

- ⊙ C Cachiburrio
- ⊙ D Danzador



Todo el grupo evoluciona a la vez, y los danzadores mueven los pies a ras de suelo, con traslaciones muy gliseadas, sin saltos ni movimientos amplios.

La denominación de LAS PASADILLAS es de uso habitual en Treviana, Hervías, Medrano, Cuzcurrita, etc. No obstante, existen otras titulaciones con carácter local o inscritas a valles concretos. Así, tenemos que en las poblaciones del Valle de San Millán esta danza es conocida como EL BAILE: Estollo, Lugar del Río, San Millán de la Cogolla y Berceo. También EL BAILE EL PORTICO, en Villaverde, localidad próxima a las anteriores, donde esta danza se ejecuta en el atrio de acceso al templo. En Santo Domingo de la Calzada es conocida como EL BAILE EL SANTO. En Daroca de Rioja y alguna otra localidad próxima se emplea el término EL VALSEO.

Es frecuente que en las villas del valle de Ojacastro esta danza finalice con una «vuelta campana» o «vuelta lateral», realizada generalmente por el cachiburrio. En Villalba de Rioja también es así como concluye la danza.

Las tonadas específicas de «las pasadillas» rara vez sirven como sustento musical de otras danzas diferentes. Aun así, existen algunas excepciones como EL VALSEO de Ollauri y LAS PASADILLAS de Briones, ambas danzas de palos.

Los modelos musicales siguientes son dos ejemplos muy extendidos de tonadas propias para este tipo de danzas. La «c» se trata de LAS PASADILLAS del ciclo de danzas de Ojacastro, y la «d» es EL BAILE del repertorio de Bañares:

LAS PASADILLAS (Ojacastró) (c)

Allegretto

Musical score for 'LAS PASADILLAS (Ojacastró) (c)'. It consists of three staves. The first staff is a treble clef with a 3/4 time signature. The second and third staves are bass clefs. The second staff has two first endings marked '1.' and '2.'. The third staff has two first endings marked '1.' and '2.', followed by the handwritten instruction 'Vuelta a la siguiente'.

EL BAILE (Bañares) (d)

Allegro

Musical score for 'EL BAILE (Bañares) (d)'. It consists of two staves, both in treble clef. The first staff has a 3/4 time signature. The second staff has two first endings marked '1.' and '2.'. The piece ends with the handwritten instruction 'Desd. A 2 veces' and 'FIN'.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Ambos modelos, entendidos como bailes de parejas, presentan habitualmente un encadenamiento muy característico. Ha sido de uso habitual en el norte de la Península Ibérica el interpretar un baile «a lo ligero», y seguido de él, otro «a lo pesado». Este encadenamiento sigue vivo en el País Vasco, en una cadena de alternancia sin límite.

En La Rioja, donde ya hemos dicho que ambos modelos se han conservado inmersos en los ciclos de danzas locales, también se da esta concatenación, pues frecuentemente en la población donde se da uno de estos modelos dancísticos también se da el otro, que incluso se interpretan seguidos durante el período festivo, cuando se realiza el ciclo de danzas al completo.

Al analizar los sustentos coreográficos de estos dos tipos de danzas se observa que en los bailes de «agudo» los movimientos son saltados, con despegue del suelo hacia arriba y enérgicos. Sin embargo, habitualmente, y en La Rioja esto se aprecia con claridad, los movimientos de los bailes de «pasadillas», bailes «a lo bajo»,

etcétera, son gliseados, manteniendo los pies pegados al suelo, faltos de elevación y reposados. Siguiendo la nomenclatura de C. Sachs en el primer caso, nos encontramos ante «movimientos amplios», y en el segundo, ante un conjunto de «movimientos estrechos» (11). Los primeros corresponden a un claro comportamiento masculino en la danza, mientras que los segundos conciernen al comportamiento arquetípico femenino en el mismo escenario. En palabras de este autor, la idea queda expresada en los siguientes términos: «L'homme cherche la détente, le mouvement en avant et vers le haut; il exécute ce mouvement avec une plus grande aisance que la femme. Cello-ci, en général, en contact plus étroit avec le sol et ses gestes se replient vers le corps plutôt qu'ils ne s'en détachent» (12). No obstante, la inversión de comportamientos durante la danza no sólo es posible, sino que es hasta habitual en diferentes sistemas culturales.

La suite de ambas danzas supone un encadenamiento de «movimientos amplios» y «movimientos estrechos»; es decir, de modelos conceptuales masculinos y femeninos, respectiva-

mente, con toda la impresionante carga simbólica que ello encierra y en la cual no vamos a entrar por ahora. Pero indudablemente podemos saltar del mundo puramente coreográfico al musical y deducir que las líneas melódicas, tan constantes y características de estos tipos de danzas, también encierran en sí mismos esos caracteres masculinos y femeninos, representados ahora en la congruencia de variables como ritmos, aires, cadencias, etc. El conjunto coreografía-música es armonioso, consustancial en todas sus partes y profundamente simbólico.

J. A. Urbeltz hace algunos importantes razonamientos con respecto a estos modelos de baile, o de danza en el caso riojano. Ambos modelos abarcan a un área geográfica que va desde el norte de Portugal hasta Vizcaya y Guipúzcoa por todo el norte peninsular. Este investigador opina que el fenómeno de la «moda», por lo tanto, histórico y temporalizador, no tie-

ne sustento científico que pueda explicar la existencia de ambos modelos en el área descrita, y con las características específicas ya explicadas. Tampoco es un fenómeno explicable por el método difusionista (13).

A nuestro entender, este ejemplo adscrito al mundo de la danza tradicional es un viejo elemento patrimonial perteneciente al fondo cultural del norte de la Península Ibérica, como otros muchos elementos más propios del mismo fondo aún sin analizar en profundidad y donde el método histórico-cultural queda tan atado de manos que apenas permite ver más que la cima del árbol cuyas raíces son inmensas y con solera ancestral.

Algunos historiadores hablan frecuentemente de los «pueblos del norte peninsular». El análisis exhaustivo y en profundidad de este fondo cultural quizá nos conduzca en el futuro a hablar del «pueblo del norte».

(1) Olmeda, E., "Folklore de Castilla o cancionero popular de Burgos" (1.ª ed. 1902, reed. Burgos 1975), p. 100.

(2) Marazuela, A., "Cancionero de Castilla" (Madrid 1981), p. 265-270.

(3) Crivillé, J., "El folklore musical", en la colección "Historia de la música española" (Madrid 1983), p. 233.

(4) Crivillé, J., ob. cit., p. 234.

(5) Olmeda, E., ob. cit., p. 122.

(6) Marazuela, A., ob. cit., p. 242-249.

(7) Crivillé, J., ob. cit., p. 233.

(8) Crivillé, J., ob. cit., p. 234.

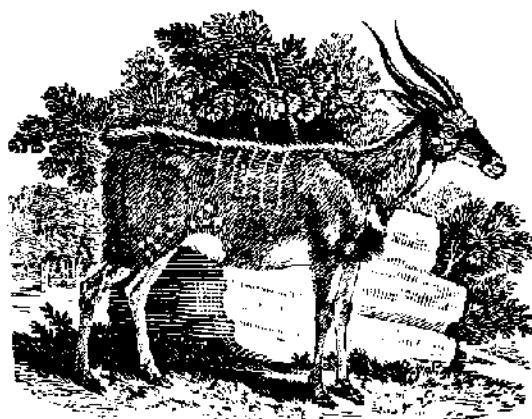
(9) Iztueta, J. I., "Gipuzkoako dantzak", libreta de transcripciones musicales, (1.ª ed. San Sebastián 1827, reed. 1973).

(10) Una variante de este modelo melódico puede observarse en el libro de los hermanos Lakunza "Método de gaita navarra", (Pamplona 1968), p. 126, n.º 74.

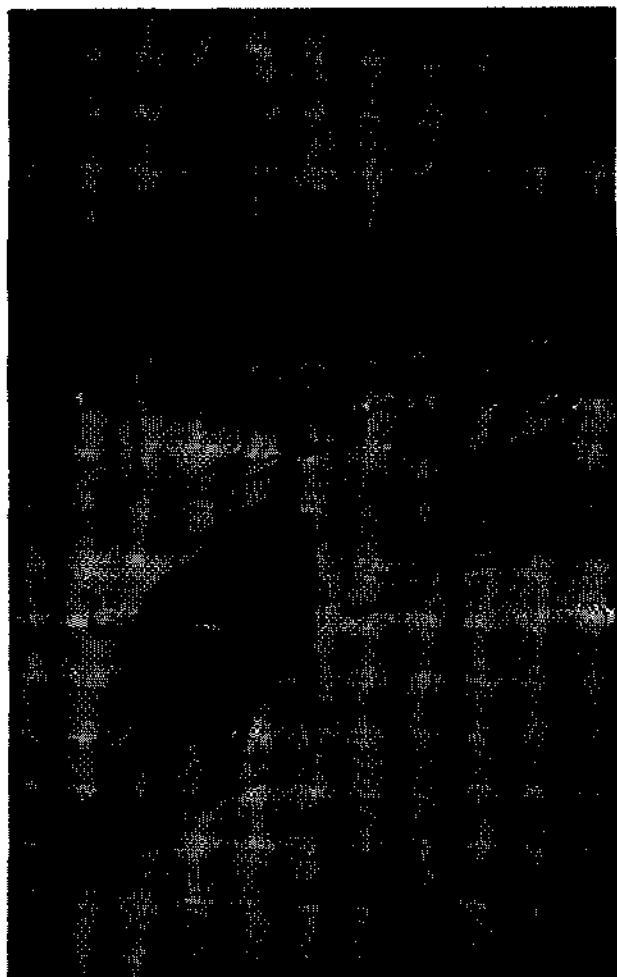
(11) Sachs, C., "Historie de la danse" (París 1938), p. 19-28.

(12) Sachs, C., ob. cit., p. 19.

(13) Urbeltz, J. A., "Reflexiones sobre el folklore coreográfico vasco", en los Cuadernos de la sección de Folklore de la Sociedad de Estudios Vascos, n.º 1, p. 291.



La primera vez que vi correr toros fue en San Juan del Puerto, Huelva. Salieron del corral flanqueados por los mansos y por una valla rota se desmandaron; uno pateó un naranjal; otro se coló real de la feria arriba, con sus puestos de turronec, peladillas y tómbolas de voceador. Pero el susto, la carrera, el alboroto, eran parte de la fiesta, de ese todo que la hacía bella, mágica, cumpliendo el deseo de que, al pasar algo, fuera diferente no sólo a los pueblos vecinos (Trigueros, Beas), sino a sí misma un año antes. Las capeas de San Juan terminaban venciendo el hombre al animal que lleva dentro, bien en pleno campo o en la plaza de palos de eucalipto que ponían delante de la iglesia. En un marco así murió —¿cómo se llamaba?— un torero feo y desnutrido, desecho de redondeles,



no por herida de hasta, sino por su propio sable, que rebotó, pasándole el pecho altura de latidos. En Morella, Maestrazgo, Castellón, sueltan los bichos al amanecer, durante sus fiestas Sexenales, y visperas. Aparte driblar al animal entre columnas, presencié la muerte de un toro a manos de los que lo corrían. La res embistió contra un camión parado, de manera que un ángulo de hierro se clavó en su testuz haciendo de puntilla, abatiéndolo, fulminado, en mitad de la calle. Los atosigadores, que no otra cosa, se le echaron encima; a base de mil navajas, lo remataron. En Cardona (Barcelona), plaza rectangular, con cuerdas pendiendo para que la gente se agarre, el número principal lo constituye el Corre del Bou, celebrado en la grada como el espectáculo taurino más antiguo de Cataluña, documentado en el siglo XV. La diversión, como la de tantos pueblos, viene a ser esquivarlo, maltratarlo, subirse a las cuerdas, como en Candás tirarse al agua, o en Boquifeni protegerse con portajes. Aquí se sale de lo visto la suerte de la Cargolera, un gran cesto de mimbre con contratado dentro, echado a rodar por la arena para que el toro lo embista; cesto y hombre suben como juguetes en la cuna del animal.

Por Santa Ursula, en Mora de Rubielos (Huesca) embolan los pitones a un toro y lo corren, aparte emparejar la tarde con otras muestras de destreza: tiros de barra, garrote, cuerda y bolo al estilo aragonés.

En Vinuesa (Soria) se desencajonan y se lidian para comerlos durante la fiesta de Las Piñorras.

En Alhama de Almería celebran el Toro de Fuego.

En Denia se lidian en el puerto, dejando el mar como salida.

En Bronchales (Teruel) llaman al evento La Vaquilla del Angel, conjunta a su Danza de los Pollos y la Sopeta, o su gran ronda de vino gratis.

En Grazalema (Cádiz) Las Luces del Toru, y la «suelta» en Ciudad Rodrigo, dos de esas citas que espabilan al más muermo. En Garganta la Olla (Cáceres), caballistas con mujeres a la grupa van a esperar la traída de las reses, con su copla:

«En el Guijo son guijeños;
 en Aldeanueva, poncones,
 y en Garganta de la Olla,
 mocitas como los soles.
 Echa una suerte al toro
 y otra a la vaca,
 y otra por mi morena,
 que está en Garganta.»

Me contaron en Galisteo (Cáceres) que lo de su *Vaquilla arrancaba del XVI*. Según la leyenda, la Virgen de la Fuente Santa era propietaria de una dehesa, cuyo mayoral regalaba cada año una res brava, lidiada y muerta por mujeres, repartiendo la carne entre los necesitados. Vestidas de patanas hacían una danza a la Virgen, y al son del tamboril pedían la llave de toriles. La autoridad, por norma, participando en los actos con su gesto, la negaba por dos veces, concediéndola a la tercera. Ahora es fiesta de los quintos.

En Beas de Segura (Jaén) se va al campo en camiones a por el ganado, y se desencajonan en



mitad del pueblo, alternando el toro grande con la vaquilla de diversión; son los estrenos de capote del que será «Niño de lo que sea», y el primer aplauso de sus contertulios.

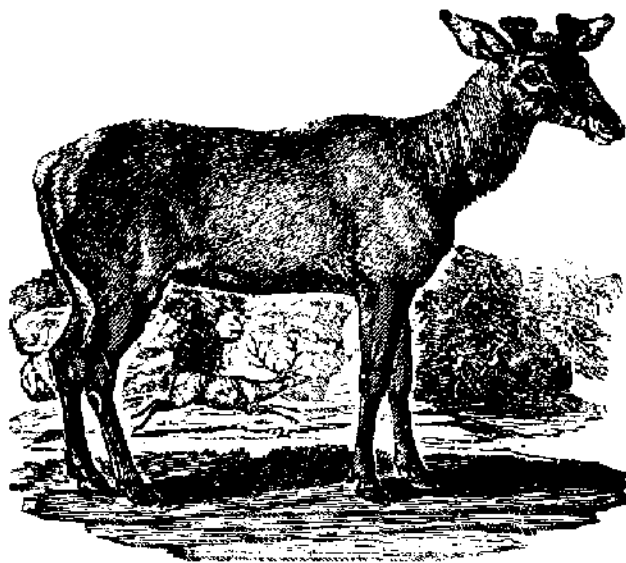
El Roscadero y la Tabla eran suertes de la ribera del Ebro.

Vejer de la Frontera (Cádiz) rescató del olvido su Toro Embolao. Hoy son los matarifes los encargados de ir a la dehesa, comprar la res y llevarla al pueblo. Embolar es cortar la punta de los cuernos y colocarle algodón prieto con goma para evitar daño, cosa que hacen sin anestesiar al toro, a lo que ayuda el Zoquiijo, puntillero posterior, metiendo al toro en una manga que le imposibilita de movimientos; así le atorillan las bolas a las astas. Los toros, uno para la mañana, otro para la tarde, vienen «ayunaos», con sus setecientos y más quilos, sembrando la algarabía en las calles parapetadas con carros; hablo del Domingo de Resurrección. Por abril se sueltan tres, lo que llaman La Peá. Parece una fiesta en auge; peñas no faltan para levantarla, ni sus doce mil cabezas de ganado de vientre se apuran pronto. Es Vejer centro de comarca que vincula a Los Naveros, Cantarranas, Santa Lucía, Las Lomas, La Barca, La Mucla y El Palmar, contorno que se da cita para lo del toro, que enmaroman para mejor control. Es fiesta rescatada del olvido. En el Ayuntamiento hay actas de 1890 y 94 donde se habla del tema aludiendo a tiempos más traseros. En pocos años de nueva vigencia se ha creado un ceremonial fijo, como la participación masiva de los habitantes en adecuar el recorrido durante la vispera, la reunión posterior en torno al guiso vejeriego de la caldereta, mojada con caldo caliente y buen vino, la presentación de las Peñas con vestimenta, la inspección del callejero, el horario, los tres cohetes anunciando el inicio, el sacrificio de los toros a manos de los carniceros, la venta de la carne a bajo precio para que todo el mundo la coma y participe de la fuerza que emana.

A veces encuentro por pueblos vagas noticias de fiestas perdidas; otras, recuperadas, como la de Vejer. La conexión de la de hoy con la de ayer quizás no haya que buscarla más allá de la explosión vital tras el denso período semanaserano. Incluso el dato del día en sus orígenes pudo ser otro, y el toro, simple chivo expiatorio, a manera del hombre Cascamurras de Guadix-Baza (Granada), donde el pueblo descargaba la agresividad contenida durante el año. Esta diversión del toro perseguidor y perseguido bien pudo empezar por un regalo de res que el señor de tierras y hacienda hizo un día para

regocijo propio, a su vez, destrucción pública, colectiva del animal que el hombre llevaba dentro, y lleva pues ha de destruirlo periódicamente. Para ello nada mejor que una vaquilla escapada, harta de cercos, cuya captura y muerte se convirtió en fiesta instituida. Como en cualquier celebración transplantada de fecha y sentido, aparecen notas miméticas de faja roja y pantalón blanco, al estilo navarro o aragonés, torres humanas, como en *Torredembarra*, en Valls, o el monigote del Judas colgado cerca del toril para que sea víctima primera de la rabia del animal. Aportaciones, en muchos casos, superfluas, desnortada la fiesta de su raigambre. Ropaje. Los toros se mataban antes en plena calle; la carne se comía por todos, de forma primitiva, para que el espíritu del animal fortale-

ciera al pueblo. Hoy, vencido el astado, oscuro tótem, cansado de su propio destino, es arrastrado al matadero, donde un profesional frío pone punto a la fiesta en el más absoluto anonimato. Mientras la persecución, la gente ha hervido en la gran olla encajonada entre calles, en los púlpitos caseros, llámale balcones, en el verdín resbaladizo de los tejados; han corrido ríos de vino, proliferado gestos de valor de varones, cautela de mujeres, mínima excepción hecha en Galisteo, donde ellas lidian; y en este estado mágico, que suele coincidir con la bajada involuntaria de párpados, el hombre se ha puesto ante su propia animalidad, retándola, vencíendola, porque tocaba hacerlo. Y como en la antigua Eleusis, todo aquel que entraba a participar, se erigía en iniciado.



La dispersión clasificatoria del Cancionero Infantil Español, evidente en casi todos sus géneros, llega a provocar constantes confusiones cuando nos referimos a las **CANCIONES RELIGIOSAS**. No se trata sólo de establecer un criterio por el que agrupemos composiciones cuyos contenidos respondan a objetivos comunicativos similares, sino también de diferenciar aquellas canciones religiosas (p o d e m o s denominarlas igualmente **ORACIONES**) que son de específica tradición infantil, de las que exceden a esa condición: con ello, por ejemplo, solventaríamos algunos problemas muy arraigados al respecto, como el del «villancico», que, aparte de ser un género por sí mismo, ya que sus contenidos religiosos son particularísimos, su proceso de transmisión se debe a una tradición social mucho más amplia. Además, debemos evitar la trampa de incluir como **CANCIONES RELIGIOSAS** de tradición infantil composiciones que, por la facilidad con que —históricamente— algunos las han usado —muy mal, por cierto— en la edad escolar, aparecen en algún cancionero sin indicación de autor, cuando sin duda lo tienen.

No es fácil dar solución a estas confusiones. La propia personalidad del Cancionero Infantil dificulta su clasificación, siendo múltiples los posibles criterios a seguir. Ya se refirió al problema Demófilo cuando se permitió comentar la clasificación del **Cancionero** (1) de Rodríguez Marín:

«(...) Dado el estado de estos estudios, todo sistema es bueno (...) Fuera de la sección de cantares religiosos, verbigracia, hallamos coplas verdaderamente religiosas, sin que esto sea defecto por parte del autor, sino deficiencia imprescindible por la naturaleza misma del asunto» (2).

De hecho, el citado Rodríguez Marín incluye las «oraciones» en el mismo capítulo que los «ensalmos y conjuros» (3), y no deja de tener parte de razón, porque en algunas canciones hay, implícita, una firme creencia en la intervención efectiva del personaje religioso al que se apela para que remedie, con más o menos inmediatez, un mal, por pequeño que sea y que en ese momento aqueja a quien habla:

«Agua bendita, de Dios consagrada,
quita los pecados y salva esta casa.
Agua bendita, de consolaciones,
quita los pecados de estos corazones.»

Este posible componente supersticioso hace que, cuando menos, sus semejanzas con el «ensalmo» puedan ser discutidas. Lo mismo ocurre con otras «oraciones» portadoras de elementos próximos al «conjuro» (entendido, claro está, como ruego encarecido):

«Angel de la Guarda,
dulce compañía,
no me dejes solo
ni de noche ni de día;
no me dejes solo,
que me perdería.»

Por tanto, la propuesta de Rodríguez Marín no es tan descabellada como pudiera parecer en principio, aunque su aceptación plantearía otro tipo de problemas de difícil resolución, ya que los contenidos de las «oraciones», «ensalmos» y «conjuros» son sensiblemente distintos entre sí.

Sobre los otros aspectos referidos al principio, la delimitación de lo que es «infantil», por un lado, y de lo que es «tradicional», por otro, el cuidado debe ser especial.



«La simplicidad e inmediatez de la tradición y de la poesía, de los cantos, de la literatura popular en su conjunto, son las que, precisamente, han servido de modelo a las literaturas infantiles, y estas formas de simplicidad e inmediatez son las más eficaces para la educación» (4).

Se puede entender, pues, la referencia anterior al «especial cuidado», a partir de las anteriores palabras de Sciacca, porque si bien es cierto que en otros géneros del Cancionero Infantil se han producido inclusiones inadmisibles de tonadas cuyo origen suele encontrarse en el énfasis con que algunos educadores usan este tipo de composiciones, en el caso de las «oraciones» eso es más llamativo y frecuente todavía: se hace uso de esa inmediatez y simplicidad que cita Sciacca, para introducir en las canciones unos valores extrapoéticos que, cuando se interpretan, pueden producir confusión; he aquí un ejemplo: «Eres paloma, María, / del hermoso mes de mayo; / una niña pequeña / te viene a ofrecer el ramo. / A la aurora te alabamos, / y también al mediodía: / toma este ramo de flores / que yo te ofrezco, María. / Rosa, lila, violeta, / te ofrezco, Virgen María; / si un jardín traer pudiera, / mayor mi gusto sería. / Recíbele, Madre amada; / recíbele, Madre tierna, / y en cambio dame tu gracia / para que yo sea buena» (5).



Quizá no sea éste uno de los casos más graves, porque —al menos— se ha construido sobre una base rítmica que se identifica con la tradición infantil: cuartetas octosilábicas, con rima alterna en los versos pares, aunque escapándose asonancias en algunos de los versos impares.

«Ni infantilismo ni utilitarismo didáctico. Reducir la vivencia poética a una enumeración de virtudes, exaltación patriótica, enseñanza de temas escolares, ofrendas líricas para el Día de..., es un buen procedimiento para despertar en el niño la repulsión al lenguaje poético» (6).

Como se ve, estas palabras de Ana Pelegrín son la antítesis de lo que, probablemente, se pretende con la última canción que incluimos hace unas líneas.

La manipulación de estas composiciones es indudable en no pocos casos; como ejemplo ilustrativo, veamos el de Eugenio D'Ors, que interpreta de manera muy curiosa dos de estas oraciones de tradición infantil:

«Angel de mi guarda,
dulce compañía,
no me desampares
ni de noche ni de día.»

D'Ors sustituye «dulce» (verso 2.º) por «fuerte», argumentando textualmente que «está mejor» (7). Argumento en absoluto convincente, por cierto, y desde luego nada fundamentado.

«Cuatro angelitos
tiene mi cama,
cuatro angelitos
que me la guardan.»

En este caso (8), apoyándose en argumentos de corte parecido a los anteriores, D'Ors se permite sustituir «angelitos» por «ángeles», explicando que «nada de angelitos», cuando en ninguna de las numerosas variantes de esta cantinela aparece tal cambio.

De todos modos, la «oración» es un género de notable difusión, al que no han permanecido ajenos algunos autores cultos, como el propio Federico García Lorca:

«Mi madre lo dirigía todo, y haciendo la señal de la cruz, nos hacía que rezáramos la oración matinal: «Angel de mi guarda, dulce compañía, no me desampares ni de noche ni de día.» ¡Qué dulzura y qué candor rosado tiene esa oración! ¡Qué pureza y qué inocencia de labios que la dicen! ¡Qué grande el corazón que la sienta! (...)» (9).

Así, pues, debemos entender como CANCIÓN RELIGIOSA de tradición infantil aquellas que

responden a unos contenidos comunes —referidos explícitamente, casi siempre, a elementos o personajes de la historia cristiana—, que se aprenden y se practican en la edad infantil (aunque es cierto que algunas de ellas se siguen diciendo en cualquier período de la vida del hombre) y que se han transmitido oralmente de generación en generación.

Aunque todas estas composiciones se caracterizan por ser portadoras de un ritmo concreto, parecidísimo al de otros géneros del Cancionero Infantil: verso corto, estrofa breve, rima regularizada..., lo que, en realidad, las individualiza es su contenido, determinado por la permanente presencia de elementos religiosos. De todos modos, la variedad de matices con que aparecen esos elementos, así como los personajes que se invocan y la finalidad con que, en cada caso, se ejecutan estas tonadas, obliga a una mayor precisión de sus características temáticas. Veamos.

LOS TEMAS

La mayor parte de las veces, la **CANCION RELIGIOSA** es una invocación a un personaje de la historia cristiana, por la que se solicita favor o auxilio (amparo, perdón, custodia, gufa...):

«Señora Santa Ana (...), custodia mi sueño (...).» «Señor mío, Jesucristo (...), perdóname los (...).» «Angel de mi Guarda (...), no me desampares...», etc.

En otras ocasiones, la «oración» es portadora de una afirmación acerca de los favores o auxilios antes mencionados: «(...) Cuatro angelitos / guardan mi alma.» A veces, incluso, esas afirmaciones llevan añadido un agradecimiento explícito y, en ocasiones, enfático, por lo que se entiende como cumplimiento del favor o auxilio pedidos: «Bendita sea la luz del día / y el Señor que nos la envía (...).»

El objetivo con que se interpretan estas tonadas suele ser muy limitado, dependiendo en la mayoría de los casos del momento en que se suelen decir:

1. **AL ACOSTARSE.** Son las más frecuentes. Es, sin duda, el momento en que el niño, también el adulto, busca un apoyo mayor que acompañe su soledad y que, en ocasiones, calme unos temores, que no viene al caso explicar aquí:

«A acostarme voy, sola y sin compañía, / la Virgen María está junto a mi cama; / me dice de quedo: mi niña reposa, / y no tengas miedo de ninguna cosa.»



2. **AL LEVANTARSE.** Suelen ser canciones de agradecimiento por la llegada de un nuevo día: «Bendita sea la luz del día / y el Señor que nos la envía...»

3. **OTRAS.** Con menor frecuencia nos encontramos con «oraciones» que se dicen en contextos determinados: al bendecir la mesa («El Niño Jesús, / que nació en Belén, / bendiga la comida / y a nosotros también»), al ir a jugar («Madre mía querida, / vuestra esclava soy, / con vuestra licencia / a jugar me voy...»), al bendecir el agua pascual («Agua bendita, de Dios consagrada...»). En este mismo apartado habría que incluir una serie de canciones religiosas que se interpretan en varios contextos indistintamente: ante un peligro, a propósito de una tentación, incluso al ir a dormir («Dios conmigo, / yo con El. / El delante, / yo tras El.» O esta también: «Santo Dios, / Santo fuerte, / Santo inmortal, / líbranos, Señor, / de todo mal.») (10).

De cualquier forma, algunas de ellas van dirigidas, expresamente, a algún personaje religioso, como esta que se dice a la Virgen:

«Reina del cielo y la tierra,
válganos tu intercesión,
porque Madre nuestra eres
y también Madre de Dios.»

EL EMISOR Y LOS PERSONAJES

En la mayoría de las «oraciones» el emisor es individual, aunque en alguna ocasión parece que habla en representación de un colectivo: «(...) bendiga la comida / y a nosotros también.»

Hay que suponer que ese emisor es siempre el niño, entendido sin diferenciación por el sexo, aunque hay ejemplos en que las referencias son concretas, tanto en el caso del «niño» (**niño, esclavo, chiquitito...**) como de la «niña» (**chiquitita, pequeñita, esclava...**).

En cuanto a los personajes invocados, Dios y la Virgen aparecen en el mayor número de composiciones, aunque en el primero de ellos son varios los nombres que se le asignan («Dios», «Señor», «Jesucristo», «Cristo...»). La Virgen es nombrada también como «Madre» y como «Señora». Junto a ellos, el Niño Jesús (también «Jesús»), Santa Ana y San Joaquín (en su condición de abuelos de Jesús, con referencia explícita de ello), San Juan, San José, San Pedro, Lucas, Mateo, San Gabriel, el Espíritu Santo, Santa Bárbara, San Antonio, etc., todos ellos sin la frecuencia de los dos primeros citados. Es de destacar la presencia del Ángel de la Guarda, tanto por las veces en que aparece como por la cantidad de variantes que ofrece.

Por último, aisladamente, nos encontramos con canciones en que se invoca a elementos materiales de la Pasión de Cristo, con un significado histórico muy concreto: «Cruz santa, / cruz bendita...», incluso elementos de la liturgia católica: «Agua bendita...»

Para terminar, creo que es interesante referirse, aunque sea con brevedad, a la organi-

zación interna de estos contenidos, ya que en estas composiciones, a diferencia de lo que ocurre en otros géneros del Cancionero Infantil, no se percibe una estructura que aporte una musicalidad marcada. Sí destaca, al respecto, la frecuencia con que aparecen las apelaciones a esos personajes antes citados. Tras la apelación, se suele incluir el ruego, la petición o la alabanza; es decir, que la apelación suele iniciar la tonada. Por lo demás, y en comparación a otros géneros del Cancionero, encontramos también casos de estructuras repetitivas (casi siempre «paralelísticas»): «Cuatro angelitos / tiene mi cama. / Cuatro angelitos / guardan mi alma»; también de estructuras acumulativas (tanto por «enumeración»: «Con Dios me acuesto, / con Dios me levanto, / con la Virgen María / y el Espíritu Santo», como por «encadenamiento»: «Dios conmigo, / yo con El...»). Finalmente, hay algún caso en que la estructura viene conformada por adición de elementos: «Jesús, José y María...».

Las CANCIONES RELIGIOSAS de tradición infantil componen un género que, en el conjunto del Cancionero Infantil Español, aporta unas características específicas, derivadas más de sus contenidos que de sus formas, ya que en éstas sus coincidencias con otros tipos de composiciones son muy grandes, como integrantes que son del mismo corpus lírico popular.

De todas formas, el estudio de estas tonadas debe de hacerse con especial prudencia, ya que, como dijimos al principio, se han utilizado en ocasiones —en más de las que hubieran sido deseables— para fines demasiado concretos que, sin duda, se apartaban de su concepción inicial, provocando no pocas confusiones, cuando no errores en la fijación de los textos.

(1) RODRIGUEZ MARIN, F.: *Cantos populares españoles*. Madrid, 1882. Adas, Madrid, 1981.

(2) MACHADO Y ALVAREZ ("Demófilo"). En el "Post-Scriptum" a *Cantos populares españoles*, cit., vol. V, p. 154.

(3) RODRIGUEZ MARIN, F.: *ob. cit.*, vol. I, p. 403 y ss.

(4) SCIACCA, G. M.: *El folklore y el niño*. Buenos Aires. Eudeba, 1965, p. 197.

(5) GIL, B.: *Cancionero infantil*. Madrid, Taurus, 1974, p. 25. (Indica en la introducción que desconoce el autor de esa "oración" y de otras más que también incluye, pero afirma que fueron anotadas por una señora a la que, expresamente cita como D.^a Isabel Gallardo. Sin duda, esta canción, notablemente forzada en muchas de sus partes, debió sufrir el énfasis creativo

de algún adulto concreto, que pudiera haber sido la misma señora citada por B. Gil).

(6) PELEGRIN, A.: *Poesía española para niños*. Madrid, Taurus, 1982, p. 7.

(7) D'ORS, E.: *Oraciones para el creyente en los ángeles*. Valladolid. Miñón, 1981, p. 7.

(8) Idem, *id.*, p. 12.

(9) GARCIA LORCA, F.: *Mi pueblo*. Archivo de los herederos de García Lorca. Cit. por Ian GIBSON, en *Federico García Lorca*. Barcelona, vol. I. Grijalbo, 1985, p. 53.

(10) "De aplicación generalísima... Al levantarse, al acostarse, en el rosario, en el trisagio, cuando da el reloj, cuando amenaza algún peligro, en todas esas ocasiones y en muchas otras se suele repetir". (RODRIGUEZ MARIN, F.: *Ob. cit.*, vol. I, p. 431).

Nos proponemos en el presente trabajo dar cuenta de algunas fiestas que en La Alberca (Salamanca) se celebran en invierno y, dentro de esta estación, en los meses de enero y febrero. Son fiestas que, dentro del calendario festivo del pueblo, se consideran como «menores» por los vecinos, pero que tienen interés por los ritos, costumbres y cantos que contienen y por ser menos conocidas que otras, como la Asunción o el Corpus, de las que se ha hablado más.

Y éstas son las fiestas de las que hablaremos, por orden cronológico de celebración: San Antón, que se celebra el día 17 de enero; San Sebastián, el 20 del mismo mes. Y, sobre las fiestas de febrero, indica el dicho albercano:

«En febrero:
el primero, Santa Brígida;
el segundo, Candelero;
el tercero, San Blas;
el cuarto, San Blasino;
y el quinto, las Aguedas.»

Este San Blasino del calendario albercano debe de ser una adaptación a un nombre familiar del que es santo de ese día: San Andrés Corsino, con la misma terminación en -ino en ambos nombres. Y de todas estas fiestas de febrero mentadas, hablaremos de Las Candelas, que se celebran el día 2; de San Blas, el día 3, y de las Aguedas, el día 5. Y no lo haremos de los Carnavales, por haber hablado ya en esta misma revista, en el número 79, del «pata-heno».

SAN ANTON

Es la de San Antón (San Antonio, Abad), que se celebra el 17 de enero, una fiesta de bendición de los ganados del pueblo, para protegerlos de pestes y enfermedades. El día antes, por la tarde, se anuncia la fiesta mediante un pasacalles con el tamboril y la gaita.

Y ya, en el día de la fiesta, se celebra por la mañana una misa y procesión con la imagen del santo, alrededor de la iglesia. Cuenta este santo con mayordomos, que tienen papel especial en este día. Por la tarde se reza el ro-

sario y se realiza la bendición de los animales por el sacerdote, delante de la iglesia. Antiguamente se les daba a los ganados tres vueltas alrededor de la iglesia y calles alcañas, un buen complemento a la bendición con el agua bendita.

Con todo, quizás el aspecto más llamativo de esta fiesta es el llamado «marrano San Antón», algo que se había perdido y que se ha recuperado desde hace algunos años: se trata de un cerdo, que se compra y se echa por las calles, con dos cascabeles en las orejas, o dos esquilas, desde que el día de San Antonio de Padua (el 13 de junio) se bendice. Todos los vecinos lo alimentan y así se va cebando; es bien visible e incluso audible su continuo deambular por las calles. Y este «marrano San Antón», que cuando llega la fiesta de su Patrono está bien cebado, se rifa el día del santo del ganado; el dinero de la rifa es para la parroquia.

SAN SEBASTIAN

Reza así un dicho albercano:

«De los mártires de enero,
San Sebastián, el primero.»

La fiesta de San Sebastián, que también tiene mayordomos, consiste en una misa con procesión alrededor de la iglesia, con la imagen del santo. Pero lo significativo de esta celebración es la alborada o *alborá* que se canta al Santo por las calles del pueblo la noche de la víspera; es decir, la noche del 19 de enero.

Y en este punto merecerá la pena hacer un inciso sobre las alboradas o *alborás* albercanas. Es la alborada un canto callejero nocturno, de amanecer. En La Alberca las hay de dos tipos:

La «*alborá*» profana, que se canta, sobre todo, con motivo de una boda o *casorio*, la noche antes de su celebración. Los invitados la cantan ante las casas de la novia y del novio.

Y la «*alborá*» religiosa, cantada con motivo de la celebración de una fiesta religiosa, la noche anterior a ella. Los que la cantan recorren el pueblo y se van parando ante las casas de

abades, mayordomos, párroco, coadjutores (que ya no hay en el pueblo) y autoridades municipales, a todos los cuales les cantan letras específicas.

Las letras de las *alborás*, tanto de las profanas como de las religiosas, no tienen por qué ser las mismas cada vez que se cantan, ni por qué ir en el mismo orden.

Por San Sebastián se canta una *alborá*. En ella aparecen nombres romanos, que transcribiremos tal como se pronuncian en el pueblo. He aquí su letra:

1. *Con permiso del Alcalde
y demás autoridades,
a San Sebastián bendito
alborada hay que cantarle.*

2. *El día veinte de enero
por confeso de la fe
allí consumado fue
su martirio verdadero.*

3. *Las fuertes garras de hierro
hacen tu nombre glorioso,
válganos tu intercesión,
San Sebastián valeroso.*

*Fuisteis capitán valiente
en tiempos de Maximiliano,
aquel día cruel, Creciano,
hacen tu nombre glorioso.*

*Las cárceles visitaba
con caridad peregrina
y su palabra divina
a los presos confortaba.*

*A los ciegos les das vista,
y a los mudos les das habla,
como santo milagroso
todo lo que pide alcanza.*

*El día veinte de enero
contento sufrió el martirio,
para que aprendan los moros
a hacer algún sacrificio.*

*Tira la flecha, tirano,
tirale y no te detengas,
por darle muerte a los dos
mil millas en cada flecha.*

*El Párroco de este pueblo
mañana predicará,
allí explicará el martirio
del glorioso Sebastián.*

*Los Mayordomos te sirven
con alegría y contento,
dales paz en esta vida,
feliz en su casamiento.*

*Nunca ha olvidado a La Alberca
este Santo milagroso,
como así lo viene haciendo
desde el año dieciocho.*

*En el año dieciocho
nos libraste de la peste,
sigue siendo medianero
hasta el fin de nuestra muerte (1).*

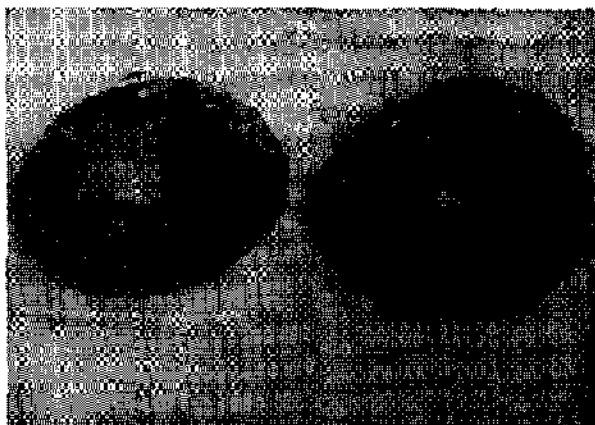
Existe en La Alberca una gran devoción por este santo, ya que el pueblo, en su memoria colectiva, le atribuye haberlo librado de la peste del año dieciocho de este siglo, hecho al que alude la *alborá*.

LAS CANDELAS

Es la fiesta de la purificación de la Virgen, tras la cuarentena, y la presentación del Niño en el templo, que se celebra el día 2 de febrero. Esta es una de las primeras veces que sale la imagen de la Virgen de la Asunción, Patrona del pueblo, en procesión, pero es la única vez que sale con el Niño.

La Virgen lleva una vela grande, de la que salen a su vez otras tres velas, que representan al Niño, a ella misma y a San José, respectivamente. En su brazo derecho lleva una *pica* grande, que va adornada con flores. Y a la izquierda tiene al Niño (la única vez en todas sus salidas), que lleva, a su vez, en el cuello una *pica* pequeña.

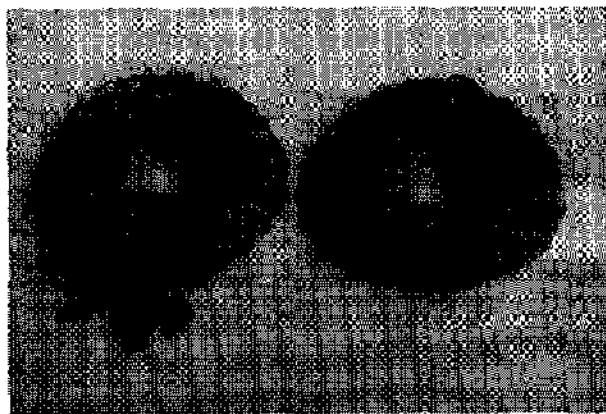
Del cuello del Niño cuelgan también hasta veinticuatro *dijes*: chupete de coral, castaña india, trucha articulada, media luna con rubí y uña, cascabelera, piedra de la leche, pezuña de la gran bestia..., relicarios y amuletos, que tienen como función ayudar al Niño a bien-



Dos picas de Las Candelas (Foto: J. L. Puerto)

crecer, a no malograrse en su desarrollo, y que evitan asimismo que alguien lo aoje; es decir, le eche el mal de ojo. En este sentido es interesante lo que dice Sebastián de Covarrubias sobre los *dijes* (*dix* y *dixes* los llama él): «Las cositas de oro, plata, coral, cristal, sartales, piedras y las demás menudencias que cuelgan a los niños ordinariamente al cuello para acallarlos y alegrarlos; y aun dicen también que para divertir a los que miran para que no los aojen si les están mirando el rostro de hito en hito» (2). Y esta finalidad de los *dijes* para evitar el mal de ojo, nos la explica de este modo el mismo Covarrubias: «Y los niños corren más peligro que los hombres de que los aojen por ser ternecitos y tener la sangre tan delgada, y por este miedo les ponen algunos amuletos o defensivos y algunos dixes» (3), ya que así se distrae a los que miran de hito en hito al rostro de los niños (y hay que entender el verbo «divertir», usado por el autor, con el significado de «distraer»). Pero ¿cuáles son estos *dijes*?, nos contesta así Covarrubias: «Ordinariamente les ponen mano de tasugo, ramillos de coral, cuentas de ámbar, piezas de cristal y azabache, castaña marina, nuez de plata con açogue, rayz de peonia y otras cosas» (4). En La Alberca, los *dijes* cuelgan también de las *brazaleras* del *traje de vistas* femenino; y sobre el uso de los *dijes* por parte de las mujeres para adornarse nos sigue diciendo Covarrubias: «Ir una muger cargada de dixes, es querer-se tratar como niña» (5).

Se le añaden así a una figura religiosa, como es el Niño, elementos supersticiosos, al ponerle los *dijes* en el cuello, elementos en los que sin duda alguna creerían las mujeres albercanas; y no es difícil imaginarse cómo, al nacer el niño, su madre, para evitar que lo



Dos *picas* de Las Candelas, una de ellas adornada con una cinta (Foto: I. L. Puerto)

aojaran, le colgaría del cuello los *dijes* preceptivos, que se han seguido conservando al convertirse en alhajas del traje femenino de *vistas*.

Las Candelas es, como hemos dicho, la fiesta de la purificación de la Virgen tras el parto y la cuarentena, y la presentación del Niño en el templo. Todo el pueblo los acompaña con las *picas* (6) en esta celebración, y las mujeres llevan una vela cada una en la procesión, que, una vez bendecida, guardarán en sus casas para encenderla en los días de tormenta ante las imágenes o estampas religiosas de sus salas, y evitar así que ocurra alguna desgracia.

Gran importancia tiene la *pica* en esta fiesta, que ya hemos nombrado, sin explicar qué es. Sólo hacen *picas*, en forma de rosca, con el centro abierto, que va adornado en su parte superior con motivos de carácter simbólico: claveles, rosas, palomas, pájaras, orugas, caracoles, serpientes, truchas e incluso una bandeja con los pechos de Santa Agueda... y otros motivos, que aparecen también en los *dijes* del Niño y en las alhajas del traje de *vistas*.

Las *picas* se bendicen en la iglesia, en la celebración de la misa, y una vez bendecidas, todo el pueblo probará este pan, símbolo de purificación: se da una al párroco; otra, al sacristán, a los monaguillos y a las camarcras de la Virgen. Y también probarán de ellas los enfermos, los niños de la escuela, a los que se las llevarán a las clases, e incluso los ganados. Cada vecino, por su parte, lleva también a la misa sus propias *picas*, donde son bendecidas y repartidas luego entre los miembros y ganados de la familia. Pues cada persona o animal, al probarla, queda purificado.

Y al igual que la Virgen y el Niño llevan sus *picas*, existe también la costumbre de ponerlas a otras imágenes de la iglesia, tanto de vírgenes como de santos.

Existe otro rito, derivado de este de Las Candelas: las mujeres, tras dar a luz y pasar cuarenta días desde el alumbramiento, se presentan con su hijo en la iglesia, como la Virgen con el Niño. Y se presentan con una vela y un pan, elementos que, como ya hemos visto, aparecen también en la fiesta. La mujer que acompaña a la reciente parturienta le saca agua bendita a la puerta de la iglesia, puesto que se supone que está con la mancha de la gestación y del parto, y comienza de este modo la purificación, a imagen y semejanza de la de la Virgen.

SAN BLAS

Se celebra el día 3 de febrero y es la fiesta de las *gargantillas*. Si uno de los posibles males del Niño y de los niños era que los aojaran, otro, frecuente con los frios invernales, es el mal de garganta. Y para proteger a los niños contra estos males de garganta se les ponen las *gargantillas*: cintas de colores, que se anudan al cuello y que se llevan puestas hasta que se arrugan y se ensucian. Curiosamente, el día anterior, el de Las Candelas, también se adornaban las *picas* con lazos de colores.

Pero para que la *gargantilla* libre al niño del mal de garganta ha de estar bendecida, cosa que se realiza en la misa festiva de por la mañana, en la iglesia, a la que sigue la imposición a los niños, tanto a los que ya van a la escuela como a los más pequeños, de dicha *gargantilla*.

LAS AGUEDAS

Fiesta de las mujeres, esta del 5 de febrero, que en La Alberca cuentan con una Cofradía propia, formada, además de las Cofrades, por cuatro Mayordomas y «la Abad», mujer también, aunque con el nombre del cargo en masculino.

Por la mañana se celebra la misa, con procesión alrededor de la iglesia, en la que las mujeres llevan en andas la imagen de la santa, existente en el templo parroquial. Por la tarde, el rosario. Y tras el rosario, el baile en la plaza, con la gaita y el tamboril.

Pero lo más destacable de esta fiesta, al igual que lo era de la de San Sebastián, que ya hemos visto, es el canto de la *alborá* a la Santa la noche de la víspera, una *alborá* religiosa, con paradas ante las casas del párroco, coadjutores, gobernador, alcalde y, claro está, ante la casa de «la Abad». Esta es la *alborá* de Santa Agueda:

*Agueda fue la primera
de los mártires de Occidente,
la Iglesia, pues, la venera
como singular y excelente.*

*Agueda resplandece
entre doncellas, pues mereció
el martirio y la palma
y la corona de perfección.*

*Agueda nació en Sicilia,
en Catania fue criada
y recibió el martirio
y en el cielo fue coronada.*

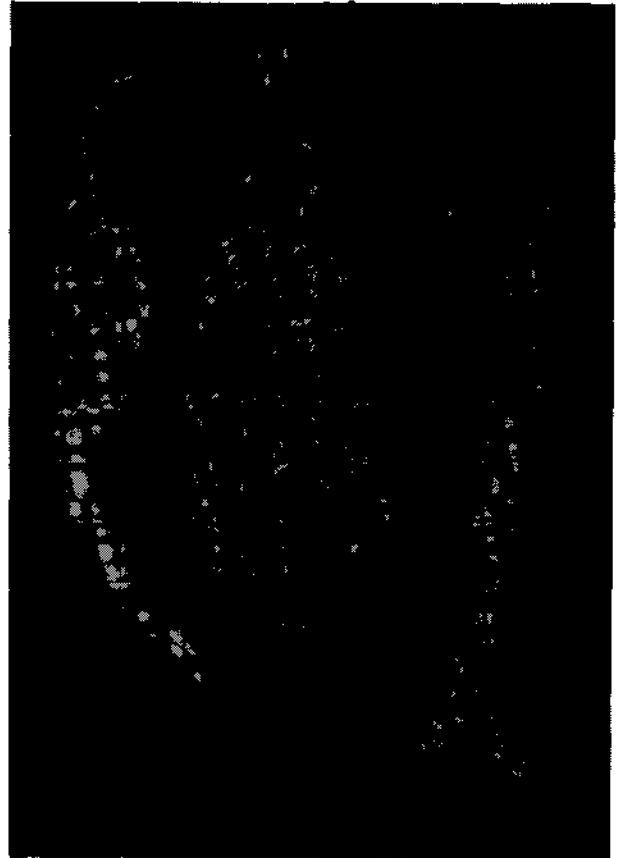
*Agueda, sol brillante,
Quinciano mucho la persiguió
para darle el martirio,
ella por Cristo lo recibió.*

*Para cortar sus pechos
a aquesta rosa perseguida,
ella, por darle gusto
a Jesús, todo lo sufría.*

*Mandáronle cortar los pechos
y Agueda les contestó:
—Córtenlos, no se detengan,
que otros me dará el Señor.*

*Agueda ha sido antorcha
a la que Pedro visitó
por sus muchas virtudes,
luego de gloria la coronó.*

*Agueda, virgen y mártir,
de la que Cristo más eligió,
el inhumano Quinciano
fue el que más la martirizó.*



La trucha articulada y el corazón de novia: Dijes de las brazalcras del traje femenino de vistas (Foto que reproduce la de un catálogo de la Hispanic Society of America, de 1931)

*En Catania habitaba
la santa mártir por el Señor
y Quinciano la buscaba
por que muriera por el gran Dios.*

*Es tanto el poder que tiene
aquesta santa con el Señor
que todo lo que le pide
se lo concede con justo amor.*

*Quinciano riguroso
a aquesta mártir perseguía
para cortar sus pechos
y ella por Cristo lo sufría.*

*Abades y mayordomas
y las cofrades que con fervor
os sirven y os festejan,
de Agueda esperan su protección.*

*El Párroco de este pueblo
que es eminente predicador
explicará el martirio
de Agueda ilustre en su sermón.*

*Y después de haber oído
contar su historia completa
le conservará por siempre
la elocuencia que profesa.*

*Pues muy digno de ello es
el Señor que ahora visitamos,
por lo cual aquí rendidas
felicidad le deseamos.*

*A los fieles Coadjutores
que son ejemplo de humildad
a Agueda le pedimos
que les dé siempre felicidad.*

*Don Angel, nuestro saludo
reciba ahora con gran bondad
y sus bellas cualidades
sean premiadas con bienestar.*

*Al Señor Don José Hoyos,
que de este pueblo es Gobernador,
Dios le dé salud y gracia
y le conceda la salvación.*

*A Don José Evaristo,
que es Alcalde en esta ocasión,
todas las damos las gracias
por su gran fe y su religión.*

*Aquí todas muy rendidas
piden a Agueda con humildad*

*sea feliz en su carrera
Doña María Dolores Guzmán.*

*Y que sus amados padres
tengan completa satisfacción
de ver a ella y a sus hermanos
como desea su corazón.*

*Anita Hoyos González,
que es Abad en esta ocasión,
a Santa Agueda festeja
por la salud que le concedió.*

*Antonia Mancebo Hoyos,
que es mayordoma con gran fervor,
a la Santa se encomienda
con toda el alma y el corazón.*

*A todos los de este pueblo,
que siempre os han festejado,
dadles frutos abundantes
y el cielo eterno deseado.*

*La Abad muy afligida
a aquesta Santa se encomendó:
le sanara sus pechos
y Agueda al punto lo concedió.*

*La Abad agradecida,
con mucho gusto y mayor placer,
la sirve y la festeja
en recompensa de tanto bien.*

*A estas fieles servidoras,
que la alborada os cantaron ya,
dadles salud abundante
y después gocen la eternidad (7).*

(1) Esta "alborá" está sacada de un cuaderno manuscrito de la mujer albercana Beatriz Mancebo (1874-1960), la tía "Triz".

(2) Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1987, pág. 479.

(3) Sebastián de COVARRUBIAS, *Op. cit.*, pág. 129.

(4) *Op. cit.*, pág. 129.

(5) *Op. cit.*, pág. 479.

(6) Antonio BARES MARTÍN, "Las Picar, una tradición", en el periódico EL ADELANTO, Salamanca, 6 de febrero de 1985, pág. 11.

(7) "Alborá" más completa que la de San Sebastián, sacada del mismo cuaderno de Beatriz Mancebo, la tía "Triz". Este texto tiene más de cincuenta años de existencia, por la cita que hace del alcalde don José Evaristo, que debió de ejercer su cargo por los años veinte. Ha de observarse la irregularidad métrica en su cómputo silábico: los versos tienen distinto número de sílabas.



Claves para el estudio de "Reinar después de morir" a partir de los elementos populares y tradicionales

Pablo Carrascosa Miguel y Elisa Domínguez de Paz

En este estudio vamos a centrarnos en un sector fundamental de los que constituyen las fuentes de *Reinar después de morir*: las de tipo folklórico, popular y tradicional. Aclaremos de antemano que existen muy pocos trabajos globales que aborden estos problemas para la obra en general de Vélez, si exceptuamos los que se ocupan de *La serrana de la Vera*. En nuestro caso, salvo escasas referencias dispersas, el sentido, la funcionalidad dramática y las distintas formas en que los elementos de este tipo se emplean, no han recibido atención por parte de la crítica, por lo que la investigación que presentamos era, dada la importancia evidente de su objeto, precisa para el análisis e interpretación de uno de los dramas trágicos más interesantes del XVII (1).

Podemos distinguir fundamentalmente tres grupos en un intento de sistematización de los elementos folklóricos de *Reinar después de morir*: los que tienen su origen en el romance, los que parten de cancionillas populares o tradicionales y los que recogen expresiones de

uso característico y común entre quienes tienen su ubicación social en los estratos inferiores. Dentro de estos grupos hay que diferenciar, por otro lado, los fragmentos o estereotipos que se citan sin más de aquellos en que se han efectuado las modificaciones que el autor ha considerado oportunas; en algún caso, finalmente, tendremos que decir que se trata simplemente de un retazo de sabor popular cuyo origen no hemos localizado, acaso porque Vélez de Guevara simplemente tomara de la tradición el aliento lírico (2).

Como punto de partida hemos de apuntar que el hecho histórico de la coronación de doña Inés de Castro, según apunta Anthero de Figueroa (3), debió de tener origen popular, puesto que, aun haciéndolo las obras de Caetano de Sousa, Frei Manuel dos Santos, Pereira y otros, no aparece en Ayala, Fernán López ni Acenheiro (4), ni en el rosetón del túmulo de don Pedro. García de Resende escribió la primera obra conocida sobre este tema (5), inspirándose, según Menéndez Pelayo, en los romances que circularían, escritos a su juicio originariamente en castellano, en torno a la leyenda. A su juicio, le cabe, empero, a Resende el mérito de «haber introducido en la poesía culta un asunto tan poético y tan nacional, abriendo paso a la clásica musa de Ferreira y Camoens...» (6).

No hay pruebas escritas sobre la existencia de romances sobre doña Inés de Castro, aunque ciertamente parece probable que Vélez conociera el asunto, aparte por las obras de Bermúdez, Mexía, Ferreira o por la desconocida de Lope de Vega, por la tradición. Manuel Sito Alba hace un estudio mítico-crítico de la obra que, sin dejar exhausto el problema, puede iluminarlo en buena parte (7).

En el mismo comienzo de la obra podemos ver el primer caso de un romance adaptado al caso que nos ocupa:

*«Pastores de Manzanares,
yo me muero por Inés,
cortesana en el aseo,
labradora en guardar fe.»*

(Jorn. I, vss. 15-18) (8)



En el *Romancero* de Durán podemos leer lo siguiente:

*«Serranas de Manzanares,
yo me muero por Inés,
cortesana en el alíño,
labradoras en guardar [e.]» (8)*

Evidentemente la adecuación de la letra a las circunstancias felices con que se inicia la obra no permite duda; además, las palabras del Príncipe que siguen no dejan lugar a dudas:

*«Parece que a mi cuidado
esa letra quiso hacer,
lisonjeándome el alma...»*
(*Id.*, vss. 19-21)

En otras ocasiones, personajes populares —Brito en este caso— mencionan nombres que nos traen a la memoria un trasfondo enriquecedor e insustituible de relaciones romancísticas. Así, por ejemplo, cuando se refiere a la triste historia de Belerma:

*«Sólo Belerma ha vivido
con el corazón difunto...»*
(*Jorn. II*, vss. 281-282)

Los casos más llamativos, no obstante, y de mayor efectividad dramática, están en la Jornada III. El fragmento que ha dado lugar a abundantes comentarios de los buscadores de fuentes es el siguiente:

*«Por los campos de Mondego
caballeros vi asomar,
y según he reparado
se van acercando acá.
Armada gente les sigue,
válgame Dios, ¿qué será?
¿A quién irán a prender?...»*
(Vss. 74 y ss.)

En el *Cancioneiro Geral*, de García de Resende, de otro lado, se puede leer la siguiente estrofa:

*«Estava muy acutada
como princesa seruida,
em me'paços muy honrrada,
de tudo muy abastada,
de meu senhor muy querida.*

*Estando muy de vaguar
bem fora de tal cuidar,
em Coymbra daseseguo
polos campos de Mondego
caualeyros vy somar» (9).*

El inicio del *Romance de Doña Isabel de Liar*, por otro lado, es el siguiente:

*«Yo me estando en Giromena
a mi placer y holgar,
subiérame a un mirador
por más descanso tomar;
por los campos de Monvela
caballeros vi asomar,
ellos no vienen de guerra,
ni menos vienen de paz...» (10)*

No vamos a entrar en las discusiones que se han producido a partir del cotejo de estos textos: ni siquiera intentaremos resumir las teorías que tratan de explicar su filiación. Simplemente nos interesa apuntar la fuerza y la intensidad dramática que se logra cuando los elementos líricos refuerzan el desarrollo del drama, con lo que en cierto sentido se puede admitir la calificación de Wardropper de la comedia del Siglo de Oro como poesía dramática (11).

El último fragmento que vamos a tratar por lo que a los romances se refiere, es el célebre de *La despedida*, cuya efectividad dramática, como elemento intensificador de la impotencia del hombre ante la muerte de quien ama es evidente:

*«¿Dónde vas el caballero,
dónde vas, triste de ti?,
que la tu querida esposa
muerta está, que yo la vi.
Las señas que ella tenía
bien te las sabré decir:
su garganta es de alabastro
v sus manos de marfil.»*
(Vss. 552-559)

En general, como es lógico dado el carácter pretendidamente histórico de la obra, cuyo autor intenta dar con su creación la sensación de verosimilitud, el tono y el estilo de los romances, aunque sin que podamos rastrear relaciones intertextuales concretas, aparece con mayor intensidad en las escenas de la muerte de Doña Inés. Así, podemos señalar ejemplos evidentes de esta asimilación al estilo de relación histórica gustada por el pueblo en versos como:

*«... Callad,
noramala para vos,
Doña Inés, que os despeñáis,
pues si es como vos decís,
será fuerza que muráis.»*
(Vss. 275-279)

*«Consuélate, madre mía,
y adiós te puedes quedar,
que vamos con nuestro abuelo
y no querrá hacernos mal.»*

(Vss. 416-419.)

El segundo aspecto concreto que trataremos en este trabajo se refiere a las expresiones proverbiales y sentenciosas de origen o raíz popular, que son abundantes en la obra, por más que no excesivas. Su carácter queda puesto de relieve por el tipo de personaje que los pronuncia —generalmente, Brito—. Algunas de estas formas, con todo, tienen ya tradición literaria o romancística: en *La Celestina* aparece, por ejemplo, un refrán que habría de tener predicamento entre los dramaturgos aureos, y que en nuestra obra es recordado del modo siguiente:

*«que en palacio el vergonzoso
siempre el refrán ha culpado.»*

(Jorn. I, Vss. 326-327)

Francisco Induráin señala que tiene su origen en el romancero la frase proverbial:

*«y con el «fuera, aparta»,
entré por Santarén, y ésta es su carta.»*

(Id., vss. 290-291) (12).

Podemos encontrar casos análogos a lo largo de la obra:

*«no es señor quien señor nace,
sino quien lo sabe ser.»*

(Id., vss. 101-102)

*«... hasta en las sabandijas
la defensa es natural.»*

(Id., vss. 365-366.)

Por último, nuestra descripción del objeto de estudio que hemos propuesto quedaría incompleta si no considerásemos los cantarillos populares. Francisco Induráin ha comentado que:

«En Lope aprendió nuestro poeta a incorporar a la comedia cantarillos y romances tradicionales que, o bien sirven de núcleo dramático, o bien subrayan determinados momentos de la acción y contribuyen a crear un ambiente de presentimientos, de emoción lírica o trágica, y esto en un grado tal que nosotros, tan alejados de aquella época en que eran tan popularísimas y familiares para el auditorio de los corrales, no podemos ni remotamente sentir» (13).

Motivos léxicos y prosódicos nos llevan, en ocasiones, a pensar en el posible origen galle-

go-portugués de algunos de los cantarillos intercalados, incluso cuando éstos aparecen en castellano. En la Jornada I, por ejemplo, leemos:

*«¡Ay Inés, cómo por ti,
loco, rendido y amante,
ni admito la corrección
ni hay ventura que me cuadre.»*

(Vss. 410-413)

Si en los casos en que se han producido alteraciones por parte de un autor culto podemos hablar de *lírica semipopular* (14), cuando la reproducción es puntual y en la lengua originaria no cabe hacer salvedades terminológicas. Así ocurre, por ejemplo, con el «cantar velho» que glosan en lírico diálogo Doña Inés y Violante:

*«Saüdade minha.
¿Cuándo vos vería?...»*

(Jorn. I, vss. 679-680)

Sa de Miranda, Camoens, Pedro de Andrade Carminha, Fray Agostinho Cruz, Miguel Leitao de Andrade, D. Francisco de Portugal..., glosaron este mismo cantar, que sigue siendo popularísimo en Portugal (15). Es significativo que Violante cante en portugués, y Doña Inés, en castellano.

La última cancioncilla popular que señalaremos es una letra que aparece, según Valbuena, en *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón. Aparece en boca de Violante (16):

*«Es verdad que yo la vi
en el campo entre las flores,
cuando Celia dijo así:
¡Ay, que me muerdo de amores,
tengan lástima de mí!»*

(Jorn. III, vss. 163-167)

El empleo de los elementos de la lírica popular ha sido señalado para otras obras de Vélez de Guevara: *La niña de Gómez Arias*, *La luna de la sierra* y, sobre todo, lógicamente, *La serrana de la Vera*. En cuanto al caso que nos ocupa, hay que indicar que ni siquiera los críticos más severos han podido negar el interés en el desarrollo de la acción (17): desarrollo que viene marcado en buena parte por el curso romancístico. Acaso a ello se deba también la precipitación tradicionalmente señalada de la escena final, puesto que la extensión del romance y del drama no se avienen bien. En todo caso, Vélez de Guevara conocía muy bien las potencialidades del elemento popular y tradicional. Según señala Margit Frenk Alatorre:

«Un cantarillo mínimo, cantado una sola vez, puede llenar toda una escena de misteriosa y escalofriante tensión, proyectando su luz sobre la obra entera» (18).

Nos encontramos, en conclusión, ante un dramaturgo consciente de sus recursos, que sabe graduar de modo adecuado, y con los que es capaz de dotar a su creación de un innegable ímpetu poético. La integración en ella del elemento popular y tradicional es una de las claves para la consecución de verdadera poesía dramática; al tiempo, no supone una alteración del tono de la obra, en la que se asimila

de modo simbiótico, de tal modo que hasta el engarce resulta estructuralmente relevante. Sirvamos de cierre las siguientes afirmaciones de Induráin al respecto:

«A lo largo de la obra brotan constantes fuentes de emoción no sólo dramática, sino también lírica. Los cantares y glosas dan la nota justa al instante en que se oyen. Y la poesía tradicional acude a intensificar los presagios catastróficos con el romance de *La aparición* en el ápice de la tensión trágica. Es inevitable recordar *El caballero de Olmedo...*» (19).

(1) Vid. la bibliografía —bastante completa— que da Enrique Rodríguez Cepeda en su edición de *La serrana de la Vera* (Madrid, Cátedra, 1982).

(2) Vid. Eduardo M. Torner, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966.

(3) D. Pedro e D. Inés. "O grande desayro", 1320-1367, cit. en la edición de nuestra obra del profesor Muñoz Cortés (Madrid, Espasa Calpe, 4.ª ed., 1976, p. XIII).

(4) Cit. en *ibid.*, p. XIX.

(5) Son sus célebres *Trovas que García de Resende fez a la morte dona Ines de Castro...*

(6) *Antología de poemas líricos castellanos*. Ed. Nacional, Madrid, CSIC, 1944, t. VII, p. 189.

(7) "Notas metodológicas sobre la leyenda de Pedro e Inés de Castro", *Arbor*, 383, XCVIII, Nov. 1977, pp. 25-38.

(8) Cit. en la ed. de Francisco Induráin (Zaragoza, Ebro, 1969, p. 35).

(9) Lisboa, *Centro Editor do Livro Brasileiro*, 1973, vol. V, p. 359.

(10) Utilizamos la ed. de Mercedes Díaz Roig (Madrid, Cátedra, 1982, p. 83).

(11) "The Implicit Craft of the Spanish 'comedia'", *Studies in Spanish Drama of the Golden Age*, Londres, Tamesis, 1973.

(12) En su edición de la obra, *cit.*, p. 45.

(13) *Op. cit.*, pp. 16-17.

(14) Para el significado de este término, vid. M.ª Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*, Madrid, Taurus, 1973.

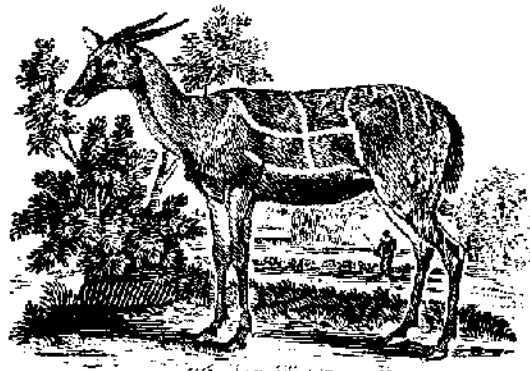
(15) Vid. la edición de Muñoz Cortés, *cit.*, p. 27 y n. Sobre este retazo lírico, en concreto, puede consultarse el trabajo clásico de P. Henríquez Uruña, *La versificación española irregular*, Publicaciones de la Revista de Filología española, 1920.

(16) Vid. *Literatura dramática española*, Barcelona, Labor, 1924.

(17) Nos referimos, claro está, a D. Alberto Lista.

(18) *Entre folklore y literatura*, México, El Colegio de México, 1971.

(19) *Op. cit.*, p. 30.



Un ejemplo de Autobiografía en la Poesía Popular

Luis Miguel Vicente

En el año 1892 nace Rafael Paredes en Torrelaguna, provincia de Madrid, pueblo actualmente de unos tres mil habitantes. Desde su niñez se muestra Rafael inclinado a memorizar los poemas que aparecen en los libros de la enseñanza primaria —y única— que recibió en sus primeros años. Aún nos recita, por ejemplo, un par de poemas que aprendió en los libros de lectura o en el de aritmética. Sin embargo, pronto se revelará en él una fuerte pasión por la creación propia, que unida a su gusto por el canto le convierten en el "juglar" más reconocido y apreciado de su localidad y parte de la sierra madrileña y segoviana. Sus creaciones poéticas son parte de la poesía popular; en ella aprende Rafael sus recursos, refundidos según su propio genio. Su poesía acompaña las celebraciones más diversas de su comunidad, cubre lo sacro y lo profano, lo que acontece en el presente o en el pasado, ya sea real o legendario; y, como él pondera orgulloso, "todo lo que os digo no lo habéis leído en ningún libro, que eso todo es mío". Efectivamente, no sólo son suyos decenas de poemas, sino que, además, Rafael improvisa con facilidad según la ocasión, poniendo especial cuidado en no repetirse. "Yo nunca he cantao el mismo cantar, y he estao cantando toda una noche entera." Para él, el poeta popular no debe llevar el mismo repertorio siempre, sino que ha de adaptarse y hacerse en cada circunstancia; por eso él se jacta de su facilidad para improvisar letras en comparación con los otros. "Cantábamos el Patatilla y yo; aquél era un gramófono cantando, ahora que ninguno ha sacao letras como yo, porque es que yo voy ahora al arrabal y canto diferente que en la Puerta del Sol, y voy a la sierra y canto diferente que en Torrelaguna...", o, como me decía el señor Rafael en otra ocasión: "Si voy a llevar la ronda a tu madre, no canto los cantares de mi hija; canto los de ella, los que la pertenecen a ella." De ese modo, para muchas de las coplas de ronda que improvisó un día el señor Rafael, todavía recuerda la anécdota y la circunstancia en que se originaron. Nos cuenta, por ejemplo, los problemas que le causó una copla que le cantó "a la Irene, que estaba con su tía Engracia, la panadera". La tía no dejaba a su sobrina responder a los que le llevaban la ronda, y el señor Rafael cantó bajo su balcón:

*Cuántas veces te habrás puesto de rodillas en
[la cama,
y por miedo de tu tía no sales a la ventana.*

La reacción nos la cuenta el señor Rafael con humor: "A otro día la señora Engracia, que era la panadera, le dijo a mi madre, dice, "María, ¿quién sería —lo decía por mí— el individuo que cantó a mi sobrina que por miedo de su tía no salía a la ventana?, como le cogiera le arrancaba las orejas." La circunstancia en que compuso los poemas menores o mayores está fresca en la memoria del señor Rafael, y nos la recuerda con variadas glosas al hilo de sus recitaciones, ya para identificar a uno de los personajes, ya para explicarnos la razón de una cierta acción que en el poema aparece in medias res, etc. (1).

Así pues, uno de los mayores intereses que nos ofrece el estudio de las composiciones del señor Rafael es que nos permite entender en el presente lo que es el proceso de creación de la poesía popular y no sólo el proceso de transmisión, sobre el que los estudiosos, por razones obvias, han puesto mayor énfasis. El poeta popular, cuando lo es verdaderamente, tiende a perderse en el anonimato; sus creaciones ora mueren con él, ora se conservan en la memoria de otros miembros de la comunidad que pueden multiplicar las versiones infinitamente casi durante generaciones. En el señor Rafael tenemos ejemplos de poemas que han hecho fortuna y circulan escritos o en la memoria de otros miembros de la comunidad, como el poema a San Isidro y ciertas coplas de ronda, y tenemos otros muchos que no recuerda sino el mismo, destinados a perderse si no hubiéramos tenido ocasión de grabarlos. Nuestro juglar nos enseña que el poeta popular tiene tanto orgullo de autor como pueda tenerlo el poeta de educación culta. El estudio de la poesía popular ha estado limitado por razones obvias a textos anónimos refundidos casi infinitamente en el proceso de transmisión; ello puede dar la impresión de un autor fantasma, colectivo más que individual, sin conciencia de originalidad en cualquier caso. Nuestro informante nos prueba lo contrario, el poeta popular es un creador original en principio que puede cultivar los temas más variados incluida la autobiografía o la expresión de un yo lírico. Lo que ocurre es de

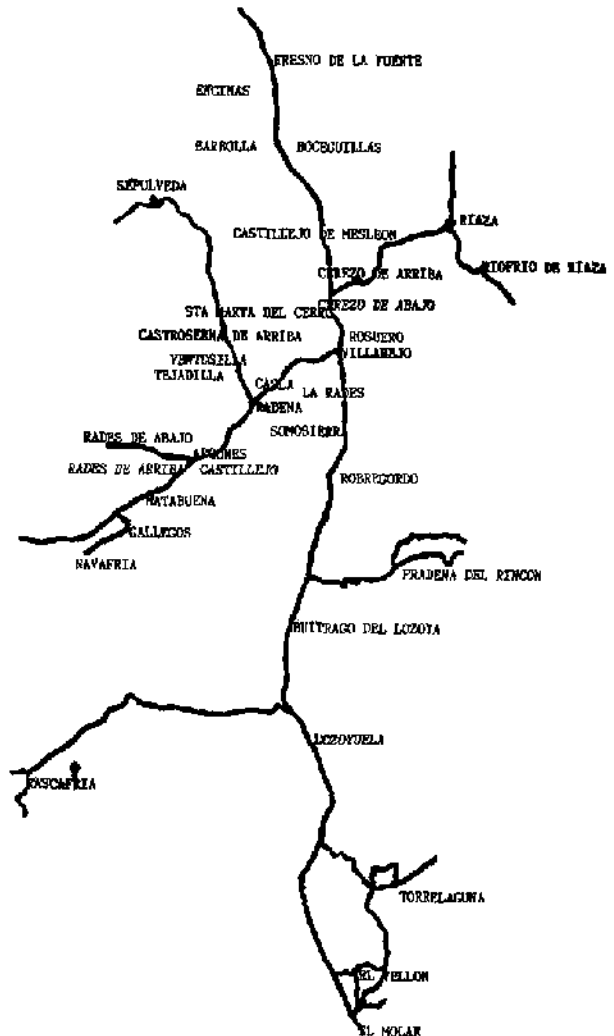
todos sabido: la autobiografía de un poeta popular no tiene una función en la memoria del pueblo, y el yo lírico se desvincula del autor y se universaliza. En cambio las composiciones con motivos históricos, religiosos o locales tienen en general mayor fortuna en su difusión porque cumplen un servicio en la comunidad, que puede ser expresado en palabras de Austin E. Fife como que,

"he (the local historian) is the focal point for establishing a consciousness of continuity in the evolution of the life of the community (...) Thus the local historian is faced with a dual function: the first, to synthesize the common heritage and project it as a common hope for his own locality; the second and more important, to integrate this purely local aspect of his mission with the ever-enlarging concentric circles of group consciousness, until his own local history is integrated wholesomely, logically, and beneficently, with the ever-expanding realms of history which ultimately encompass the story of the world and of man" (Fife, 1963: 317).

El poema que nos ocupa aquí principalmente, a pesar de ser autobiográfico, es un buen documento histórico, local o comarcal. El poema que el señor Rafael llama "mi vida", es su poema favorito, el que antes acude a su memoria y el que primero recita o canta a quien busca su afabilidad. Este poema, en la primera versión que grabamos, es una extensa composición de 194 versos en su inmensa mayoría octosílabos (excepto cuatro eneasílabos, un endecasílabo y un heptasílabo). La versión que ofrecemos aquí está reconstruida a base de las versiones que recogimos de nuestro informante, lo cual nos permitirá, además de ofrecer una versión más completa del poema, comparar las variantes de una y otra versiones y dilucidar así ciertos mecanismos que ilustran el proceso de la creación y transmisión de la poesía popular de carácter oral. En **negrita** señalamos los cambios respecto a la primera versión; entre corchetes y en **negrita** aquellos fragmentos que no corresponden a la segunda versión sino que han sido añadidos de la primera. En suma se ofrece aquí una versión reconstruida a base de las dos grabaciones que tenemos de nuestro informante:

(yo nació en torrelaguna el año noventa y
 [dos
 soy de la quinta del trece por servir al rey
 [y a Dios)
 De pequeñín me educaron las Hermanas
 [Carmelitas
 me enseñaron a rezar, ir al rosario y a misa

- 5 Entre la hermana Mariana y la hermana
 [Marcelina
 me dieron a conocer las letras de la car-
 [tilla;
 después la hermana Asunción
 nos enseñaba a contar con las bolas
 y las letras del catón.
 10 Cuando fui más mayorcito, por las maña-
 [nas a misa
 desde el colegio a la escuela (2) de los
 [Hermanos Maristas;
 El hermano Saturnino era hermano director
 nos enseñaba de todo no sólo la religión;
 con él aprendí a leer a escribir y hacer las
 [cuentas;
 15 después de la comunión me pusieron en
 [problemas.
 Al cumplir los trece años me sacaron de la
 [escuela
 y entonces mi pobre padre me enseñó sus
 [dos carreras,
 la primera colchonero, la segunda labrador,



- y una vez recién casado, me puse a re-
[vendedor.
- 20 El primer viaje que hice, a por patatas de
[siembra
por Lozoyuela, (a) Buitrago, Roblegordo a
[Somosierra.
¡Vaya día que pasé el veintiocho de febrero
nevando desde Buitrago hasta que llegué a
[Cerezo.
- 25 Al otro día siguiente caminé para Riaza
desde Cerezo de Arriba sin ver más que
[nieve y mata;
antes de entrar en Riaza me encontré con
[un pastor,
pregunté por Riofrío y el pastor me enca-
[minó.
Cuando pasé por Riaza, paré a la puerta
[del (3) cuartel
y un guardia me denunció y yo sin saber
[por qué.
- 30 De Riaza a Riofrío no había ni carretera
era un caminillo muerto no andaban más
[que carretas
que subían a los montes a por carbón y
[traviesas.
¡Riofrío de Riaza metido entre los (4) dos
[cerros
con tu fama en las patatas y el carbón para
[el brasero!
- 35 Compré la arroba a seis reales las vendí a
[cuatro cincuenta,
me gané cuarenta duros, cuatro días ida y
[vuelta.
Así empecé a caminar por los pueblos de
[Castilla,
(con mi carro y mis dos mulas vendiendo
[mis hortalizas
Roblegordo y Somosierra (5) y a la venta de
[Juanilla (6)
- 40 Vendía en los Villarejos, Cerezo Abajo y de
[Arriba
a terminarlo (7) en Riaza en el mercado a
[otro día.
¡Cuántas jotas he bailado en la plaza de
[Riaza,
los domingos por la noche con el tambor
[y la gaita,
¡cuántas chuletas comía, tan ricas, recién
[asadas,
45 se las compraba al Pirís de macho cabrío
[a cabra,
cuántos pollos me comía criados a su al-
[bedrío
los cambiaba en los Cerezos por tomates
[chuchurríos
y decían las mujeres, gracias al tío Rafael
- comemos buenos tomates de los que co-
[secha él.
- 50 (En los pueblos de Castilla cogí grandes
[amistades
en los bares y tabernas y casas particulares;
vendía en los Villarejos Cerezo Abajo y de
[Arriba
a terminar en Riaza en el mercado a otro
[día)
- Otras veces me cambiaba por Barbolla,
[Boceguillas
55 por Fresnillo de la Fuente y hacía noche
[en Encinas.
Otras veces me bajaba Sepúlveda, Santa
[Marta (8)
Castroserna, Ventosilla, Prádena, Carlas (9)
[Sigüero
y a la venta de Juanilla.
Otras veces me bajaba desde la venta Jua-
[nilla,
60 por Arcones, Matabuena, Gallegos a Nava-
[ría;
me atravesaba el pinar a caer a Rasca-
[ría (10).
Así pasé cuarenta años, toda la flor de mi
[vida
con mi carro y con mis dos mulas puerto
[abajo y puerto arriba (11).
Entonces no andaban (12) coches ni asfalto
[en las carreteras
65 se trasportaba con burros con los carros y
[carretas;
subían los del Vellón con los burros del
[ramal
voceando por los pueblos, ¡buenas uvas
[del Molar
acudid pronto mujeres son de comer y col-
[gar!
bajaban los castellanos todos cargados de
[huevos
70 con sus cuatro y cinco machos todos car-
[gados de huevos
con sus cuatro y cinco machos con buenos
[toldos de cueros
chasqueteando sus trallas al son de las
[campanillas
llegaban a las posadas cansados de pasar
[fatigas (13)
(Sin embargo los "choferos" se quejan
[“entodavía”
75 con su sueido tijo y sus dietas y a caballo
[en la cabina,
van pasando los hostales contando sus
[averías,
—pon café copa y cigarro que paga la com-
[pañía;

sin embargo e los carreros ni en las posas
 [das nos miran,
no quieren más que camiones y autocares
 [con turistas,
 80 *no recuerdan que algún tiempo por los arrie-*
 [ros comían.
Así pasé cuarenta años toda la flor de mi
 [vida
con mi carro y mi dos mulas vendiendo mis
 [hortalizas) (14)
 ¡Cuántas veces he dormido en el alto So-
 [mosierra,
 Cuántas jotas he bailado con las hijas del
 [Galleta! (15)
 85 *Madrugaba y trasnochaba, yo no gastaba*
 [pereza,
me hacía mi recorrido, cuatro días ida y
 [vuelta.
(Otras veces me bajaba desde la venta Jua-
 [nilla
por Arcones, Matabuena, Gallegos a Nava-
 [fría;
me atravesaba el pinar a caer a Rasca-
 [fría (16).
 90 *(Así pasé cuarenta años toda la flor de mi*
 [vida
con mi carro y mis dos mulas puerto abajo
 [y puerto arriba)
 En la venta de Juanilla me sorprendió una
 [pareja,
 después de cenar conmigo tuve que dormir
 [con ellas;
 yo no quería acostarme, pero ellas me in-
 [sistieron
 95 *vamos las dos con usted, que usted es un*
 [hombre bueno.
 Yo, que era tan vergonzoso, no me hice de
 [rogar (17);
me las llevé al comedor los tres juntos a
 [acostar;
 allí pasamos la noche los tres en buena
 [armonía;
 cuando una me abrazaba la otra alegre reía;
 100 *no me dejaron dormir, se decía una a la*
 [otra;
déjamele un poco a mí que ya llevas media
 [hora
y yo pasmadita aquí.
 Así que al amanecer enganché el carro y
 [las mulas
y me marché (18) hasta Riaza a vender me-
 [lonas y uvas.
 105 *Cuando regresé a mi casa me las encontré*
 [en Buitrago (19),
y al acercarse a mí dijeron las dos llo-
 [rando:

¡Qué mala suerte tuvimos desde que usted
 [nos dejó.
 Los guardias de Cerezo Abajo nos quita-
 [ron el jabón,
 ya no pudimos cambiar los garbanzos en
 [Rosuero,
 110 *ni judías en las Rades [?] ni huevos en*
 [Villarejo;
ahora vamos a casa sin comida y sin di-
 [nero.
 Las mandé subir al carro y las saqué la
 [merienda,
 después de almorzar conmigo las bajé has-
 [ta Lozoyuela,
 las pobres estraperelistas iban andando las
 [dos
 115 *sin garbanzos, sin judías, sin huevos y sin*
 [jabón.
 No las he vuelto a ver más, me dieron su
 [dirección,
 pero yo nunca he querido abusar de la oca-
 [sión.

En los versos 37-38 encontramos la fórmula de transición entre dos temas del argumento:

Así empecé a caminar por los pueblos de Cas-
 [tilla,
 [con mi carro y mis dos mulas vendiendo mis
 [hortalizas (20)]

Y la misma fórmula, con ligeras variantes, reaparece en los versos 63-64 otra vez en un momento de transición entre dos partes del argumento.

Así pasé cuarenta años toda la flor de mi vida
 con mi carro y con mis dos mulas puerto abajo
 [y puerto arriba.

Y otra vez más aparece la fórmula en los versos 81-82, tal y como aparecen en la primera versión, con una solución intermedia entre las dos fórmulas anteriores.

[Así pasé cuarenta años toda la flor de mi vida
 con mi carro y mis dos mulas vendiendo mis
 [hortalizas]

Y, por último, en los versos 90-91 exclusivos también de la primera versión, repiten la fórmula tal y como aparecía en los versos 63-64.

[Así pasé cuarenta años toda la flor de mi vida
 con mi carro y mis dos mulas puerto abajo y
 [puerto arriba]

En la primera aparición la fórmula se sitúa antes de las consideraciones sobre las diferencias entre el presente y el pasado [versos 64-80], directamente detrás de la descripción del

itinerario que recorría nuestro arriero, y es común a ambas versiones. La primera versión, sin embargo, hace un uso más repetido de esta fórmula —señalada entre corchetes—. Concretamente la fórmula en la primera versión marca las transiciones entre la descripción del itinerario del señor Rafael y la digresión sobre los cambios sociales que el progreso ha introducido para el arriero, y marca también la transi-

— así + pretérito — → así empecé a caminar... con mi carro y mis dos mulas
→ así pasé cuarenta años...

Este tipo de fórmulas son las más recursivas y facilitan enormemente la narración. Pero esas fórmulas ejercen una atracción impredecible sobre cierto tipo de versos, de modo que cada recitación puede resultar fácilmente en una nueva versión. Lo mismo ocurre con las sustituciones léxicas; hay toda una gama de sinónimos posibles como podemos ver en las variantes a pie de página: “andaban” por “había”, “me marché” por “me fuí”, etc. No es, efecti-

ción entre esa digresión y el suceso en la venta de Juanilla.

En la primera versión tenemos también un ejemplo de cómo se improvisa una fórmula de transición a base de otras fórmulas semejantes. “Así empecé a caminar por los pueblos de Castilla, [con mi carro y mis dos mulas vendiendo mis hortalizas] (21). Una estructura semejante permite el intercambio de versos

vamente, un poema de memoria, sino una cierta estructura formulaica lo que el señor Rafael recuerda, de modo que el poeta confirma lo que ya vio Albert Lord en su estudio sobre algunas baladas épicas en la Yugoslavia de este siglo: “we shall see that the formulas are not the ossified clichés which they have the reputation of being, but that they are capable of change and are indeed frequently highly productive of other and new formulas” (Lord, 1964: 4). Esas pequeñas sustituciones de sinónimos que muestran nuestras dos versiones se explican por la existencia de estructuras que permiten esas variantes; de modo que podemos decir de nuevo con Lord que, “the really significant element in the process is rather the setting up of various patterns that make adjustment of phrase and creation of phrases by analogy possible. This will be the whole basis of his art” (Lord, 1964, 37).

Incluso el orden de los elementos del poema varía en cada recitación, a pesar de no ser tan extensa. Los cambios se producen normalmente en aquellas partes que no se ensartan en un orden lineal lógico o fácilmente memorizable. Por ejemplo, el poema siempre comienza contándonos de su niñez y de su educación. Es un orden cronológico que es en sí mismo un buen recurso mnemotécnico. Sin embargo, la primera cuarteta falta en la segunda versión: “Yo nací en Torrelaguna el año noventa y dos/ soy de la quinta del trece por servir al rey y a Dios”, porque es de carácter general, no lineal, y su inclusión en el poema depende de lo fresca que esté la memoria del poeta. Lo mismo ocurre con la descripción de los diversos itinerarios, varían de una versión a otra porque no estaban sujetos a una estructura fácilmente memorizable. En sus viajes por la sierra, el señor Rafael tenía tres o cuatro rutas alternativas (ver mapa). Cada una de ellas la recuerda con precisión geográfica, y nos enumera los diversos pueblos por los que pasaba linealmente, tal y como aparecen en el mapa. Lo que cambia es



el orden de esos itinerarios entre sí. Cada uno de esos itinerarios va precedido de la fórmula "Otras veces me bajaba", o su variante: "Otras veces me cambiaba" [versos 59, 55, 54, 87],

Puede olvidarse uno de los itinerarios alternativos porque no hay manera, no hay fórmula posible para recordar en qué lugar exacto del poema aparecía, pero no confunde, en cambio, el orden de los pueblos porque en su mente está la ayuda visual de la geografía. En suma, las variantes de las dos versiones nos prueban que el poema se organiza durante el recitado no linealmente, sino como también vio Lord: "One thinks through the story scene by scene, or theme by theme" (Lord, 1964, 71).

Hay otro tipo de causas exógenas que determinan las variantes que encontramos en las dos grabaciones. La segunda versión fue grabada más tarde que la primera y después de más de una hora de grabación de otros poemas del señor Rafael. La primera, en cambio, fue grabada en fresco, antes que ninguna otra cosa. Esos factores desempeñan un papel importantísimo en los resultados de la grabación. La primera versión es más completa que la segunda; incluye la primera cuarteta de introducción, la alusión a las amistades que hizo en sus viajes [versos 50-54] la larga digresión sobre el estado actual de los arrieros comparados con los *choferos* actuales [versos 74-82] y parte del itinerario [versos 87-89], todas ellas ausentes en la segunda versión. Pero lo interesante es destacar cómo lo que se pierde o deja de decir en el poema cuando la memoria del señor Rafael está menos fresca son precisamente las partes que no están protegidas, digámoslo así, por la estructura o estructuras formulaicas y mnemotécnicas del poema. Lo básico del argumento, lo que no falta en ningún caso es, en este orden, la narración de su período educativo en la niñez y su comienzo en el mundo del trabajo, el primer viaje, los diversos itinerarios y lo que en ellos veía y hacía, y el apoteósico final con la aventura amorosa doble, que se lleva la parte más larga y lúcida del poema. A veces, sólo recita el suceso de las dos estraperlistas cuando la situación requiere hablar de amores. Se nota que es la parte más fresca en su memoria, la que está sujeta a menos cambios y la mejor construida. Es en esta parte donde se introduce el diálogo como recurso. Compárese con el suceso del pastor o del guardia aludidos en la narración de pasada y en pretérito. El diálogo marca un relieve y un cambio de ritmo en el poema. Para la aventura amorosa se requiere una escena y una representación. Se crea la escena de la venta de Juanilla, que nos evoca

tiempos lejanos, se prescinde, como se ha hecho notar, de los pormenores del encuentro, que nos da en la versión en prosa, y se adorna con un diálogo mitad cierto mitad recreado. Podemos reconstruir el proceso de creación en la mente de nuestro informante a base del material que tenemos. Por ejemplo, los versos "yo no quería acostarme, pero ellas me insistieron / vamos las dos con usted, que usted es un hombre bueno", han sido extraídos de un diálogo real, pero cambiado de contexto. Esas palabras "vamos las dos con usted, que usted es un hombre bueno", es lo que le dijeron las dos estraperlistas en el camino en que las encontró nuestro poeta cuando le pidieron que las llevase en el carro. Sus palabras han sido transferidas al momento de acostarse ya en la venta.

Sobre el segundo diálogo, nuestro mismo informante pondera su carácter ficticio: "No me dejaban dormir, se decía una a la otra / déjame un poco a mí, que ya llevas media hora / y yo pasmadita aquí." Luego nos cuenta que las dos estaban dormidas y que sólo él velaba cuando unos guardias llamaron a la puerta esa noche, y nos dice que inventó el diálogo porque le parecía apropiado a una aventura amorosa. La verdad, las pobres mujeres que buscaban un poco de comida para llevar a su familia no estarían en condiciones de retozar tan frescamente como el señor Rafael nos las pinta en el poema. Sin embargo, nuestro poeta escribe así para embellecer el poema, por decoro.

Hemos visto, efectivamente, cómo ciertas fórmulas de dicción, sobre todo las que están desligadas del hilo narrativo por una cierta independencia semántica, se utilizan como fórmulas de transición entre las varias partes argumentales, con flexibilidad. Su inclusión en el poema parece depender de la necesidad que nuestro informante tiene de hacer una pausa para poder recordar el siguiente suceso. Estas fórmulas llenan un vacío entre dos bloques narrativos durante la recitación, y su colocación, por tanto, varía en cada recitación. Sin embargo, estas fórmulas tienen un contenido narrativo pleno, frente a las fórmulas de introducción al diálogo, cuya función no deja de ser equivalente a la que tiene la puntuación en la escritura.

Cuestión interesantísima es el estudio de la métrica en este poema. Como se ha dicho, hay casi una mayoría absoluta de octosílabos y cierta irregularidad en las cuartetas, ya que a veces quedan sueltos octosílabos que no riman sobre todo en la primera parte del poema. Algo que enseña nuestro estudio es que las irregularidades métricas de la poesía popular pueden

deberse no sólo al uso de un lenguaje formulario sobre el que las generaciones modifican el texto original, como demuestra Parry (Parry, 1930), sino que la falta de regularidad se da incluso en la elaboración primera del poema popular, ya que esas mismas fórmulas son el esqueleto básico para su autor tanto como para los transmisores. Al comparar las dos versiones que tenemos del poema "Mi vida", del señor Rafael, cobran todo su valor las palabras de Webber:

"The act of composition and of performance have been considered to be one and the same. This brings us directly to the function of the ballad composer-singer. Because we know that a ballad has always been subject to constant change and modifications as it has been repeated by word of mouth, the identity of a given ballad is maintained by the story it tells. It is the ballad tale that remains in the singer's mind. When he sings it, he does so by retelling the story in ballad terms, that is, using the body of traditional language and diction with which he has so long imbued. Whether that story came to him as a ballad from another singer, as a folk tale, as a true occurrence, or from any other source, the process is essentially the same. [...] It is a process of combining remembered terms rather than reciting from memory (Webber, 1951, 253).

Las dos versiones del señor Rafael, a pesar de ser un poema autobiográfico compuesto y recitado sólo por él mismo, muestran efectivamente que las conclusiones de Webber sobre la composición y transmisión de baladas son ciertas: "Consequently one might logically expect that various versions of a specific ballad would show enormous discrepancies instead of being handed down from century to century virtually intact" (Webber, 1951, 253). Sólo tenemos que puntualizar que a veces es parte de la historia lo que se olvida o modifica también.

En cuanto al contenido, la primera cuarteta del poema centra el tema de la composición: el protagonista se nos identifica mediante dos rasgos significativos: el primero, la fecha de su nacimiento, que cobra todo su sentido en cuanto que le hace pertenecer a un grupo de hombres con idéntica función: la quinta del trece. La fórmula militarista "por servir al rey y a Dios" nos deja ver cómo el poeta popular responde a ideales nacionales y religiosos primarios. En esta primera cuarteta vemos confirmadas las palabras de Fife, para quien la meta del historiador local era lograr un "balance between the particular and the universal" (Fife, 1963, 318). "Quinta" alude al rasgo local, mientras que

"por servir al rey y a Dios" cubren, respectivamente, la esfera de lo nacional y lo universal. Más adelante esa fórmula caballeresca contrasta con el ambiente de postguerra de la segunda parte del poema.

Tras la identificación del poeta, se sucede una segunda parte, de siete cuartetas más o menos regulares, en las que se nos habla de la niñez del autor. De este período de su vida, el señor Rafael sólo destaca cuál fue su educación. Nos dice que el ciego le enseñó a leer y a contar principalmente, de lo cual se jacta el poeta y rinde homenaje a los que fueron sus educadores. En medio de una comunidad con un porcentaje alto de analfabetos, sobre todo en la generación de postguerra, estos versos sobre su educación funcionan como argumento de autoridad. El autor, a pesar de que nunca escribe sus poemas cuando los crea, quiere dejar constancia de que tiene una cierta formación (22).

La tercera parte notable del poema nos narra sucintamente en dos cuartetas lo que fue su ruptura con la escuela y el comienzo de sus trabajos. El verso "Al cumplir los trece años me sacaron de la escuela" nos revela el trauma del hecho. El poeta se sitúa a sí mismo como un sujeto paciente, sin posibilidad de decisión, al que los padres sacaron de la escuela para ponerlo a trabajar.

En el segundo verso, "y entonces mi pobre padre me enseñó sus dos carreras", vemos en el epíteto "pobre" otra fórmula más del habla popular incorporada a la poesía. La alusión a los muertos en esa comarca se realiza siempre bien mediante ese adjetivo "pobre" seguido del nombre del difunto o del parentesco con el hablante, "mi pobre hermano, el pobre Andrés, etcétera", bien nombrando al difunto seguido de la fórmula "que pa descanse" resultado del desgaste fónico de "que en paz descanse". En esta parte se enumeran las tres profesiones que tendrá el poeta durante toda su vida: colchonero y agricultor como su padre, y revendedor después de casado. De las dos primeras profesiones el poema no nos dice más. En cambio, el oficio de revendedor le da al poeta ocasión de viajar por la sierra madrileña y segoviana, y serán estos viajes los que den materia al poema.

Así, pues, la cuarta parte del poema nos narra el primer viaje que hizo el poeta, que queda intacto en su memoria. Nos recuerda el frío, nos narra la inexperiencia de su camino, la ayuda pedida a un pastor para no perderse. Recuerda por qué hizo las cosas y a por quién

iba o a quién llevaba. Es en su primera salida cuando aparece el primer apóstrofe personificador: "Riolrío de Rianza metido entre dos cerros / con tu fama en las patatas y el carbón para el brasero. Recuerda los precios exactos de las mercancías: "Compré la arroba a seis reales; la vendí a cuatro cincuenta", y sus ganancias, "me gané cuarenta duros cuatro días ida y vuelta". Nos detalla el itinerario (véase itinerario en el mapa adjunto), cada pueblo, cada escena colorida de las villas: los mercados, los bailes de jotas, las chuletas recién asadas que les asaba el Piris, el carnicero; los pollos criados a su albedrío como si salieran de la épica. Y los tomates "que de puro maduros se me abrian", que cambiaba el señor Rafael a las mujeres por dinero o por las más variadas cosas, como un gramófono que cambió en cierta ocasión por sus hortalizas.

Las mujeres y el señor Rafael, las serranas de ayer hoy convertidas en humildes estraperlistas, la misma ventera cómplice y seducible del mundo de ayer, las amistades de ley, "en los pueblos de Castilla cogí grandes amistades", son todos motivos de su poesía porque lo son también de sus viajes.

Pero el relato está narrado en el pasado con una distancia que revela un tremendo "ubi sunt" asumido como realidad, con sencillez:

*Entonces no había coches ni asfalto en las ca-
[rreteras;
se transportaba con burros, con los carros y ca-
[rretas.
Subían los del Vellón con los burros del ramal
voceando por los pueblos ¡buenas uvas del Mo-
[llar.
Acudid pronto mujeres son de comer y colgar!
Bajaban los castellanos todos cargados de hue-
[vos,
con sus cuatro y cinco machos sus buenos tol-
[dos de cuero,
chasqueteando sus trallas al son de las campa-
[nillas
llegaban a las posadas cansados de pasar ta-
[rtigas.*

Contra el presente hay una crítica, sin envidia:
*sin embargo, los choferos se quejan entodavía
con sueldo fijo y sus dietas y a caballo en la
[cabina,
van pasando los hostales contando sus averías
—pon café, copa y cigarro, que paga la compa-
[ñía;
sin embargo, a los carreros ni en las posadas
[nos miran,
no quieren más que camiones y autocares con
[turistas;*

*no recuerdan que algún tiempo por los arrieros
[comían.*

Hay crítica social mezclada con un sereno aceptar su propio destino.

Hoy el señor Rafael está enfermo de las piernas, y sus movimientos son parsimoniosos; pero en sus buenos años "madrugaba y trasnochaba [él] no gastaba pereza".

Para finalizar el relato, cierra el poema la aventura más atrevida de su vida, cuando durmió con una pareja de mujeres que le salieron al camino. Un brevísimo espacio cedido a la razón natural y vuelta al orden: "No las he vuelto a ver más, me dieron su dirección / pero yo nunca he querido abusar de la ocasión". Ese final es casi un refrán. Durante todo el poema pesa la idealidad militarista y religiosa que señalaba al principio aquella fórmula: "Por servir al rey y a Dios", fórmula de antigua formación en los ancestros de la cultura hispánica.

En la última parte del poema autobiográfico narra el viaje más memorable para nuestro poeta. Del mismo modo que no olvidó su primer viaje por la sierra, cerrará el poema de su vida con uno de sus viajes más afortunados. Recoge a dos estraperlistas en el camino, pero en el poema desaparecen todos los preámbulos y hace aparecer a las dos mujeres de pronto en una venta, seduciéndole a él: "En la venta de Juanilla me sorprendió una pareja / después de cenar conmigo tuve que dormir con ellas, / yo no quería acostarme pero ellas me insistieron". En la versión en prosa el poeta nos dice que una era viuda y la otra casada, nos da su edad, y nos dice que eran de esas que buscaban comida después de la guerra a cambio de jabón o de cualquier cosa. O sea, estraperlistas como se las llamaba entonces y como se llama también en el poema. Las dos mujeres le salieron al camino para que las llevara en el carro o las protegiera al menos, pero él, como iba cargado de hortalizas y no tenía espacio en el carro, para librarse de ellas las puso la condición de tener que dormir con él a cambio del servicio. Ellas, frente a lo que él espera, acceden, y emprenden la caminata. Después de cenar, extienden dos sacas de paja una a cada lado de la del señor Rafael; él nos dice que ellas estaban dormidas cuando oyó que llamaban a la puerta. El estaba despierto, pero en el poema se nos da otra impresión; se cambia la actitud de las mujeres para darle más emoción al poema; se inventa un diálogo que él mismo nos confiesa ser ficticio.

*cuando una me abrazaba la otra alegre reía.
No me dejaron dormir se decía una a la otra*

déjame un poco a mí que ya llevas media hora y yo pasmadita aquí.

"¡Ya ves si iban a decir eso!" nos dice el señor Rafael desmintiendo lo que el poema da por hecho. Sin embargo su poesía no es fantástica salvo cuando cultiva los temas hagiográficos y dice sobre San Isidro lo que todo el mundo cree. El no inventa los prodigios sino que se hace eco. Pero en el lenguaje del amor sí puede adornarse una aventura, ambientarla de diálogos y hacerla más atractiva a los oyentes. El señor Rafael insiste en que en su poema cuenta lo malo y lo bueno", que no se deja nada. Lo malo no lo es sin embargo. Una aventura amorosa de esas condiciones está aceptada por la comunidad.

Su poema combina la narración en pasado con la descripción del entorno natural o humano que la rodeaba. A veces recurre al diálogo que maneja oportunamente, con una sencilla introducción previa, "dijeron las dos llorando". Da toda la verosimilitud posible a sus diálogos, poniendo en boca de las dos mujeres léxico del lenguaje femenino. "yo pasmadita aquí". Los diálogos sin ironía nos transmiten un uso claro de la palabra sin doble sentido. Hay ingenuas ofertas y demandas entre los personajes. Incluso en la seducción de las estraperlistas hay antes que un fin sexual una búsqueda de protección y amparo, "vamos las dos con usted que usted es un hombre bueno". Las dos mujeres se le entregan sin malicia y él tampoco abusa de ellas. La glosa en prosa nos cuenta que al llegar a la venta les ofreció la posibilidad de conseguir camas para ellas en la posada pero ellas se negaron. Las serranas tradicionales se han transformado en mujeres indefensas que sólo buscan sobrevivir y a las que el protagonista trata con respeto aunque aproveche de ellas lo que en la mentalidad de la comunidad no cabe que un hombre desaproveche sin poner en entredicho su honrra. Las fórmulas que introducen los dos diálogos del poema pertenecen al grupo que Ruth House Webber ha llamado "introductions to dialogue". "Pero ellas me insistieron" o "dijeron las dos llorando" son las únicas fórmulas de introducción al diálogo que utiliza el señor Rafael y sin el modo más común y claro de introducir un diálogo en las baladas españolas como puntualiza Webber, "since dialogues rather than narrative predominates in the Spanish ballad, these formulas that serve to introduce dialogue have the highest frequency of all" (23). Webber, que trabaja con baladas de la época de los siglos de oro sobre todo, considera dentro de estas fórmulas trases como, "allí hablara el buen rey", "bien oiréis lo que

dirá", "empezoles de hablar", etc. Las dos fórmulas del poema de "mi vida" del señor Rafael tienen la misma estructura y función que aquellas señaladas por Webber frente a otro tipo de presentación de los diálogos sin introducción previa o mediante otro tipo de fórmulas. Según la clasificación de este estudioso, estas son las más universales y las favoritas porque son las que más se necesitan (Webber, 1951: 186).

Los temas favoritos del poema coinciden con las actividades de trabajo o de ocio de la comunidad o con las funciones biológicas básicas: se celebra el comer y el beber continuamente, "cuántas chuletas comía tan ricas recién asadas", se celebra el baile, "Cuántas jotas he bailado en la plaza de Riaza". La adjetivación es escasa, casi inexistente, y los epítetos que acompañan a las ciudades destacan su especialidad en la agricultura o la ganadería, "Río frío de Riaza metido entre dos cerros / con tu fama en las patatas y el carbón para el braseo!"; no son lugares famosos por sus hazañas, o por sus monumentos sino por sus actividades laborales, "Subían los del Vellón con sus burras del ramal / voceando por los pueblos ¡buenas uvas del molar / acudid pronto mujeres son de comer y colgar!". Efectivamente esos dos últimos versos son un pregón que él mismo voceaba cuando vendía uvas por la sierra. Este es otro ejemplo de fórmula del lenguaje oral incorporado tal cual al poema. En resumen, faltan los epítetos tan caros a la épica que se suplen con apóstrofes que enfatizan el mundo agrícola en el que se desenvuelve tanto la acción del poema como la vida del poeta.

El poema nos da una idea bastante viva de cómo sería la vida de la sierra castellana hace unas décadas, antes de la modernización que una parte del poema también narra. Economía casi de cambio, "ya no pudimos cambiar los garbanzos en Rosuero" dicen las dos estraperlistas; transportes a base de animales de tiro; actividad agrícola dominante, ferias y mercados, jotas y reuniones en las ventas, todo en "buena armonía". Lo que en otro contexto es poesía pastoril o mito, en el señor Rafael es una realidad ni más ni menos. Una realidad contada con una lengua ataviada de lo mejor que se le figura al señor Rafael, fórmulas y sentencias, palabras elevadas por el tono aunque a veces tenga cabida el vocablo más vulgar: "tomates chuchurrios" "choferos", "entodavía" se dan la mano con expresiones solemnes o de una gran resolución, "yo no gastaba pereza" o "cuántos pollos me comía criados a su albedrío", frases con solera y aplomo medieval. El poeta popular compone mientras mira

las cosas, las cosas son lo más fascinante de la vida. Y los sentimientos se dan con ese peso, sin dudas. Es un mundo romántico a pesar de todo. Los valores del señor Rafael permanecen como la tierra. La aldea le ofrece todo lo que necesita y vive plácidamente y envejece en paz según dicen sus ojos vivos y penetrantes. Es indulgente con lo que no conoce o no le importa. Y en sus poemas igual, preciso y básico: se trabaja, se come, se hacen amistades y se corren aventuras, pero se vuelve con la aceptación de que no se debe "abusar de la ocasión" y de que su orden en el mundo no le permite más que unos ratos de ocio. Es la vida de un trabajador desde los trece años que canta porque le alegra cantar y nada más. No hay conflicto en la poesía del señor Rafael, hay incidentes: que la guardia civil les quita el jabón a las estraperlistas, o que se cruza un pequeño devaneo entre un seductor y una seducida, pero sin conflicto. El conflicto está resuelto de antemano por los valores que rigen la vida del señor Rafael. El resto es narrar lo que pasa. Sin ánimo de idealizar se engalana de los recursos de los que dispone y crea una expresión para lo que su pueblo hace. En último término se trata de ponerle letra a una música para que todos bailen o se trata, ahora que es viejo, de pasar la lenta mañana de sus noventa y cinco años componiendo poemas sobre lo que vivió o sobre lo que pasa en su localidad. Para hallar el verso apropiado el Señor Rafael solo busca que suene bien, "que pegue". Ese es el principio motor de la poesía popular.

(1) En los poemas que citamos señalaremos en nota las glosas en prosa que hacía el señor Rafael durante la grabación.

(2) En la primera versión decía: "desde el colegio a la iglesia a la escuela de los hermanos Maristas".

(3) En la primera versión el verso es "cuando pasé por Riaza paré a la puerta *el* cuartel".

(4) En la primera versión, "Riófrío de Riaza metido entre *los* dos cerros".

(5) Este verso no está en la primera versión en ese lugar.

(6) Que era donde yo paraba (comentario del señor Rafael al hilo de la recitación; como se hizo en la primera versión, se escriben en nota los comentarios que nuestro informante iba haciendo y en el lugar que los hacía).

(7) En la primera versión el verso es: "a terminar en Riaza en el mercado a otro día".

(8) Se refiere a Santa Marta del Cerro.

(9) Se refiere a Casía, situado entre Siguero y Prádena.

(10) Estos versos faltan en la primera versión.

(11) Continúa el señor Rafael: "En la venta de Juanilla... no, es más largo todavía".

(12) En la primera versión dice: "entonces no había coches ni asfalto en las carreteras".

(13) No me acuerdo ahora lo que sigue, si es bastante más largo. Cansado de pasar fatigas... vendía en los Villarejos, Cerezo de Abajo y de Arriba, a terminarlo eu... ¡Ah! (sigue).

(14) Los versos "Así pasé cuarenta años toda la flor de mi vida/ con mi carro y más dos mulas vendiendo mis bortalizas" o con la variante del último octosílabo, "con mi carro y más dos mulas puerto abajo y puerto arriba" varían en su colocación en el poema. Se ve claramente que es una de las fórmulas de transición entre dos partes del poema, y como tal se utiliza a veces cuando hay un fallo en la memoria o una pausa. Se repiten más de una vez en cada versión y en diferentes lugares.

(15) *Que era el pasadero.*

(16) Estos son otro ejemplo de fórmula de transición desligados del hilo argumental, que pueden colocarse casi en cualquier momento del poema como demuestra las diferencias entre ambas versiones. Se usan sobre todo cuando se produce una pausa por falta de memoria, después de acabada una parte narrativa.

(17) Verso irónico.

(18) En la primera versión se dice, "y me fui hasta Riaza a vender melones y uvas".

(19) Que fue el viaje de la función de aquí (de Terrelaguna).

(20) Letra negrita sin corchete señala siempre una variante que se introduce en la segunda versión y que falta en la primera. Letra negrita entre corchetes significa que la variante se da en la primera versión y no en la segunda. La letra normal de la versión reconstruida marca el texto común a ambas versiones.

(21) Letra cursiva sin corchete señala siempre una variante que se introduce en la segunda versión y que falta en la primera. Letra cursiva entre corchete significa que la variante se da en la primera versión y no en la segunda. La letra normal de la versión reconstruida marca el texto común a ambas versiones.

(22) Como Louis-Jean reconoce en su libro *La tradition orale* (Paris, Presses Universitaires de France, 1984), "le besoin auquel répond cette introduction (de la escritura en la tradición oral) est en générale exogène" (165). Efectivamente el Señor Rafael nos confirma que en su caso el escribir los poemas siempre fue por una causa exógena a la composición misma, bien porque alguien le pide que lo escriba, como el poema de San Isidro, bien porque, frente a la decadencia de la poesía oral, el señor Rafael se ha dado cuenta de que la escritura es un modo de preservar sus poemas para algunos de los suyos, pero nunca compone escribiendo sino de memoria.

(23) Ruth House Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1951, p. 183.

OBRAS CITADAS:

Calver, Louis-Jean. *La tradition orale*. Colec. *Que sais-je?*, Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

File, Austin E. "Folklore and Local History". *Utah Historical Quarterly*, Vol. XXXI, 4. Fal, 1963: 315-323.

House Webber, Ruth, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1951.

Lord, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

Parry, Milman. "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style." *HSCP*. 41: 73-147 (1930).

Nota.—No existe, que sepamos una bibliografía sobre la poesía popular oral. La autobiografía en este registro es un tema bastante insólito.



Ramo del Cristo de los Remedios, de Ahigal (Cáceres)

José María Domínguez Moreno

*A este templo hemos venido
con alegría y con anhelo,
para cantar este ramo
al Cristo de los Remedios.*

*Al señor cura pedimos,
el ministro del altar,
que nos conceda licencia
para este ramo cantar.*

*Dos puertas tiene la ermita;
entremos por la del medio,
para cantar este ramo
al Cristo de los Remedios.*

*Dos puertas tiene la ermita;
entremos por la mayor,
para cantar este ramo
al Cristo Nuestro Señor.*

*Y después de haber llegado
muy humildes y contritas,
iremos con devoción
a tomar agua bendita.*

*El Cristo de los Remedios
es milagroso y sagrado,
que nos alivia las penas
cuando estamos agobiados.*

*Al verme sin padre y madre,
al Cristo yo le pedía
que librara de la guerra
un hermano que tenía.*

*Ofrecí ser mayordoma
cuando mi hermano fue herido,
y hoy, cumpliendo esta promesa,
a tus plantas he venido.*

*Que lo prometido es deuda;
y las gracias quiero dar
al Cristo de los Remedios,
que venera todo Ahigal.*

*Cuando herido se encontraba,
teniéndole que operar,
Tú le salvastes la vida,
y hoy las gracias quiero dar.*

*Para que este nuestro pueblo
que es verdadero cristiano,
sepa todo lo que hicistes
para salvar a mi hermano.*

*Santo Cristo, yo te entrego,
con todo mi corazón,
este ramo que ofrecí
al verme en tal aflicción.*

*Recíbelo, Santo Cristo;
recíbelo de mis manos;
que de una muerte segura
salvastes a mi buen hermano.*

*Sigue siempre protegiendo
a este pueblo que te adora,
que para buscar remedio
a tus plantas gime y llora.*

*Sigue, Señor, derramando
gracias y bendiciones;
que nosotros seguiremos
pidiendo con oraciones.*

Ramos como éste eran ofrecidos al Cristo de los Remedios en su fiesta, el cuatro de octubre, por las personas favorecidas. Las letras del canto se debían a la inspiración de vates



locales, entre los que destacó el poeta Basilio Galindo. El ramo lo constituía un arbusto adornado de cintas y roscas.

**ROGATIVA AL CRISTO DE LOS REMEDIOS,
DE AHIGAL (CACERES)**

*Agua, Señor, agua, agua,
aunque no la merezcamos;
que si por merecer fuera,
ni la tierra que pisamos.*

*Y por eso, Gran Señor,
de veras te lo pedimos:
agua, Señor, agua, agua,
que reguéis campos y olivos.*

*Agua, Señor, agua.
Debajo de vuestras plantas
tenéis, Señor, un pilar,
y nuestras culpas son tantas
que no lo dejan manar.*

Y por eso...

*La tierra ya está sedienta,
los embalsas agotados.
Mándanos, Señor, el agua,
aunque no la merezcamos.*

Y por eso...

*Mándanos, Señor, el agua
de esa fuente cristalina,
y después de darnos agua
danos la gloria divina.*

Y por eso...

*Las abejitas se quejan
que se les seca la flor;
no pueden hacer la cera
para alumbrar al Señor.*

Y por eso...

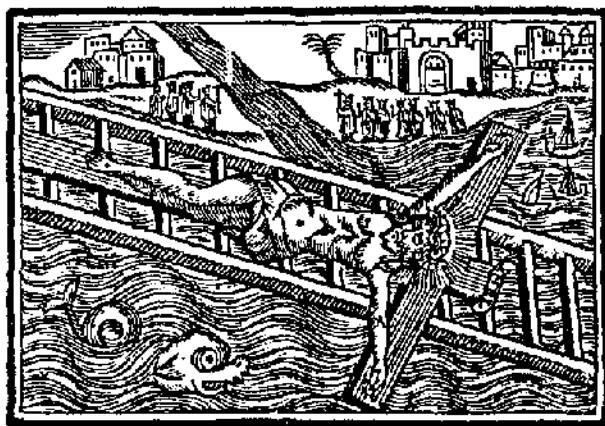
*Hasta los niños de escuela
a voces piden el agua,
y nosotros, pecadores,
no podemos alcanzarla.*

Y por eso...

*Por esos clavos tan fuertes
que lleváis en pies y manos,
mándanos, Señor, el agua
y el rocío soberano.*

Y por eso...

*Por la corona de espinas
que tenéis en la cabeza,
mándanos, Señor, el agua,
que la gente no perezca.*



Y por eso...

*San Antonio y San Ramón
son dos columnas que guardan
al Cristo de los Remedios
y a la Hostia consagrada.*

Y por eso...

*Agua pide el poderoso,
al ver su traje agotada.
¡Qué más será el vergonzoso,
pobre que no tiene nada!*

Y por eso...

*No miréis, Señor, nuestras culpas,
que son muchas y muy grandes;
mirad a los inocentes
que piden por sus padres.*

Y por eso...

*¿Qué es aquello que relumbra
por cima del Sacramento?
Es el Cristo de los Remedios
que va a por agua a los cielos.*

Y por eso...

*Debajo de vuestras plantas
tenéis, Señor, una fuente;
dejadla que se entreabra,
que no padezca la gente.*

Y por eso...

*El beneficio del agua
os pedimos, Gran Señor;
el beneficio del agua,
en la presente ocasión.*

Y por eso...

*Del templo nos retiramos
con la mayor confianza:
que el Cristo de los Remedios
nos ha de mandar el agua.*

Dictó: Vicente Moreno Díaz



Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID