

Revista de  
**FOLKLOR**

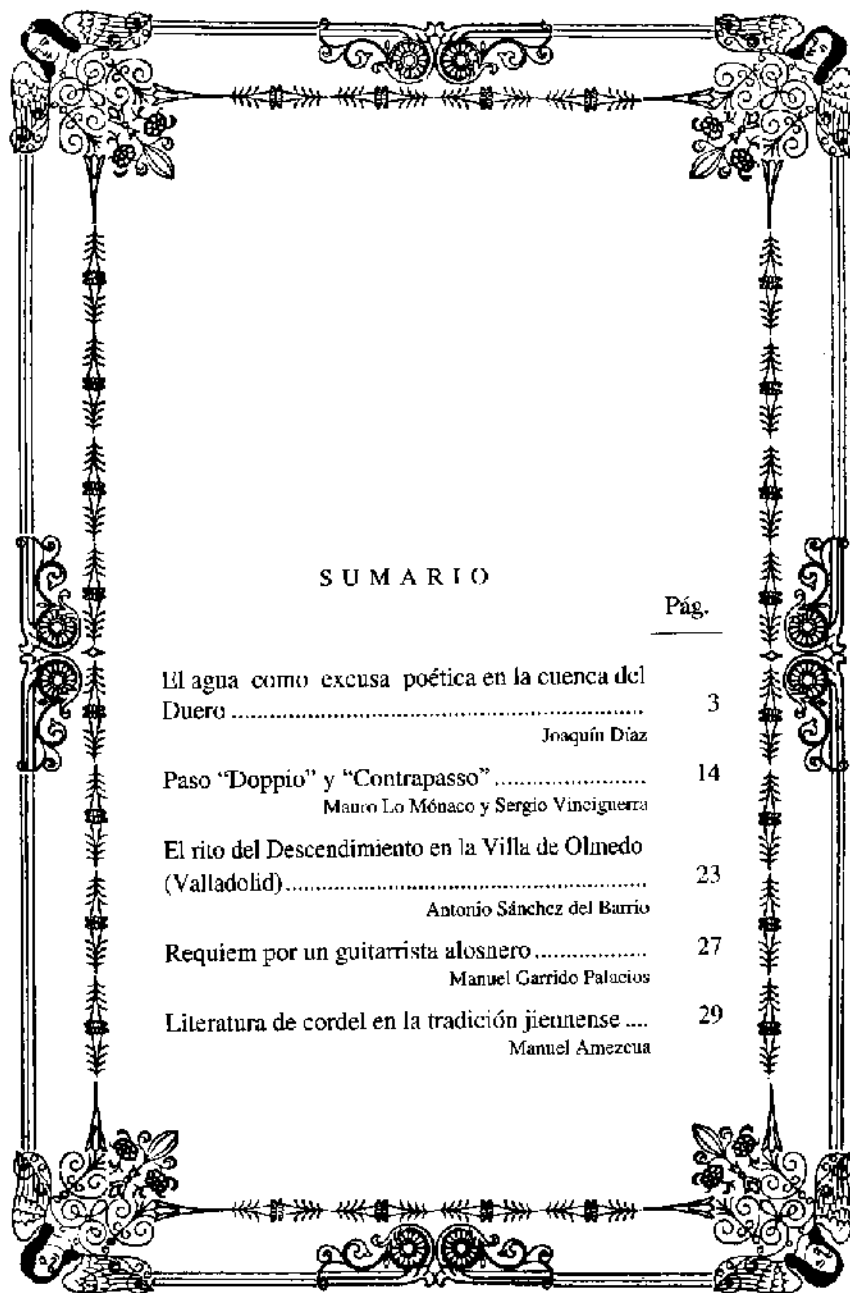
N.º 127



## Editorial

*Pese al desprestigio o descrédito en que —de propio intento o involuntariamente— se ha pretendido sumir a todo lo popular, tildándolo casi siempre de atrasado y por tanto de inútil, cabría hacer unas reflexiones sobre algunos aspectos que de un tiempo a esta parte vuelven a ponerse de moda o que tal vez nunca dejaron de estarlo. Nos referimos al auge que tienen últimamente determinados grupos étnicos cuya trayectoria histórica les ha llevado a constituirse como parte de una nación y por tanto a alterar las fronteras de su territorio tradicional. El problema que subsiste tras estas movilizaciones y que amenaza a Europa entera no reside solamente en el aspecto racial (que es el que normalmente se destaca) sino también y de forma importante en la defensa de los límites que constituirían la demarcación de ese grupo. Preguntarnos por qué pervive en pleno siglo XX un sentimiento tan fuerte y anacrónico nos llevaría probablemente al estudio de costumbres medievales; es en esa época, en efecto, cuando algunas comunidades nómadas comienzan a fijar fronteras y se asientan en determinadas tierras; las primeras leyes dictadas tienden a proteger ese ámbito con un estatuto jurídico propio que diese ventajas a los que habitaran dentro de él. Esta circunstancia y el hecho de que las tierras que rodeaban el núcleo de población fuesen, al poco tiempo del asentamiento, las mejores gracias al esfuerzo de todos, hizo que creciese, en quienes se consideraban sus propietarios, un sentimiento muy fuerte de posesión que condujo a considerar a todos los vecinos de otros territorios como habitantes de segunda y, muy frecuentemente, como enemigos. Aquellas zonas de Europa en que el campesinado es hoy día aún mayoritario y mantiene con fuerza tradiciones muy arraigadas, es donde existen más posibilidades de que surjan estos brotes "territorialistas".*





SUMARIO

	Pág.
El agua como excusa poética en la cuenca del Duero .....	3
Joaquín Díaz	
Paso "Doppio" y "Contrapasso" .....	14
Mauro Lo Mónaco y Sergio Vinciguerra	
El rito del Descendimiento en la Villa de Olmedo (Valladolid) .....	23
Antonio Sánchez del Barrio	
Requiem por un guitarrista alosnero .....	27
Manuel Garrido Palacios	
Literatura de cordel en la tradición jienense ....	29
Manuel Amezcua	

EDITA: Obra Cultural de Caja España.  
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1991.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz  
DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1910.  
IMPRIME: Grál. Turquesa. —C/ Turquesa, Parc. 254-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1991.

# EL AGUA COMO EXCUSA POÉTICA Y LEGENDARIA EN LA CUENCA DEL DUERO

Joaquín Díaz



En alguna ocasión he comparado la cultura tradicional con un río, y éste me parece un marco especialmente adecuado para recordarlo; las orillas corresponderían a los límites y el caudal serían todos estos conocimientos que se van acumulando a lo largo de los siglos. Algunos de ellos vienen de muy lejos, casi de los albores de la humanidad, y por tanto están cerca de las fuentes primigenias; otros, por el contrario, se han añadido más recientemente, como las aguas de ese afluente que contribuye a engrosar el raudal a la mitad del recorrido. Nosotros contemplamos tal corriente desde nuestra realidad vital, desde el punto concreto en que nos ha correspondido vivir, e intuimos que hay un pasado, de donde procede el presente que fluye ante nuestra vista, y un porvenir más allá del lugar que alcanza nuestra mirada.

La cultura tradicional, por otra parte, no es un **corpus** estático, inamovible, sino algo que evoluciona y

se transforma con el tiempo y la influencia de las modas, de los acontecimientos sociales, de los sucesos históricos y de las confrontaciones bélicas. Para entender el fenómeno correctamente habríamos de atender, por tanto, a su fondo y a su forma. Su fondo porque, entre ese material variopinto y heterogéneo que lo constituye (esas aguas que corren), podremos encontrar restos o supervivencias de otras culturas que nos precedieron y, como la nuestra, se enfrentaron a problemas y cuestiones, tanto de orden espiritual —por consiguiente de pausada resolución—, como de carácter vital —con su correspondiente apariencia perentoria—. En ambos casos nuestros antepasados nos legaron, no sólo unas normas de supervivencia más o menos efectivas, sino una verdadera filosofía, un modo de entender y adecuar la propia vida a la realidad. También al fondo pertenecen todos esos añadidos que en cada época han contribuido a hacer de la cul-

tura tradicional algo fluido y expresivo, capaz de adaptarse a diferentes gustos y civilizaciones; la literatura difundida a través de pliegos y obras de pequeño volumen ha colaborado asimismo grandemente en esta tarea, aceptando perder su condición y pasar a la tradición oral para perpetuarse así, de boca en boca, a lo largo de generaciones.

En cuanto a la forma que adopta esa cultura, todo ese material, convendría recordar que son personas características –“especialistas”–, quienes se han encargado tradicionalmente de recibirlo y comunicarlo, produciendo a lo largo del tiempo y el espacio un “estilo”, una manera peculiar de crear y repetir que no desentona nunca con lo heredado y que sirve de paso para conformar los límites, las orillas de ese río al que nos referíamos antes. Esos especialistas habrían construido un “estilo” propio con diferentes “instrumentos”, proporcionados por el propio entorno físico: No se expresaría igual un habitante de zona húmeda, para quien no resulta angustiosa la espera de la lluvia, que un poblador de la meseta cuyos cultivos de cereal dependen del agua del cielo, por ejemplo. Es decir, el clima o la geografía han ido delimitando las formas de expresión de ese estilo creando “localismos” que son, finalmente, los que diferencian un folklore de otro.

Intentando resumir podríamos afirmar que la cultura tradicional está constituida por arquetipos primitivos cuya adecuación al medio por narradores especializados crea, poco a poco, unos perfiles expresivos que acaban caracterizando cada zona. No de otra forma podría explicarse que hayan sobrevivido ritos, símbolos y mitos primitivos hasta nuestra época y menos aún cabría entender coreografías, relatos o melodías si no correspondieran ya a una peculiar visión del mundo, a unas señas de identidad más o menos acertadas del grupo étnico o comunidad que las posee, que sirven además para diferenciales del grupo o comunidad más próximos.

En ese sentido, procuraremos exponer a lo largo de estas páginas versiones locales de antiguos mitos (evidente reflejo de la vetustez de nuestra cultura), junto a variantes comarcales del derecho consuetudinario –creado y adaptado por el ser humano para facilitar la vida en común–, y canciones, romances y dichos de distintas épocas y lugares.

Comenzaremos por citar dos argumentos que se repiten en cualquier forma de expresión oral referida al tema y que nos permitirán clasificar todo el material de acuerdo a esa simple dicotomía: El agua como **fuentes de vida**, es decir contemplada desde su propia esencia vivificadora, y el agua como **espejo del tiempo**, esto es, como reflejo de lo que el ser humano ha sido capaz de crear y destruir en su nombre. Por supuesto nos referimos, habitualmente, al agua corriente (“agua que corre, nunca mal coge”) como símbolo de la vida, de lo animado, y como antítesis del agua para-

da (“agua estancada no vale nada”). La misma idea que hizo exclamar a Salomón en el **Ecclésiastés** 1,7 “Todos los ríos van al mar y el mar nunca se llena; al lugar donde los ríos van, allá vuelven a fluir”, hizo pensar a Heráclito que “nos bañamos en el mismo río”; inquietud pareja a la que inspiró al longevo Canciller López de Ayala (que vivió el reinado de cinco monarcas) aquél “Todo es ya pasado e corrió como río”, llevó a Jorge Manrique a escribir el célebre “Nuestras vidas son los ríos/que van a dar a la mar/que es el morir”. La brevedad de nuestro paso por el mundo, contrapuesta al eviterno e inalterable fluir de ese mismo río cuya instantaneidad nos es dado contemplar. Una adivinanza popular ha acuñado, en cuatro versos, la luz y la sombra de esta antigua paradoja:

Nazco y muero sin cesar,  
no obstante sigo existiendo  
y sin salir de mi lecho  
me encuentro siempre corriendo. (El río).

## LA FUENTE DE LA VIDA

### 1. El agua como origen de todo bien

De la costumbre hispánica de venerar las aguas y rendir culto a los nùmenes que las habitan, ya habla Menéndez y Pelayo en la **Historia de los heterodoxos españoles**, capítulo 1.º, aludiendo al paso del panteísmo al politeísmo: Las fuentes poseían un poder y había que buscar un Dios que lo personalizara. Así se demuestra en el ara hallada cerca de Oporto en honor del río Duero (Duri) con la referencia semántica de “lo que fluye”.

Ese antiguo poder del agua como generador de vida y misterioso símbolo de lo animado viene a confirmarse en romances como “La flor del agua”, de apariencia cristiana y fondo precristiano. La Iglesia, cubriendo con su manto determinadas celebraciones paganas, confirmó la exaltación de algunos ritos, como los de medio verano, en los que agua y fuego cumplían funciones tan importantes. Muchos folkloristas han descrito la creencia, común sobre todo en la parte septentrional de España, de que en la mañana de San Juan (advocación a la que se dedica el paso de la mitad del año) aparecía sobre la superficie de ríos, estanques, fuentes y lagos la llamada “flor del agua”, extraña maravilla que hacía feliz a quien tuviera la suerte o la previsión de cogerla. Muchachas casaderas acudían con el alba a cortar esa flor que, además de transmitirles su poder lustral –muchas se bañaban desnudas a medianoche para no tener enfermedad ninguna durante los doce meses siguientes–, las introduciría dentro del mundo de la mánica, permitiéndolas conocer si contraerían matrimonio en el curso del año. Naturalmente todos esos poderes eran conferidos por las hadas, ninfas o señoras de las aguas cuyo sortile-



gio, transmitido con el simple acto de bañarse o lavarse, acumulaba en determinadas fechas del año propiedades mágicas sobre las superficies acuosas. La Virgen viene a sustituir, en los pueblos de tradición cristiana, a aquellos espíritus, convirtiéndose en vivificadora del prodigio y permitiendo, en este caso, a la hija del rey conocer el futuro que la aguarda: Se casará y tendrá tres hijos, el último de los cuales —una hembra— le causará la muerte tras el parto. El hecho de que el agua sea, para muchos estudiosos del alma humana, uno de los símbolos del inconsciente (y de género femenino), nos incita a reflexionar sobre el dato curioso de que los personajes del romance sean femeninos y de que la profetizada desaparición de la infanta se haya de producir, precisamente, tras ser sustituida cíclicamente por otra mujer. La antigua creencia de que el agua, como elemento primordial, estaba relacionada con todos los elementos del Cosmos (cielo y nubes/tierra y ríos o lagos/subsuelo y fuentes subterráneas, etc.) se ve de este modo unida a descubrimientos y estudios más recientes cuyo valor científico sería dudoso pero que aportan hipótesis atractivas al proceso del conocimiento humano; así, la teoría de que el culto al agua proviene de un recuerdo inconsciente del líquido amniótico que protege al feto. De modo similar se intenta explicar también la facultad de los saludadores para

andar sobre hierro candente o tocarse la lengua con una plancha ardiendo, ya que aquel líquido que estuvo en contacto con el amnios seguirá protegiendo de por vida a este tipo de curanderos. Véase la encuesta de principios de siglo encargada por el Ateneo de Madrid y realizada en Salamanca que ha sido recientemente editada por el Centro de Estudios Tradicionales salmantino. En cualquier caso, siempre se le atribuyó al agua un poder fecundador; recuérdense las fuentes o pozos convertidos por la tradición en el remedio eficaz contra la soltería o la esterilidad.

Podría darse el caso, sin embargo, de que espíritus negativos o malignos —brujas, diablasas— acudiesen a conocer los secretos del agua, envenenando o dañando su superficie, en cuyo caso se echaba mano de un recurso infalible: El cuerno del alicornio o unicornio, con el que se hacían cruces y bendiciones sobre el agua para después introducirlo en el líquido y remover su contenido ligeramente; así se sigue haciendo en algunos pueblos de la montaña de Palencia y de León. La tradición es antigua y ya Andrés Thevet en su **Cosmografía** nos describe el poder del único cuerno de este animal contra cualquier tipo de ponzoña natural o sobrenatural; proviene tal creencia de la leyenda creada a partir de unos escritos de Ctesias (siglo V a. C.), médico de la corte de Artajerjes Mnemonida. Durante la Edad Media se atribuyó al unicornio una debilidad especial por las palomas y las doncellas, ante quienes amansaba su fiera, lo que le convirtió en símbolo de la virginidad y de lo religioso, permitiendo además, por mágico y milagroso sortilegio, que cualquier objeto (vaso, pomo, etc) fabricado con su cuerno, se ennegreciera al contacto con un veneno o, al menos, neutralizara a éste. El hecho de que, durante siglos se le considerara animal anfibio con las patas de atrás palmeadas, contribuye no poco a aumentar su supuesto dominio sobre las aguas.

Muchos cuentos hay, además, en que el agua de salvación protege a los protagonistas de males o, a través de ella, se sabe —si se enturbia— cuándo está en peligro el héroe. Recordemos el cuento tan popular de "El castillo de irás y no volverás" en la versión contada en Vilvestre (Salamanca) a Luis Cortés: El agua de salvación llega a devolver la vida a uno de los personajes del cuento.

— Llegó a la habitación donde estaba el hermano y le da agua de la botella, y el hermano volvió en sí.

En otros temas, como el de "Luisita y su madrastra", por ejemplo, una capa de hielo impide que la niña pueda llevar agua de la fuente a su casa; el hada rompe el hielo y por su buen comportamiento la concede además que salgan rosas y claveles de su boca cada vez que hable; cuando la madrastra envía a su malintencionada hija a la fuente, las impertinentes contestaciones de la niña la acarrearán el castigo de que cada vez que diga algo salgan por su boca sapos y culebras.

## 2. Las aguas encantadas

En España, casi todas las historias que rondan lo misterioso tienen el sello de los moros: Tesoros ocultos, pasadizos secretos, imágenes enterradas, provienen, aparentemente, de la época de la dominación que hubo de dejar, tras tantos siglos de influencia, secuelas legendarias. De hecho existe una multitud de versiones referidas a un relato que adquiere visos de verosimilitud en cuanto toma carácter local y reviste forma propia: La gruta de los moros. Se dice que, tras abandonar los mahometanos suelo cristiano, algunos quedaron encerrados en grutas y galerías custodiando fabulosas riquezas, ganadas en batallas, o guardando los cuerpos de sus hermanos de raza muertos, de alguna profanación. Para evitar ser vistos bajaban de noche a algún venero cercano a por agua y allí se les escuchaba cantar terroríficas monodias que repertaban si alguien pretendía penetrar en su cueva, alejándole con aquel triste y lúgubre lamento. El hecho de que utilizasen las fuentes próximas para beber concedía a éstas unas cualidades especiales o mágicas que consistían habitualmente en abundancia de caudal o en propiedades medicinales. Además, como señores de la grutas, poseían el secreto de intrincados laberintos, algunos de los cuales estaban inundados de aceite, lo que les permitía desplazarse de unos lugares a otros con extraordinaria celeridad; si algún animal perdido se acercaba a la gruta sin que el amo lo advirtiera y caía en alguna de esas simas, aparecía al día siguiente, inexplicablemente, a diez o doce kilómetros, en otra salida natural.

Normalmente, en la cuenca del Duero, son moras quienes habitan estas cuevas, por lo que la leyenda se ha venido a denominar genéricamente "La cueva de la mora".

Similar origen parece tener la leyenda existente sobre la cueva de Cardaño de Arriba; dicen que, acabando ya los tiempos de la dominación, un joven moro y una joven cristiana se prometieron amor eterno por lo que hubieron de huir de sus familias; en el camino hacia el mar para embarcarse atravesaron una sierra y se encontraron con una laguna cuyas aguas transparentes atrajeron su atención. La joven se acercó imprudentemente y cayó en ellas, resultándole imposible a su acompañante rescatarla. Desesperado, caminó sin sentido, extraviado, hasta que llegó a una gruta cerca de Cardaño donde había una fuente; se dejó caer extenuado y, sin fuerzas ya, encomendó su alma al Dios de los cristianos. Un ángel bajó del cielo y le bautizó, teniendo las aguas del manantial, a partir de ese momento, propiedades curativas.

Más terrible es la historia de aquel arriero que, cansado del camino, quiso reposar un rato a orillas del lago Curavacas, siendo despertado por el espantoso rugido de una serpiente que emergía de la mitad del lago. Sólo su devoción a San Lorenzo (patrono de su pueblo) le salvó de una muerte segura. Aparece aquí

la serpiente en su función de guardadora de secretos depositados en el fondo de los lagos; no olvidemos la antigua creencia de que éstos eran como un ojo, a través del cual éramos observados por el mundo subterráneo y podíamos, en justa correspondencia, llegar nosotros mismos a observarlo. El monstruo defiende así el misterio de la laguna de cualquier curioso atrevido e, incluso, en algunas versiones, se cobra víctimas humanas, preferentemente doncellas.

En otro sentido se manifiestan todas las historias referentes a Vírgenes aparecidas, en lugares sagrados o escondidos, a humildes pastores; cuando se las quiere trasladar, las propias imágenes parecen impedir su remoción o, si ésta se produce, de noche vuelven ellas solas al lugar original donde aconteció el milagro. Por poner tres ejemplos que representen la múltiple variedad de hechos similares, recordaremos las historias de la Virgen del Henar, de la del Brezo y la del Pozo bueno.

La primera, aparecida según la tradición en un lugar cercano a donde ya existía una imagen milagrosa llamada de la Armedilla, fue descubierta por unos pastores, padre e hijo, quienes, pretendiendo dejar libre de piedras y losas el sitio donde se hallaba, contemplaron un abundante y rico manantial que se denominó, a partir de ese instante, "Fuente del cirio", ya que la Virgen se mostró con una vela encendida a su lado. Cuando un vecino de Torregutiérrez quiso aprovechar la ausencia de los pastores (que habían ido a Cuéllar a dar cuenta del suceso) cargando la imagen en un carro para llevársela, al querer atravesar el puentecillo existente sobre el arroyo del Henar, los animales que tiraban se negaron insistentemente a ello.

La segunda, Nuestra Señora del Brezo, instó en sueños a dos pastores cacereños llamados Pedro y Diego, a que fuesen a buscar una imagen suya en un manantial cercano a Cervera de Pisuerga (Palencia), denominado Fuente del Brezo. A partir del descubrimiento fue tal su fama, que en el siglo XVI unos pescadores catalanes hallaron el icono de una Virgen dentro de una caja con un escrito que decía "Voy en romería a Nuestra Señora del Brezo".

En cuanto a la tercera, fue hallada en un pozo limítrofe con la localidad de Olmos de Esgueva (Valladolid), desde donde pretendieron llevarla a la iglesia parroquial, cosa a la que se negó una y otra vez la imagen, realizando viajes nocturnos en dirección al lugar en que había sido encontrada hasta que consiguió que se le edificase allí una ermita.

En estos y muchos casos más de similar contenido aparece frecuentemente un pozo o un manantial que, al ser descubierto y por el hecho de haber estado "dormido" durante mucho tiempo, parece acumular mayores virtudes que los conocidos o abiertos hasta ese instante.

Otro caso es el de animales extraordinarios —como peces, por ejemplo— cuya ayuda maravillosa saca de la miseria o devuelve la esperanza a los seres humanos. Ya hemos comentado el cuento del castillo de irás y no volverás en la versión salmantina, en que un pez de río acepta ser sacrificado por el pescador para convertirse en un manjar de cuya deglución aparecerán personajes y objetos mágicos de dos en dos. En una versión de "El pescador y el barbo" recogida en Valladolid, este pez concede, uno tras otro, distintos favores a la esposa de un pobre pescador agradeciéndole así que éste le hubiera salvado la vida, hasta que, cansado de la avaricia de la mujer, la devuelve a su menesteroso estado original. Por no insistir más recordaremos, finalmente, la historia de San Atilano, obispo de Zamora, quien, al tiempo de salir en peregrinación para hacer penitencia por los pecados de España, arroja su anillo pastoral al río prometiendo no regresar a su sede hasta que el agua no le haya devuelto su símbolo episcopal. Tras años de deambular por esos mundos una voz le anuncia que vuelva a Zamora; así lo hace y, nada más entrar en la ciudad, unos posaderos le ofrecen como alimento un pez en cuyo interior sale el anillo, momento en que todas las campanas comienzan a doblar solas. La misma anécdota refiere una tradición anterior acerca de San Arnulfo, bisabuelo de Carlomagno, situándola en Metz, plaza de la que aquél llegó a ser obispo.

### 3. Las aguas como castigo

También las aguas son, en ocasiones, el vehículo utilizado por las fuerzas sobrenaturales para castigar una trasgresión de la ley divina. En ese sentido cabe aceptar la leyenda existente sobre la formación del lago de Sanabria. Un pobre (Jesucristo en algunas versiones) llega a una aldea donde le niegan de primera intención una limosna; algunas variantes hablan de un bollito ofrecido por el panadero, que al ser tirado al horno para que se cueza se convierte en un pan tan enorme que no sale por la puerta. El mendigo invita a los que han sido generosos con él a que salgan del término ya que se dispone a anegarlos; seguidamente cumple su amenaza clavando su bastón en el suelo, del que sale un borbotón de agua que va subiendo hasta dejar sumergido al pueblo. Algunas personas aseguran, posteriormente, haber oído tocar las campanas de la espadaña de la aldea hundida, durante las noches de San Juan.

También Lot cuece unos panes para los ángeles que se hospedan en su casa, sirviéndole esta circunstancia para salvarse de la destrucción de Sodoma, según narra el Génesis XIX, 3. Filemón y Baucis, en **Las Metamorfosis** de Ovidio, sufren suerte parecida cuando albergan a dioses que después sepultan su pueblo bajo las aguas. Similares características revisten la ciudad de Is (Bretaña) y Biruet Ram (Siria), y relatos coincidentes aparecen en Italia (Roma), Francia (ci-

dades de Gascuña) y Gales (Pool). Se da en casi todos los casos el hecho de que, al igual que en las muchas variantes universales del Diluvio, una familia queda para perpetuar la especie.

Basadas también en la creencia de un castigo divino por medios naturales (truenos, rayos, temblores de tierra, etc) están las leyendas sobre una de las lagunas del río Urbión. Unas aluden a un caballero que pretende saciar su sed en un arroyo cristalino y es advertido por una voz del terrible destino que le espera si enturbia las aguas; el jinete se retira pero no así su caballería que perece bajo el ataque de un monstruo guardador de la mágica fuente; cuando el caballero recupera el ánimo, observa que la enorme grieta dejada por el monstruo al salir de las entrañas de la tierra se ha convertido en una laguna. Tal laguna es la que, en otros relatos, se abre para tragarse animales y árboles que arroja a sus abismos con estruendo; sólo se aplaca tan espantoso cataclismo poniendo una vela a Santa Bárbara, abogada contra las tempestades. Acerca de la profundidad de la Laguna negra han surgido también múltiples creencias, alegando algunas que sus aguas proceden directamente del mar a través de túneles subterráneos, idea que también se tiene del Pozo Airón en La Almarcha (Ciudad Real), sobre el cual hay un romance cuento del que bien pudo tomar Antonio Machado algunos aspectos para enriquecer su obra **La Tierra de Alvar González**.





#### 4. El río como obstáculo

Ya hemos hablado de la ocupación de los ríos y lagos por monstruos que defendían sus aguas; otra cara de la moneda sería la formada por historias y cuentos sobre brujas que, con su maléfico poder, impiden que cualquier ser se aproxime a sus dominios. Son capaces además de hacer la vida imposible a un hombre si es que emprenden alguna acción contra él. Nos lo describe perfectamente Manuel Moreno Blanco en sus **Cuentos de la Gudina**:

*Las brujas... sólo tienen actuación en la oscuridad, o a la luz de la luna, pero se quedan paralizadas en cuanto sale el sol o cuando se ilumina el lugar donde están con una vela o con un farol. Así que esta noche, como todas las noches, saldrán y pobre del que vaya de camino o atraviese las riberas, porque ya se encargarán ellas de nublarle la vista o hacer que la caballería dé un tropezón en el centro de la corriente. Y al día siguiente se hablará por esos pueblos de que ha aparecido una mula abogada en tal o cual remanso y de que el cadáver de un hombre estaba enredado entre las matas en el río de las Uces... Las brujas son las amigas del diablo y todo lo que hacen es dañino...*

Sea o no manifiesto el miedo a los habitantes del río, lo que se expresa aquí es un miedo ancestral al agua, bien por la dificultad natural que siempre representó para el hombre, bien por un primitivo pavor a reflejarse en su espejo, ya que si algún espíritu enturbiaba la superficie podía dejar sin propia imagen al curioso.

Ese obstáculo, sin embargo, se redujo con medios de ingenio, con artificios técnicos o con la ayuda de los barqueros, quienes, desde antiguo, fuese profesionalmente, fuese por otras razones, vivían cabe los ríos para ejercer su humanitario oficio:

Por pasar al otro lado  
un real me llevó el barquero.  
El amor de mi morena  
siempre me cuesta dinero...

Una leyenda de Zamora, la de los santos barqueros Julián y Basilisa nos describe el tema con propósitos hagiográficos. Julián y Basilisa son un matrimonio feliz hasta que el diablo comienza a tentar al varón con la especie de los celos; un día llegan a casa de la pareja los padres de Julián para visitarles y Basilisa, viéndoles fatigados del viaje, les propone que se acuesten a descansar. Así lo hacen mientras el diablo tienta de nuevo al esposo con la idea de que su esposa se encuentra engañándole con otro hombre; ofuscado, Julián llega a su casa y entra en la oscura estancia donde escucha la respiración de dos personas. Fuera de sí toma un arma y asesina a los presuntos amantes. Al salir de casa se encuentra a su esposa quien le da la noticia de la vi-

sita de los padres quienes se hallan reposando de su viaje. Julián cree volverse loco e inicia una vida de penitencia consolado por su cónyuge; finalmente, ambos deciden edificar a orillas del Esla una pequeña iglesia que dedican a San Pedro y compran una barca con la que ayudan a pasar el río a los peregrinos que siguen el camino de Santiago. Estos, acaban por denominar al lugar de paso con el nombre de San Pedro de la Nave. Al cabo de los años, y cumplida la penitencia, un ángel les advierte que han sido perdonados; mueren los esposos el mismo día y, en su honor, es elevada posteriormente una basílica visigótica, la misma que, en nuestros días fue trasladada de lugar al crearse el embalse del Esla.

Similar relato aparece también en **La leyenda dorada de Santiago** de la Vorágine, aunque allí no recibe nombre concreto la esposa de Julián y se añade una entrada a la historia en la que un ciervo, perseguido por aquél, le vaticina desde su juventud el funesto destino que le aguarda con las siguientes palabras: "¿Por qué me persigues de esta manera? Tú matarás a tu padre y a tu madre".

En un cuento popular recogido por Aurelio Espinosa en Roa, un joven que pretende a la hija del rey es enviado por éste a buscar los tres pelos del diablo; tras superar una serie de obstáculos se ve obligado a cruzar un río. el barquero le ayuda, pero le cuenta que por los muchos años que lleva allí su único anhelo es abandonar aquella profesión y realmente no sabe cómo alcanzarlo. El joven, además de conseguir arrancar los tres pelos del diablo, se entera de que el único modo de que el barquero se aleje del río es dejando un remo al primero que pase; el pobre barquero, agradecidísimo, le llena de oro y se dispone a esperar que se acerque el primer incauto. Llega el protagonista al palacio real donde el rey le pregunta extrañado el motivo de su repentina riqueza; informado por el joven del lugar donde le dieron tanto oro, corre hacia la orilla y pasa el río, pero al hacerlo el barquero le deja el remo y se ve obligado a quedarse allí para siempre.

En otros cuentos de la ribera del Duero el demonio pasa por un pueblo vendiendo rosas y claveles, que se le antojan a una embarazada; como son muy caros y la caprichosa no puede pagarlos, acepta entregar lo que nazca al desconocido. Lo mismo sucede con otra mujer de la localidad. Al cabo de los años el demonio viene a reclamar sus privilegios sobre los dos nacidos, que son un niño y una niña, y se los lleva. Los jóvenes, sin embargo, con la ayuda e indicaciones de San Pedro se convierten, él en un barquero y ella en una barca en la que pasan al demonio, que no les reconoce, al otro lado del río para que les deje definitivamente en paz. El relato recuerda vagamente el mito de Caronte, barquero del Hades, que llevaba a las almas a través de los ríos Aqueronte y Estigio hacia el mundo de la muerte.

Entre los milagros de la Virgen más populares en la Edad Media está uno que ha permanecido como leyenda popular y que se titula en su primera redacción latina **De monacho per betam Mariam de utraque morte liberato**. Gonzalo de Berceo y Alfonso X el Sabio incluyen posteriormente en sus colecciones el relato que, en resumen, es como sigue: Un monje sale todos los días del convento a fin de satisfacer su pasión amorosa, para lo cual debe atravesar un río en una barca. Pese a su indigno comportamiento tiene una especial devoción a la Virgen, no dejando en ninguna oportunidad de saludar a su imagen con un Ave María. Una mañana, después de tocar a maitines, sale a hacer su recorrido de costumbre para regresar al convento, el demonio le empuja de la barca y el monje cae al río ahogándose. Acuden los diablos a por el alma del desventurado y en ese instante la Virgen interviene en favor de su devoto. Devuelve el alma al cuerpo y, en el momento en que los monjes van a enterrar a su hermano, le resucita. A partir de ese instante el monje lleva una vida de piedad totalmente ejemplar.

### EL ESPEJO DEL TIEMPO

Ya hemos visto que el agua ejerció siempre sobre el ser humano una especial atracción, fuese porque de su interior parecían emerger susurros, cantos o bramidos, fuese porque el cristal de su superficie le llamaba con persistente y casi mágica seducción. Miguel de Unamuno, tras una visita a los arribes del Duero se deja arrastrar por esa especial sensación y escribe:

*Es singular la atracción del agua. Estaríase uno las horas muertas mirándola fluir y oyéndola rumorear, dejándose ganar el espíritu por la sensación purísima que su constante curso nos produce. El agua es acaso lo que nos depara mejor imagen de la quietud en el movimiento, del reposo supremo que del concierto de las carreras de los seres todos surge. En un estanque que duerme el agua espejando al cielo, pero con no menos pureza lo espeja en el cristal de un sosegado río, cuyas aguas, siempre distintas ofrecen sin embargo la misma sobreabundancia. Y en la cascada misma, por donde se despeña bramando, preséntanos una vena compacta, una columna que acaba por parecer sólida.*

También es sugestiva la idea, durante siglos vigente, del manantial como lugar obligado de reunión. Los versos de muchos romances nos lo recuerdan:

Al primer viaje  
que echó Rosalía  
se ha encontrado un viejo  
en la fuente fría.

Las tres cautivas encuentran a su padre que las está buscando; en otros casos se acude a la llamada del amor, aunque, como dice una copla popular castellana recogida por Narciso Alonso Cortés:

En la Fuente del amor  
no vayas nunca a beber  
pues por mucha agua que bebas  
siempre quedarás con sed.

Es evidente, por otra parte, que el bosque ameno y frondoso de las riberas invitaba, como pocos lugares, al descanso y al recado amoroso. El río, como fuente de recursos naturales, también atrajo a oleadas de colonos, que, en distintas épocas se fueron asentando en sus orillas, campo de batalla en mil ocasiones y frontera natural en otras tantas.

### 1. La excusa para el encuentro

Pese al miedo, comentado anteriormente, que siempre impusieron las fuentes, por su enclave o por las creencias sobre sus misteriosos habitantes, mitad animales mitad demiurgos, no hubo moza del medio rural que dejara de acudir a ellas cuando cualquier circunstancia lo hacía medianamente necesario. Sabían de memoria refranes como el de "Tanto va el cántaro a la fuente que al fin se rompe", y conocían, asimismo, el aforismo "Cántaro roto no tiene remiendo"; la vasija como símbolo femenino conducía, casi inevitablemente, a la asociación de su rotura con la pérdida de la doncella. Así se adivina en cantos tradicionales desde hace siglos predominando la intención sobre el carácter lírico de los versos:

Enviárame mi madre  
por agua a la fuente fría.  
Dejo el cántaro quebrado  
vengo sin agua corrida;  
mi libertad es perdida  
y el corazón cautivado.

Quebrantamiento de una norma social que llevaba aparejado una censura colectiva:

Ay de mí que me lo han roto  
el cantarito en la fuente,  
no siento yo el cantarito  
sino qué dirá la gente.

Tales historias dejaron en el inconsciente una prevención que se ve reflejada en ciertos relatos como el de "Canta zurrón" en el que una joven, enviada a deshora por sus padres a por agua a la fuente, es secuestrada por un mendigo quien la mete en un saco y la obliga a cantar por todos los pueblos para pedir limosna bajo la amenaza de una paliza:

Canta zurrón  
o te doy un coscorrón.

El amor, sin embargo, no conoce fronteras; la fuerza oculta, invisible, que genera su sola intuición, el más leve asomo de cualquiera de sus síntomas, es más

fascinante y perturbador que la rueda de historias sobre prohibiciones o tabúes: "Cuidado con el agua, que preña"; "atención a los lagartos y los sapos que merodean por las peñas y las pozas"; "ojo con las zarzas de los caminos que conducen a la fuente, porque manchan la camisa de sangre..."

Mentir, hija, pero no tanto  
que la zarza no pica tan alto.

## 2. Lugar de enfrentamiento

Las circunstancias bélicas convirtieron al Duero durante siglos en frontera natural. Sus orillas se tiñeron mil veces con la sangre de quienes caían en combate. Por desgracia, el perpétuo fluir de las aguas borró la huella de venganzas y traiciones, convirtiéndolas en historia y posibilitando trágicamente su repetición.

Uno de los romances del ciclo cidiano nos describe un suceso, corriente en la época en que el honor y la fuerza de la sangre movían los sentimientos de los hombres:

Riberas de Duero arriba  
cabalgan dos zamoranos,  
las divisas llevan verdes  
los caballos alazanos,  
ricas espadas ceñidas  
sus cuerpos muy bien armados.

Van a retar a algún caballero del real de Don Sancho que tiene cercada a Zamora. Piden enfrentarse a cualquiera excepto al rey y al buen Cid, a quien tienen como hermano; son padre e hijo que buscan gloria en los hechos de armas. El primero por honor; el segundo por las damas que desde la ciudad observan el resultado de la lucha:

Volved, hijo, hacia Zamora  
a Zamora y sus andamios  
mirad dueñas y doncellas  
cómo nos están mirando.  
Hijo, no miran a mí  
porque ya soy viejo y cano,  
más miran a vos, mi hijo,  
que sois mozo y esforzado.

Salen dos condes de entre las tiendas de Don Sancho y aceptan el reto:

Vanse unos para otros  
fuentes encuentros se han dado,  
mas el que al mozo le cupo  
derribolo del caballo  
y el viejo al otro, de encuentro,  
pásolo de claro en claro.  
El conde, de que esto viera,  
huyendo sale del campo  
y los dos van a Zamora  
con victoria muy honrados.

(*Timoneda: Rosa Española*)

También a orillas del Duero, en el arenal, cerca de Zamora, tiene lugar el combate entre Diego Ordóñez y los hijos de Arias Gonzálo para dilucidar si alguno de los zamoranos tuvo que ver en la muerte de Don Sancho a manos de Vellido Dolfos.

El Padre Mariana en su Historia de España describe un hecho anterior, en el que Fernán Antolínez, caballero cristiano, es retado por Almanzor a orillas del Duero; mientras los ejércitos de ambos se enfrentan, Antolínez oye misa piadosamente y, acabado el Santo Sacrificio, se refugia en su casa a donde le llegan rumores de una victoria completa de sus tropas. Cuando sale a cerciorarse comprueba que un ángel, mientras él oraba, había tomado su lugar en la batalla conduciendo a los cristianos al triunfo. Sobre las armas del caballero aún se puede percibir la sangre de sus enemigos a quienes el misterioso luchador que le suplantó puso en fuga.

Años antes, sin embargo, según cuenta la leyenda mora, fue Galib, suegro de Almanzor, quien con su palabra enardeció a los suyos para conseguir una victoria sobre los cristianos entre los ríos Duero y Ucero:

De un lado nos cerca del Duero  
del otro Peña Tajada,  
la salida está en vencer  
y en el valor la esperanza.

Por San Esteban de Gormaz se cuenta también el relato de que fueron las mujeres del lugar las que, en cierta ocasión y por ausencia de los varones que habían salido a otra campaña, se encargaron de infligir una completa derrota a los moros de Vadocondes que habían pretendido tomar la plaza por considerarla mal guamecida.

Con derrota cristiana, por el contrario, acaba la tradición del Monte Sacro, cercano a Peñaranda de Duero y antiguamente llamado de los Palendones, ya que, huyendo un grupo de monjes de la persecución de los moros y llevando unas reliquias de San Vicente Levita de Agen, intentaron sin éxito cruzar el Duero; para evitar que el santo manchara su nombre (Vicente = Vencedor) y para preservar sus restos de una profanación los escondieron en un lugar próximo, pereciendo masacrados inmediatamente a manos de sus perseguidores.

## 3. El quehacer humano

El hombre, perfeccionando la técnica y aplicándola acertadamente, es capaz de dejar su huella sobre la naturaleza. Molinos, presas, balancés, puentes o canales son ejemplo de esa actividad que, como tantas otras, deja una impronta especial en la cultura tradicional.

El Padre César Morán nos cuenta (**Por tierras de León**), que en Villaviciosa de la Ribera había un rey

que prometió su hija en casamiento a aquel que hiciese una presa para regar las médulas; tres caballeros se presentaron: El primero comenzó su trabajo en Murias de Ponjos; el segundo algo más abajo y el tercero en la Cepeda. El primero ganó la apuesta pero fue el que hizo la presa más larga por haber empezado más arriba que los otros dos.

Estas grandes obras tienen siempre a su alrededor, por sobrepasar a veces su construcción el techo de lo humanamente posible, un conjunto de leyendas que las conexiona directamente con el mundo de la Mitología. Tal sucede con el Acueducto de Segovia, cuya factura atribuye la tradición al diablo. Una joven



segoviana, cansada del trabajo que le costaba bajar diariamente varias veces al río Clamores a por agua, se quejaba una tarde de su suerte cuando se le apareció el demonio en figura de hermoso paje; éste comprometió el alma de la joven si era capaz de construir en una noche un artificio que condujera una corriente de agua hasta la misma ciudad de Segovia. Quedó la palabra empeñada y las cohortes de Luzbel empezaron a trabajar a la luz de la luna sin utilizar argamasa, piedra sobre piedra; absorbió el demonio en tan maravillosa

obra, no advirtió que por el oriente llegaban las primeras luces del alba, que salvaron a la doncella de su terrible destino. Desde entonces la tradición confiere al acueducto el título de "Puente del Diablo".

Cosa endemoniada fue asimismo, aunque en este caso para destruir más que para edificar, lo que aconteció con el llamado "Molino de la Griega", en Villarroquel; una vez acabado el ingenio exclamó su propietaria: "Mañana muele el molino", a lo que alguien añadió la cristiana frase "Si Dios quiere". Al oír esto la griega apostilló:

Que quiera Dios que no quiera  
mañana ha de moer  
el molino de la griega.

Quando al día siguiente se inauguraba la instalación, todo se vino abajo como arrasado por una legión de los mismísimos diablos.

También el puente como símbolo de la unión de dos mundos, natural y sobrenatural, entre los cuales discurre el río separándolos, tiene un eco en las tradiciones oral y escrita. De hecho muchos de esos puentes solían tener en el mismo centro del paso una hornacina o pequeña capilla donde uno podía encomendarse al santo, santa o Virgen que protegieran con su presencia el lugar, para que le preservaran de todo posible mal que, como ya hemos visto, podía ser tan variado como terrible. En esas capillas incluso se protegía la vida de los seres que aún no habían visto la luz, realizándose bautizos prenatales con el agua del mismo río que discurría bajo el puente; en esta ceremonia de tinte precristiano se tomaba como padrino al primero que intentase cruzar el puente a medianoche, que era la hora elegida por quienes intervenían en esta acción de claro carácter lunático.

El puente se convierte, en cualquier caso, en lugar de acceso sólo permitido a quienes superen determinadas pruebas. Así en el famoso "Paso honroso" leonés de Suero de Quiñones o, en otro sentido, en el "lunes de aguas" salmantino.

El Paso honroso se denominó a la hazaña protagonizada por Suero de Quiñones, hijo segundo del Merino Mayor de Asturias, quien se enfrentó —siguiendo la norma de Caballería del Paso de armas— durante treinta días con cualquier caballero que se presentara a luchar con él y nueve amigos más en la Fuente sobre el Orbigo. La historia, acontecida en el siglo XV y narrada por el testigo presencial Pero Rodríguez Delena, escribano de Juan II, recuerda tantos lances de armas como son descritos en las novelas de Caballerías, y, particularmente, el que se refiere a Lanzarote del Lago y su paso del vado según la narración de Chretien de Troyes. En lo que concierne al lunes de aguas salmantino, es bien conocida la tradición de que las mujeres públicas fuesen alejadas de la ciudad durante la Cuaresma para no servir de escándalo; desde el Miércoles de Ceniza hasta el Domingo de Quasimodo se prolongaba el destierro, que acababa justamente el

lunes siguiente al de Pascua. Como durante todo ese tiempo no habían tenido ocasión de purificarse (cosa que se supone había hecho el resto de habitantes de la ciudad) no merecían pasar por el puente y atravesaban el Tormes en barcas para volver a su oficio. La costumbre se mantiene, según Jose Luis Yuste (**Tradiciones urbanas Salmantinas**), desde comienzos del XVII.

Volviendo a las grandes obras emprendidas y ejecutadas por la mano del hombre, habría que mencionar la llevada a cabo por Juan de Maldonado, caballero de Olmedo, para satisfacer a Doña Ana, la viuda medinense de quien se había enamorado. Habiéndole prometido ésta que sólo sería suya el día que las aguas del río Adaja pasaran al pie de su palacio, desvió en un año, según la leyenda, el cauce del río hasta hacerlo pasar frente a la casa de su amada en Medina del Campo.

No menos milagroso fue el cimientó formado por Santa Marina para el Convento de Laverde, en los arribos del Duero. Dícese que, perseguida por sus enemigos, se vió forzada a pedirle a Dios que la roca se abriera para no caer en poder de los infieles; al grito de "ábrete peña cerrada, que Marina viene cansada", la roca se hendió dejando pasar a la Santa. En el mismo lugar se edificó una capilla cercana al convento.

#### 4. El agua como derecho y como necesidad

El ser humano consideró desde épocas remotas, y una vez establecido el derecho a la propiedad privada, la necesidad de crear unas normas para el uso y disfrute de las aguas. Ya los romanos, entre las servidumbres rústicas, observaron la posibilidad de conducir el agua para el riego a través de las propiedades de otra persona (*aquae ducendae*) o el derecho a tomar el agua de la propiedad de otro. Las aguas y las riberas se respetaron desde los primeros textos jurídicos como públicas o comunes a todos (*res nullius*) abarcando las leyes a todas las aguas que fluían o corrían normalmente. Las Partidas respetan esta normativa declarando en la Ley VI, título XXVIII, que "los ríos, los puertos y los caminos pertenecen a todos los hombres comunemente en tal manera que también pueden usar de ellos los que son de otra tierra extraña". Se hace la salvedad, sin embargo, de que el agua corriente nacida de una fuente era propiedad del dueño del terreno donde brotase y que éste debía respetar la antigüedad en la servidumbre, no pudiendo otorgar a nadie la facultad de aprovecharse de ella si antes lo había concedido a otra persona, requiriéndose el consentimiento del primero para tal situación.

Ya hemos tratado en el apartado del quehacer humano el tema de los puentes; el hecho de ser obras útiles y realizadas por alguien, los hizo, sin embargo, susceptibles de ser aprovechados privadamente. Durante siglos se respetó el "pontazgo", derecho de un propietario o dueño a cobrar determinadas cantidades a per-

sonas y ganados por el mero acto de atravesar su puente. Esta situación condujo en muchas ocasiones a que quienes debían sufrir cotidianamente tales impuestos protestaran por ese abuso o por otros que habían surgido amparados en ese mismo, como el de cobrar también en los vados cuando no existía obra de ingeniería que superara el obstáculo natural o demandar cantidades desorbitadas por el uso de una barca para transportar al otro lado del río a personas o animales. En las Cortes de Valladolid de 1537, por ejemplo, se pide al rey:

"Otrosy, porque en algunas partes y lugares destos reynos se ponen estancos y ympuisiones por algunos señores que tienen barcas en los tales lugares y partes, suplicamos a Vuestra Magestad mande que esto se lleve moderadamente a los que pasaren por las tales barcas y no se lleven derechos algunos a las personas y ganados que se aventuran a pasar por los vados de los tales ríos por no pagar las dichas ympuisiones y derechos y que de los derechos de las barcas tengan aranzuelos". En la contestación del rey se indica que no se debe cobrar ningún derecho por pasar personas y ganados por los vados, y en caso de que optaran por tomar la barca el precio del trasbordo debería estar expuesto públicamente.

Muchos ejemplos de la lírica castellana aún recuerdan el derecho repetidamente mencionado del barquero, pero ninguno mejor que este tema infantil de comba para demostrar que hasta nuestros días han llegado los ecos de tales situaciones:

Al pasar la barca  
me dijo el barquero  
las niñas bonitas  
no pagan dinero.  
Al pasar la barca  
me volvió a decir  
las niñas bonitas  
no pagan aquí.

Así como el agua del cielo caía en determinadas épocas del año es, cuando menos, inoportuna (Agua por San Juan, quita vino y no da pan) hay fechas específicas en que se la espera con verdadera ansiedad ("como agua de mayo") ya que su llegada supone "alimento para todo el año". Entre San Marcos (rey de los charcos) y San Isidro, el agua es bienvenida y su escasez, por el contrario, supone una contrariedad que, durante siglos, se intentó paliar con rogativas o ramos de rogación para pedir la lluvia. A veces, éstos consistían en una simple bendición de los campos, tras una procesión y el canto de una letanía; en otras ocasiones había una traslación de imágenes desde su lugar habitual —que podía ser una ermita por ejemplo— a la parroquia o viceversa. En el nuevo emplazamiento pasaba unos cuantos días y se le rezaban o cantaban coplas compuestas para tal ocasión por versificadores locales y otras adaptadas de versos generales concebidos pa-

ra ese fin; en esos versos se recordaba al santo o Virgen protector las muchas veces que, en anteriores ocasiones, tuvo piedad del pueblo concediendo la gracia del agua y se confesaba el poco merecimiento que los habitantes del pueblo o comunidad tenían de tan señalado favor que, no obstante, se pedía, haciendo ver que los más pequeños no tenían culpa de las faltas de sus mayores:

Mira por los pequeñuelos  
que piden el pan llorando  
y no les podemos dar  
porque se nos seca el campo.

En algunos pueblos de la cuenca se lleva a cabo todavía una ceremonia que Frazer denominaría de "magia simpática". Las imágenes o las reliquias de los santos a los que se suplica el favor del agua son sumergidas en el líquido de una fuente o de un río para que así llegue antes el prodigio pedido; el caso más espectacular es el de las cabezas de Santa Engracia y San Valentín, de Caballar (Segovia), hermanos del milagroso San Frutos, anacoreta del Duratón, que van a remojarse a una fuente del lugar.

Para finalizar, recordaremos brevemente algunos de los aspectos simbólicos que en la cultura tradicional han aparecido relacionados con los elementos estudiados y que aún no han sido tratados.

La fuente es sinónimo de claridad y pureza ("Con el agua de la peña se pone la voz delgada"), siendo sus aguas frescas y limpias como el cristal.

El río se asimila a lo que fluye arrastrando todo a su paso.

También se le relaciona con lo eterno; por ejemplo, cuando antiguamente se decía que un matrimonio "tiraba las llaves al río" se sobreentendía que no deseaba tener más hijos. La llave poseía un sentido de fertilidad y el río de eternidad o permanencia.

Los ríos Esla y el Duero mueren juntos en el mar así mueren los amantes que se quieren de verdad.

Algunas veces se relaciona al río con el olvido o con la despedida, por su constante fluir:

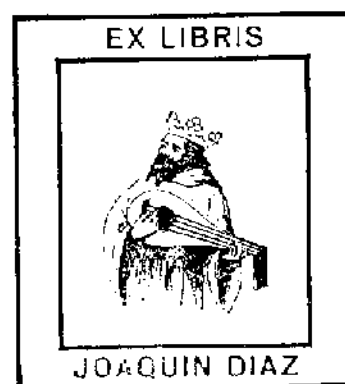
Amor mío si te vas  
no bebas agua del Duero  
que ahí lavaron el puñal  
con que mataron a Diego.

La psicología ha estudiado las similitudes entre lo femenino y el cauce, así como ha dado al agua un sentido de poder fecundador.

El río, como el agua, ha ido casi siempre unido al género masculino cuando se ha pretendido ver en él aspectos fertilizantes; de hecho, la mayor parte de los arroyos, ríos principales y afluentes de la cuenca del Duero tienen nombre masculino. Sólo en algún caso concreto las gentes, generalmente del entorno o la comarca fertilizada, le aplican nombre femenino (La Esgueva, por ejemplo, o La Hornija).

#### BIBLIOGRAFIA

- M. MENENDEZ Y PELAYO: *Historia de los heterodoxos españoles*. B. A. C., Madrid, 1956.
- J. FRANCISCO BLANCO: *Usos y costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en Salamanca*. Diputación, Salamanca, 1986.
- LUIS CORTES VAZQUEZ: *Cuentos populares salmantinos*. Cervantes, Salamanca, 1979.
- F. ZAMORA: *Leyendas de Soria*. CSIC, Madrid, 1971.
- MANUEL MORENO BLANCO: *Cuentos de la Gudina*. Cervantes, Salamanca, 1977.
- SANTIAGO DE LA VORAGINE: *La leyenda dorada*, Alianza, Madrid, 1982.
- CESAR MORAN: *Por tierras de León*. Diputación, León, 1987.
- JOSE LUIS YUSTE: *Tradiciones urbanas salmantinas*. Diputación, Salamanca, 1986. *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*. Rivadeneyra, Madrid, 1883.



# PASO "DOPPIO" Y "CONTRAPASSO". (I)

Mauro Lo Mónaco y Sergio Vinciguerra

## EL PASO "DOPPIO" Y EL "CONTRAPASSO" EN LAS DANZAS ITALIANAS DEL SIGLO XV.

### I PARTE: PROBLEMAS DE MENSURACION.\*

#### *Buscando la "mexura musichale".*

Que el "bel danzare" fuera un arte de complicado aprendizaje era bien claro para los maestros de danza del siglo XV, los cuales, al redactar los tratados que explican las notaciones musicales y las descripciones coreográficas de los "balli" y "bassedanze" más conocidas de la época, sintieron la necesidad de reservar un espacio considerable a la descripción de aquellas reglas que el "bono danzatore" debía observar atentamente para poder ser considerado tal. Estas reglas, ya indicadas por Domenico da Piacenza (1) en el primer tratado italiano de danza que se conoce, fueron mencionadas en tratados sucesivos por obra de dos de sus discípulos, Antonio Cornazano (2) y Guglielmo Ebreo da Pesaro (3). Dichas reglas consideraban no tanto las descripciones de los "movimenti naturali" y "accidentali" que hoy denominaríamos como pasos y adornos, sino una serie de dotes naturales y detalles que transforman una simple secuencia de pasos en danza. Algunas de estas reglas, como la memoria, la capacidad de subdividir el espacio durante la ejecución de una danza o la necesidad de efectuar los "movi-

menti" en perfecta correspondencia con la música, resultan bastante claras y obvias, otras en cambio, son difíciles de comprender y a veces hasta imposibles, porque están relacionadas con cánones estéticos y de comportamiento que no son familiares a los de nuestro tiempo.

Si es cierto que era muy importante respetar la "mexura musichale" (bailar siguiendo el ritmo) era también necesario bailar de acuerdo a la clave de la composición (b-moll, b cuadro) y danzar en armonía con los instrumentos musicales utilizados; elementos cuya importancia mayor era el carácter interpretativo. No tenemos detallada información sobre la libertad que tenía el bailarín de improvisar, o sea de utilizar secuencias de pasos alternativos a otros de igual medida, o de introducir "movimenti accidentali" y en qué modo era considerada la introducción de tales elementos. Podemos pensar, por nuestra parte, que el buen gusto no fuese una categoría universal sino algo distinto en las diferentes cortes o aun en el ámbito de una misma corte y en los varios niveles de público y privado. (cfr. B. Sparti 1985).

(\*) El contenido de este artículo ha sido ya presentado, en parte, durante el encuentro internacional de estudios: "Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo" (Pesaro, 16-18 de julio de 1987).

TABLA 1

PBN 972.....	Domenico da Piacenza, Parigi, BN, fds. it. 972. De arte saltandi et choreas ducendi. (1455 ca).
PBN 973.....	Guglielmo Ebreo da Pesaro, Parigi, BN, fds. it. 973. De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum. (1463).
PBN 476.....	Giovanni Ambrosio. Parigi, BN, fds. it. 476. Domini Johannis Ambrosii pisauensis de pratica seu arte tripudii vulgare opusculum. (1474).
RVB.....	Antonio Cornazano. Roma, Bibl. apostol. Vaticana, Cod. Capponiano Nr 203. Libro dell'arte del danzare. (1465).
SBC.....	Guglielmo Ebreo. Siena. Bibl. Comunale, L.V. 29. Trattato della danza composto da maestro Guglielmo ed in parte cavato dell'opera di maestro Domenico, Cavagliere Piacentino.
MBE.....	Guglielmo Ebreo. Modena. Bibl. Estense, ital. 82, A.J. 94. Dell'arte del ballo.
FBNC.....	Guglielmo Ebreo. Firenze, Bibl. Naz. Centrale, Cod. Magliabecchi-Strozzi Class. XIX, 9, Nr 88. De Pratica seu arte tripudii vulgare opusculum.
NYPL.....	M. Giorgio. New York, Publ. Library, Cia Fornaroli coll. Ghuglielmj ebrej pisauriensis depratica seuarte uulghare opuschulum.
FML.....	Guglielmo Ebreo da Pesaro. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, cod. Antinori 13. (1510-1540?). Libro de bali Ghuglielmus ebreis pisauresis.
FBJ.....	Guglielmo Ebreo. Foligno, Seminario Vescovile, Bibl. Jacobilli, D.I. 42 (1455 ó 1461 ca) (frammento).
FBNC1.....	Firenze, Bibl. Naz. Centrale, palat. 1021 (frammento) Ms Nurnberg. Germ. Nationalmuseum 8842. Hie Jnnen Sindt Geschriben Die Wellschen Tenntz (1517).
VBNM.....	Venezia, Bibl. Naz Marciana, it. II 34 (4096).

La profunda comprensión de este arte encuentra su límite en cuanto nos resulta evidente que es algo vinculado al pasado en modo indisoluble y recuperable sólo en términos arqueológicos. Más factible es el estudio de la medida de los textos musicales y de las descripciones coreográficas en la tentativa de establecer la justa relación entre pasos y música; para descubrir aquella "mexura musicale" a la cual se referían Domenico, Guglielmo y Cornazano que constituía la base del "arte di ballare".

### Los orígenes

El material a disposición para efectuar un estudio mensural de la danza italiana del siglo XV se ve actualmente limitado a dos manuscritos entre tratados y colecciones de danzas que datan de un período de tiempo que va desde el año 1455 al 1517 (cfr tab. 1) (4); de éstos solamente cuatro contienen anotaciones musicales que se refieren a las coreografías descritas, o sea los tratados que señalamos con las siglas PBN 972, 973, 476, RVB. Entre las anotaciones contenidas en estos tratados, 23 se refieren a descripciones coreográficas de "balli" mientras tres son "tenores" para "bassedanze" (O. Kinkeldey 1959, T. Marocco 1981). El número de las descripciones coreográficas es mayor: apr. noventa, y comprende veinte "balli" y ocho "bassedanze" compuestas con seguridad, por Domenico (5). Este material es más rico de lo que parece a primera vista; de hecho ofrece dieciocho descripciones coreográficas todas ilustradas con respectivas notaciones musicales de bailes compuestos por Domenico que nos llegan en manera casi directa del autor a través del tratado PBN 972 (1) y a través de las descripciones hechas por el mismo Cornazano, Guglielmo, o de otras manos que se han ocupado de las numerosas "reediciones" de tratados de Domenico o a través de recopilaciones de danzas (tab. 2). Este material resulta útil, sea para el estudio comparativo de las notaciones musicales sea para analizar las descripciones coreográficas y para relacionar éstas entre sí.

### La colación de los textos y los "equivalentes coreográficos" en los "balli" de Domenico.

Los estudios de colación de las notaciones musicales contenidas en los tratados han llevado a resultados sólo en parte concordantes (Kinkeldey 1959, Marocco 1981, Smith 1987a). Tales discordancias deben ser consideradas en relación al hecho de que notables contradicciones, por lo menos en apariencia, emergen ya en el ámbito de un mismo tratado entre principios teóricos de notación de la época y la notación reproducida con los relativos signos mensurales que indican el tiempo y la "prolazione" (B. Spati 1986). Es difícil, sin embargo, decir cuántas de estas incongruencias "ocultan" errores de distinta naturaleza o reflejen simplemente el uso de

convenciones diferentes. Las incoherencias ya evidentes a nivel musical, son mucho más notables cuando se hallan de frente la notación musical y la descripción coreográfica. Es ahí donde se quiebra el acuerdo parcialmente recuperado entre los musicólogos.

TABLA 2

	1455	1463	1465	des. 1453	apr. 1474	apr. 1474	des. 1474	des. 1474	1510	1517	15XX
	PBN 972	PBN 973	RVB 476	PBN 476	SEC	MBE	PBNC	AYPL	(PNT)	NUR	VDFV
DI' ARRUANDO 2	X		X	Xc	Xc	Xc	Xc	Xc	(X)	Xc	Xc
DI' ARRUANDO 3		Xc		Xc	Xc						
LEONARDI 2	X	X	X	X	X	X	Xc	Xc	(X)	Xc	X
LEONARDI 3		Xc		Xc*	Xc*			Xc	(X)		
INGRA PA	X		X	X	X		X	X	(X)		
GELONZA	X*		X*	Xc	Xc		X*	Xc	(X)		
ELISCIARA				X							
VERCEPPE		Xc									
PRECONERA	X		X	X			Xc	Xc	(X)		
DELFINI	X		X	X			X	X	(X)		
ARIELLO	X		X	X	X		X	X	(X)		
VARCHEXANA	X		X	Xc	Xc		X	Xc	(X)	Xc	
FOFFER	X	X	X	X	X		X	X	(X)		
LA FIA G.			Xc								
L'ALTRA FIA C		X		X	X						
MILCANT A	X	X		X			X	X	(X)		
SCORIA			X								
VERAPA											

"Balli" de Domenico reproducidos en el tratado PBN 972 y su presencia en otros tratados.

FML ha sido examinado en modo incompleto, aún así, en el tratado figura el "contrapasso".

x = baile que figura en el tratado

c = presencia del "contrapasso"

\* = presencia de variaciones en las secciones coreográficas

des. = después.

apr. = aproximadamente.

En general es posible individual en el texto coreográfico "secciones coreográficas" correspondientes a las divisiones en que se halla ordenada la notación musical (fig. 1) (6); en el ámbito de cada sección no siempre se logra obtener una correspondencia perfecta entre música y pasos, resultando excepciones de una u otra parte.

El análisis obtenido comparando las distintas descripciones coreográficas de una misma danza provenientes de distintas fuentes da una notable contribución al estudio de la mensuración de dichas danzas. De este modo se hace posible descifrar secuencias coreográficas, que si en algunos manuscritos parecen incomprensibles, se aclaran consultando otras fuentes. Este método de comparación hizo posible poner en evidencia, durante este estudio, la posibilidad de sustitución de algunas secuencias de pasos, de una a otra edición de una misma danza, por otras secuencias de valor mensural equivalente. A estas secuencias les hemos dado el título de "Equivalentes Coreográficos" con la intención de indicar de este modo secuencias de pasos que, por indicación del maestro de danza o a gusto del bailarín mismo, podían ser usadas en alternativa a otras del mismo valor mensural. Hasta ahora, al contrario



de lo ocurrido con las notaciones musicales, no ha sido desarrollado un trabajo orgánico de comparación entre las descripciones coreográficas de los tratados y recopilaciones de danzas del siglo XV y primer período del XVI en Italia aunque no falten ejemplos de análisis de colación referidos a particulares danzas (A. Francalanci 1985, A. W. Smith 1987a, E. Thomas 1978). Por lo tanto presentaremos algunos datos obtenidos como resultado de análisis de colación.

Los "balli" de Domenico han sido escogidos como modelo de estudio por su valor como material sumamente homogéneo dado que "le infrascripte dançe sono composte cusi il canto come le parole per lo spectabile & egregio cavagliero misser Domenico da Piacença" (PBN 972 f. 5r). Además, dicho material nos llega en manera bastante directa del mismo autor a través del tratado PBN 972 (1) así como por medio de descripciones de distintos autores que reelaboraron parcialmente los textos coreográficos según el gusto particular de los distintos tiempos o de la corte a la cual eran destinados, en un arco de tiempo que comprende la segunda mitad del siglo XV y las primeras décadas del siglo XVI.

El estudio ha sido emprendido con el fin de individuar los "equivalente coreográficos" existentes entre las distintas versiones de una misma danza en la tentativa de llegar al valor mensural de secuencias de pasos de valor incierto o, por lo menos aparentemente, no correlativas a la notación musical que las acompaña. De hecho, no obstante no existan descripciones completas con respecto al modo de ejecución de los "movimenti naturali" y, menos todavía, de aquellos "accidentali", la "misura" de los "movimenti" (o sea, en palabras actuales, la duración de los pasos entendida como número de compases o medidas musicales) se nos da a conocer a través del tratado PBN 972 del mismo Domenico y de los sucesivos tratados RVB, MBE, SBC Y NYPL.

**TABLA 3**

"movimento"	PBN 972	RVB	MBE-SBC	NYPL
1 semplice	1/2	---	---	---
2 semplici	---	1	1	1
1 semplice-2pesato	---	---	1	1
1 continenza	1/2	---	---	---
2 continenze	---	1	1	1
movimento	1/2	x	---	---
salto	1/2	---	---	---
1/2 volta	1/2 sic	1	---	1
duppio	1	1	1	---
1 ripresa	1	1	1	---
riverenza	1	---	1	1
tutta volta	2	2	2	1 sic
1 contrapassi	---	2	2	?
frapamenti	1/4 (1/8)	x	---	---
andrea/trascorra	1/4 (1/8)	x	---	---
scabbiamento	1/4 (1/8)	---	---	---
pizzicamento	---	x	---	---
scambi	---	1 (2)	---	---

"Misure" de "movimenti naturali" y "accidentali" que figuran en los tratados PBN 972, RVB, MBE, SBC y NYPL.

Los números indican la "misura" de los pasos, o sea la cantidad de tiempos de música para cada paso

x = duración ad libitum

--- = indicación no transcrita

? = ilegible en el tratado

La "misura" del "saltarello" que figura en otras partes de los tratados, es de un tiempo.

En la tab. 3 encontramos un cuadro sinóptico de los "movimenti naturali" y "accidentali", con el correspondiente valor mensural que figuran entre las reglas de estos cinco tratados (7).

### El "contrapasso" y antes del "contrapasso".

La primera pregunta que emerge de este análisis concierne al significado que se deberá dar a un paso que no se conocía aún en el época de Domenico y que se encuentra, sin embargo, en las coreografías de los bailes de Domenico que han sido transcritas por Cornazano y Guglielmo: el "contrapasso". Se trata de examinar si la introducción del "contrapasso" responde sólo a exigencias (p. ej. estéticas) de Cornazano y Guglielmo o ha sido condicionada por las indicaciones dadas por el mismo Domenico y, además, si dichas variaciones pueden haber sido una ayuda en el análisis mensural de los textos coreográficos.

La primera mención del "contrapasso" remonta al 1465 por obra de Cornazano (RVB): "Nel saltarello oltre gli soi passi naturali compeggiati & ondeggiati sicondo el modo dicto di sopra e bello alla donna intermischiarli alcune cose di dolce maniera cone e dui passi sempi campeggiati & ondeggiati in uno solo tempo e talhora tre contra passi in dui tempo et si ponno fare queste due cose l'una detro a l'altra" (RVB f. 6v).

El autor, en este párrafo dedicado a las damas, además de las indicaciones de medida de los dos tiempos para tres "contrapassi", nos ha dado un ejemplo concreto de las diferencias existentes entre el modo de bailar de los hombres y de las mujeres y una preciosa indicación sobre el grado de libertad del bailarín en el uso de ciertos "Equivalentes Coreográficos".

El "Contrapasso" fue muy utilizado en la segunda mitad del siglo XV y primeras décadas del XVI como resulta evidente del examen de la tab. 2 que muestra la presencia de este paso en nueve de los diecisiete "balli" de Domenico (Tessara no figura en los otros manuscritos) que se hallan en tratados sucesivos al PBN 972. Para poder comprender mejor cómo ha sido distribuido el "contrapasso" en el ámbito de los bailes aquí analizados, si casualmente o sobre bases aún no identificadas, será útil observar de cerca algunos de los análisis llevados ya a cabo.

**"Lionzello in due": "doppi" y "contrapassi"**

En la tab 4 figuran las secuencias de pasos del "Lionzello in due" según la lectura de nueve tratados. Las secuencias de pasos se encuentran ordenadas en columnas que se leen de arriba hacia abajo; encima de cada columna está indicada la inicial del manuscrito del cual procede. La división horizontal de la tabla indica con las letras A - G las distintas "secciones coreográficas" (nota 6) correspondientes a las "secciones musicales" del canto transcrito (fig. 1). Algunas de ellas (C, E, F, G) son idénticas en todos los tratados, o presentan variaciones mínimas: en la sección G, por ejemplo, en FBNC y NYPL en lugar del "movimiento" se encuentra el término "scossetto", en SBC "squassetto", que en NUR fue traducido con la palabra "allzada" mientras en VBNM se encuentran "continenze".

**TABLA 4**

	PBN 972	PBN 973	PBN 476	SBC	MBE	FBNC	NYPL	NUR	VBNM
A	SQ SQ	d d d	d d d	1 cp SQ	1 cp SQ	4 cp SQ	4 cp r	2 cp 1 cp r	3 cp r
	SO SO	d u	d d	3 cp SQ	3 cp SQ	4 cp SQ	4 cp r	2 cp 1 cp r	3 cp r
	SO SQ	d d d	d d d	3 cp SQ	3 cp SQ	4 cp SQ	4 cp r	2 cp 1 cp r	3 cp r
B	m r SO ( ) SQ	m r d m r d	x u d r u d	SA SQ C SQ	SA SQ C SQ	SA SQ C SQ	SA SQ C SQ	SA SQ C SQ	SA SQ C SQ
C	SS d SS d SS d	SS d SS d SS d	SS d SS d SS d	SS d SS d SS d	SS d SS d SS d	SS d SS d SS d	SS d SS d SS d	SS d SS d SS d	SS d SS d SS d
D	d d d	d d d	d d d	( ) ( ) ( )	d d d	1 cp d	4 cp r	2 cp 1 cp r	3 cp r
E	SS d d SS d d	SS d d SS d d	SS d d SS d d	SS d d SS d d	SS d d SS d d	SS d d SS d d	SS d d SS d d	SS d d SS d d	SS d d SS d d
F	r ( ) d d r	r e d d r	r e c c r	r e c c r	r e c c r	r e c c r	r e c c r	r e c c r	r e c c r
G	m n n m	n m m n	n m m n	SA SQ BS SQ	SA SQ BS SQ	SA SQ BS SQ	SA SQ BS SQ	SA SQ BS SQ	SA SQ BS SQ

SQ = saltarellos in quadernaria      sc = scossetto  
 S = semplice      sa = scossa  
 d = doppio      sq = squassetto  
 r = ripresaal - allzada  
 cp = contrapassi      g = continenza

( ) - verosimile lapsus calami.  
 para la medida de los pasos véase tab. 3.

Otras secciones, en cambio, aún presentando notables diferencias, muestran una gran semejanza en el modo de reunir las secuencias de pasos (A, B, D). La sección B de PBN 972, por ejemplo, muestra dos períodos idénticos constituidos por dos "movimenti" seguidos por un "saltarello in quadernaria"; en PBN 973 y 476, en lugar de "saltarello" figura un "doppio" mientras en otros tratados los "movimenti" están sustituidos por dos "scossetti" o "allzada" o "scosse" o "continenze". En la sección A se reconocen tres períodos que en PBN 972 y MBE están formados por dos "saltarelli", cada uno en "quadernaria", en PBN 973 y PBN 476 por tres "doppi", en SBC y VBNM por tres "contrapassi", en FBNC y NYPL por cuatro "contrapassi", en NUR por dos "contrapassi" más un "contrapasso con una ripresa". La sección D, muy parecida a la anterior, consta de dos períodos, sólo que también en PBN 972 y MBE están formados por tres pasos "doppi" cada uno, igual que en PBN 973 y PBN 476. (8).

En la fig. 1 se encuentran las notaciones musicales del "Lionzello in due" correspondientes a las descripciones coreográficas que volvemos a encontrar en los tratados PBN 972, 973 y 476. La primera sección de la notación musical de PBN 972, correspondiente a las secciones coreográficas A y B, está formada por dos compases de "quadernaria" y lleva la indicación de cinco repeticiones; le sigue una sección de tres compases de "quadernaria" (sección 2) repetida dos veces correspondiente a la sección coreográfica C. En la notación musical de PBN 476 la segunda sección está precedida por dos secciones (1 a y 1 b) cada una formada por dos compases de "quadernaria" que llevan la indicación de tres repeticiones la primera y dos la segunda; estas secciones se refieren respectivamente a las secciones coreográficas A y B. El total de diez compases de "quadernaria" es idéntico en los dos tratados y la versión del canto transcrita en PBN 476 debe considerarse una variación de la primera que hace resaltar con la melodía la diferencia entre las secciones A y B. La notación musical transcrita en PBN 973 es idéntica a aquella que figura en PBN 972 con la única diferencia que en PBN 973 se encuentra la indicación de cuatro repeticiones en vez de las cinco de PBN 972. Esta variación de PBN 973 contrasta ampliamente no sólo con PBN 972 sino también con PBN 476.

**Lionzello in due. Comparación entre descripciones de distintos fuentes.**

Cada columna representa la secuencia de pasos obtenida de la lectura de los nueve tratados aquí examinados.

Las secciones coreográficas están divididas por líneas horizontales y cada cual denominada con una letra (A-G).

Para la relación entre secciones coreográficas y secciones musicales consultar fig. 1.

Considerando que las descripciones coreográficas de los tratados PBN 972, PBN 973 y PBN 476 son equivalentes así como lo son las notaciones musicales de los tratados PBN 972 y 476, no se comprende por qué Guglielmo en su primer tratado (PBN 973) haya abreviado el canto en relación al tratado de Domenico (PBN 972) para alargarlo nuevamente en la segunda presentación de su tratado (PBN 476) dejando, sin embargo, intacta la descripción coreográfica. Puede ser explicable que la indicación de cuatro repeticiones en PBN 973 en vez de cinco se debe considerar como simple error de copia. La sección musical 2, correspondiente a la sección C del texto coreográfico está formada por tres compases de "quadernaria" y no presentan problemas. La sección 3 en PBN 972 y 476 lleva la indicación de dos repeticiones y consta, aunque con diferencias mínimas con la melodía, de dos compases de "quadernaria". En PBN 973 encontramos, en cambio, dos mínimas de menos para completar los dos compases de "quadernaria": consideramos también este caso como un error de copia por razones análogas a aquellas expuestas con respecto a la sección 1. La sección 4 correspondiente a las secciones coreográficas E y F, constituida por un total de trece compases de "bassadanza" y la sección 5, formada por dos medios compases de "quadernaria", correspondientes a la sección coreográfica G, no presentan ningún problema de comparación si consideramos un error de copia la semibreve "de más" que encontramos en el décimo compás de "bassadanza" en el tratado PBN 476.

Comparando desde el punto de vista mensural los pasos descritos en las distintas versiones con el canto transcrito en PBN 972, observamos una perfecta correspondencia en las secciones B, C, E, F, G; y precisamente: cuatro tiempos de "quadernaria" en B, seis tiempos en C, seis tiempos de "bassadanza" en E, siete tiempos de "bassadanza" en F, un tiempo cuaternario en G. En las secciones A y D encontramos una aparente incongruencia, dado que la medida musical de dos tiempos de "quadernaria" referida a dos pasos de "saltarelli in quadernaria" (PBN 972) o a tres "contrapassi" (SBC, VBNM) se refiere también a tres "doppi" (PBN 972 sección D, PBN 973 y PBN 476 sec. A y D) o a cuatro "contrapassi" (FBNC, NYPL) o dos "contrapassi" más un "contrapasso con una ripresa" (NUR). Los dos tiempos de "quadernaria" están de acuerdo con los dos "saltarelli in quadernaria" y con los tres "contrapassi" pero no corresponden a las otras secuencias descritas a excepción de los dos "contrapassi" más un "contrapasso con una ripresa" que encontramos en NUR, si se consideran en proporción de tres "contrapassi".

Era inevitable, a esta altura del trabajo, preguntarse si las diferencias notadas en los distintos trata-

dos entre los textos coreográficos del Lionzello in due no reflejarán eventuales modificaciones agregadas también al texto musical. El examen de las notaciones del Lionzello de PBN 972, PBN 973 y PBN 476, aún revelando algunas diferencias, presumible excedencia de pasos "doppi" como sucede en las secciones musicales ya citadas, parecen confirmar que las dos medidas de "quadernaria", que coinciden apropiadamente con los dos pasos de "saltarello" de la sección A de PBN 972, deban corresponder también a los tres pasos "doppi" que figuran en las secciones A y D de los tratados PBN 973 y PBN 476 y en la sección D de PBN 972 (Tab. 4).

## LEONCELLO

The image shows a musical score for Leoncello, consisting of multiple staves of music. The notation includes various rhythmic values and clefs. There are some handwritten annotations in the score, such as 'Fig. 1' and 'Fig. 2'. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef and a key signature of one flat.

Fig. 1

Notaciones musicales del "Lionzello in due" como se encuentran en los tratados PBN 972, 973, 476.

Las secciones musicales en que esta subdividida la notación, están indicadas con numeración arábiga, en cambio las secciones coreográficas correspondientes están indicadas con las letras A G.

### Secuencias de tres pasos "doppi" y tres pasos "doppi in sul piè": un distinto valor mensural.

La atribución de valores mensurales distintos a secuencias coreográficas constituidas por pasos "doppi" solamente, ofrece una posible solución a esta aparente incoherencia mensural. En todos los tratados, dichas secuencias están indicadas en dos

modos distintos. El primer modo, generalmente especifica el pie que empieza y el que termina la secuencia. Ej.: "comenzando al pede sinestro e fazando fine al drito"; el segundo modo, que generalmente se refiere a tres pasos "doppi", es el siguiente:

- (n) --- "doppi suso el piè"
- (n) --- "doppi suso el piede"
- (n) --- "doppi su lo piede"
- (n) --- "doppi sul pe"
- (n) --- "doppi in sul pede"
- (n) --- "doppi sul piè"

Estos dos modos de indicar secuencias de pasos "doppi" no son sólo diferentes en la forma sino que parecen indicar un diferente valor mensural; las descripciones coreográficas del Belreguardo "viejo" y "nuevo" indicadas en PBN 972 constituyen un claro ejemplo (tab. 5).



Examinando la sección B de este baile, encontramos una secuencia de cuatro pasos "doppi" (que en la versión nueva está subdividida en dos secuencias de dos "doppi") y dos secuencias de tres "doppi" descritos como "suso el pede". También en esta sección, a semejanza de las secciones A y B del Lionzello, se halla una incoherencia apreciable entre música y descripción coreográfica. Los once tiempos de "bassadanza" contenidos en la notación musical no se adaptan a los trece tiempos que figuran en el texto coreográfico. Domenico es muy claro cuando en el Belreguardo "viejo" mensura los primeros cuatro "doppi façando dupei quatro di bassadanza in seme" pero después se pierde coherencia. También en esta danza, como en el caso del Lionzello "in due", la comparación con otros textos revela que las ya mencionadas incoherencias mensurales, representadas por exceso de pasos "doppi", se manifiestan en aquellas secciones coreográficas que en sucesivos tratados presentan "contrapassi".

El examen de los "equivalentes coreográficos" que han sido sustituidos por "contrapassi" en los varios tratados, ha mostrado una correspondencia sumamente significativa entre el uso del "contrapasso" y el uso de secuencias de "doppi in sul piè" y, en

el caso de PBN 972, de "saltarelli in quadernaria" (Tab. 6). La correspondencia entre dos "saltarelli in quadernaria" y tres "doppi in sul piè" (Lionzello in due e in tre, Marchexana) de dos "saltarelli in quadernaria" con tres "contrapassi" (Lionzello in due e in tre, Marchexana) y de tres "doppi in sul piè" con tres "contrapassi" (Belreguardo, Lionzello, etc) como resultado obtenido en el examen de la tab. 6, hace considerar probable y verosímil que la medida de dos tiempos que coincide con los tres "contrapassi" corresponda también a los tres "doppi in sul piè".

TABLA 5

PBN 972 "IL BELREGUARDO vecchio in due e in tre"	PBN 972 "BELREGUARDO nuovo in tre"	RVB BELREGUARDO nuovo
A	XI Saltarelli e fermate	Saltarelli
B	d duplj quatro d comenzando al d pede sinestro d e fazando fine al drito	d quatro doppi d .comenzando d col sinestro d
	d duplj tri suso d el pede sinistro d finendo suso dueto pede	3 cp
cc		gg
	d duplj tri suso d al pe drito d	3 cp
r	gg	gg
r	R	R
C	salt salt r r salt salt r r	salt salt d d salt salt gg d
D	cc d r gg R	d d d gg R

*Belreguardo in due e in tre. Comparación entre las versiones de PBN 972 y RVB.*

Salt = saltarello

R = riverenza

otras iniciales como en tab. 4

Parecería pues que el valor mensural de tres "doppi in sul piè" sea de dos tiempos y no de tres como se creería. De tal modo es posible obtener la coherencia entre descripción coreográfica y notación musical en casi todas las secciones coreográficas en las cuales figuran tres "doppi in sul piè"

### ¿Tres "contrapassi" o cuatro "contrapassi"?

Si bien aceptamos la equivalencia mensural entre tres "doppi in sul piè" y tres "contrapassi", no podemos decir lo mismo de aquellas descripciones coreográficas que presentan secuencias de cuatro

"contrapassi". También en este caso es de ayuda la comparación de distintos textos. Según tab. 6 resulta que las secuencias de cuatro "contrapassi" no figuran en los tratados en manera casual sino que son exclusividad de sólo dos tratados (FBNC y NYPL). Es probable que en la época y en las cortes donde los tratados fueron recopilados o utilizados, el término "quattro contrapassi" fuera usado en vez de "tre contrapassi". Esta hipótesis, aunque no sea demostrable en ausencia de notación musical en los dos tratados en cuestión, es apoyada por el hecho que en una recopilación de danzas de Bologna, de fecha ciertamente posterior, (NUR 1517) se encuentran de nuevo los "tre contrapassi". El hecho de agregar un cuarto "contrapasso" a una secuencia de tres, significaría una variación de la notación musical de una fracción de tiempo de música; cosa posible pero también poco probable. La indicación cuatro "contrapassi" que se halla en FBNC y NYPL es a nuestro parecer idéntica, por lo menos desde el punto de vista mensural a la indicación "tre contrapassi" o "tre doppi in sul piè" que figuran en los otros tratados.

TABLA 6

	PBN 972	PBN 973	PBN 476	RVD	SBC	MBE	FBNC	NYPL	NUR	NUR
BELFEGUARDO 2	3d'	3d'	3d'	/	3cp	3cp	4cp	4cp	3cp	3cp
BELFEGUARDO 3	3d'	/	/	3cp	3cp	3cp	/	/	/	/
LIONZELLO 2	2SQ	3d'	3d'	/	3cp	3d'	4cp	3cp	3cp	3cp
	3d'	3d'	3d'	/	S	3d'	3cp	4cp	3cp	3cp
LIONZELLO 3	2SQ	/	/	3cp	3cp*	3cp*	/	2SQ	/	/
	4piva	/	/	3cp	3cp	3cp	/	4cp	/	/
	3d'	/	/	3cp	3cp	3cp	/	4cp	/	/
GILKHA	3d'	3d'	3d'	/	3cp	3cp	3d'	3cp	/	/
	3d'	3d'	3d'*	/	3cp	3cp	3d'*	3cp	/	/
VIRCHIFE	2d'	/	/	2d'	/	/	/	/	/	/
	3d'	/	/	3cp	/	/	/	/	/	/
PREXONERA	2d'	2d'	2d'	/	2d'	/	2cp	3cp	/	/
MERCHEXANA	2SQ	3d'	3d'	/	3cp	/	3d'	4cp	3cp	/
L'ALZINA FEA C	3d'	/	/	3cp	/	/	/	/	/	/

**Equivalentes coreográficos de los "contrapassi" que figuran en las descripciones coreográficas de los "balli" de Domenico.**

*Téngase en cuenta que en PBN 972, 973 y 476 no figura nunca el "contrapasso" y como sus equivalentes, cuando constituidos de pasos "doppi", son siempre "doppi in sul piè".*

cp = contrapasso

d' = doppi in sul piè

SQ = saltarello in quadernaria

/ = coreografía no representada en el tratado

G = verosímil lapsus calami (tab. 4)

\* = coreografía levemente modificada en comparación con otros tratados.

## Comentarios

1) Es Cornazano quien menciona por primera vez las secuencias de tres "contrapassi" en el "Libro

dell'arte del danzare" del año 1465, aquí señalado con las iniciales RVB. El autor atribuye un valor mensural de dos tiempos cada tres "contrapassi" de acuerdo con cuanto encontramos en las reglas que figuran en los tratados de Guglielmo Ebreo aquí mencionadas con las iniciales MBE y SCB de fecha seguramente posterior (tab. 3).

2) Numerosos son los datos que demuestran una fuerte relación entre las secuencias de "contrapassi" y secuencias de pasos "doppi" que están indicadas como "doppi in sul piè". Estos datos pueden resumirse en el siguiente modo:

— De la comparación de las descripciones coreográficas de los "balli" de Domenico resulta evidente que las secuencias de "contrapassi" no figuran nunca en los tratados redactados antes del año 1465. De hecho no figuran en el tratado de Domenico, aquí señalado como PBN 972 del año 1455, ni en los primeros dos tratados de Guglielmo siglados PBN 973 del 1463 y PBN 476 escrito probablemente entre el año 1463 y 1465 y completado en el año 1474 con las últimas notas autobiográficas (tab. 2; F. A. Gallo 1983). En las descripciones presentes en todos los demás tratados y libros de danzas encontramos secuencias de "contrapassi", allí donde en los tres ya mencionados libros figuran secuencias de pasos "doppi" descritos como pasos "doppi in sul piè" (tab. 6).

— La relación entre "contrapassi" y pasos "doppi in sul piè" presenta la característica de una doble correspondencia: a los "contrapassi" encontrados en los tratados escritos a partir del año 1465 corresponden siempre, en los tratados PBN 972, 973 y 476, pasos "doppi" descritos como "in sul piè"; mientras a los "doppi in sul piè" de los tres tratados ya mencionados corresponden, en todos los demás, "contrapassi" o pasos "doppi in sul piè" pero nunca "doppi" que no sean señalados como "in sul piè".

— En la parte teórica de los tratados MBE y SBC los "contrapassi" llevan la explicación "sopra uno pede" (9).

— La atribución a las secuencias de tres "doppi in sul piè" del mismo valor mensural de las secuencias de tres "contrapassi", o sea dos tiempos de música para tres "doppi in sul piè", ha permitido resolver numerosas "incoherencias mensurales" (ver ejemplos ya ilustrados).

3) Podemos pues considerar las secuencias de pasos "doppi in sul piè" una identidad coreográfica distinta a las secuencias de pasos "doppi" como emerge de la lectura de la parte teórica del tratado MBE y SBC donde los pasos "doppi" hallan una separada descripción en relación a los "doppi in sul piè" (10).

El hecho de encontrar estas secuencias de "doppi in sul piè" ya en el tratado PBN 972 del año 1455 de Domenico, que es cronológicamente el primero de los tratados italianos del siglo XV, no nos permite formular ninguna hipótesis referente a su origen; o sea, si fueron introducidas como equivalentes coreográficos de otros pasos. El estudio de colación aquí presentado ha demostrado, sin embargo, que en los dos tratados de Guglielmo escritos entre los años 1463 y 1465 (PBN 973 y 476) las secuencias de "doppi in sul piè" figuran con mayor frecuencia en relación a PBN 972 y en sustitución de los "saltarelli in quadernaria" (consultar Lionzello y Marchexana, tab. 6). Es posible que las secuencias de tres "doppi in sul piè" fueran ya utilizadas por Domenico como equivalentes coreográficos de dos "saltarelli in quadernaria"; su uso aumentó luego en las versiones de los mismos bailes escritos por Guglielmo antes del año 1465 mientras después de esa fecha se asiste, en la obra del mismo Guglielmo a la progresiva transformación de los "doppi in sul piè" en "contrapassi".

#### NOTAS

(1): Domenico da Piacenza (1395 - 1465 aprox.) llamado también "da Ferrara" cumplió su actividad de maestro de danza en la corte Estense y de la familia Sforza. Poco se conoce de su biografía, pocos datos obtenidos a través de otros maestros de danza, Antonio Cornazano y Guglielmo Ebreo quienes lo llamaban "maestro". Su producción de "balli" y "bassedanze" ha caracterizado individualmente el repertorio de las fiestas y ocasiones de baile de la segunda mitad del siglo XV. Su enseñanza nos llega por medio de un tratado anónimo que remonta al año 1455: "De arte Saltandi et choreas du-cendi" (cfr. tab. 1). El tratado escrito en tercera persona consta de una primera parte teórica y de una parte constituida por descripciones coreográficas de "bassedanze" y "balli" con correspondientes notaciones musicales. Este sistema se encuentra en los tratados de autores sucesivos pero el tratado PBN 972 es siempre "único" por la cantidad de indicaciones mensurales que contiene y por la claridad de exposición de las indicaciones coreográficas. Existe una reedición del tratado, aunque rica de errores (Bianchi 1963). Está en preparación la traducción en inglés, de parte de I. Brainard.

(2): Antonio Cornazano (1429 - 1484) él también de Piacenza y al servicio de la familia Sforza, era conocido también como letrado. De él conservamos la segunda redacción del tratado: "El libro dell' arte di danzare" del año 1465 (ver tab. 1) mientras la primera edición del tratado de diez años antes, se considera perdida. No conocemos coreografías originales de este maestro y su tratado contiene exclusivamente "balli" y "bassedanze" de Domenico con notaciones musicales. Se conoce una reedición del tratado, C. Mazzi 1915; M. Inglehearn y P. Forsyth (1981) se han ocupado de la versión en inglés.

(3): Guglielmo Ebreo da Pesaro (1420 - 1481 aprox.) es conocido también con el nombre de Giovanni Ambrosio, o sea con el nombre que asumió desde su bautismo cristiano entre los años 1463 y

1465. De él conservamos nueve manuscritos (más dos fragmentos - tab. 1) en uno de los cuales (PBN 476) se halla una rica autobiografía artística. Existe un estudio detallado de la obra de este autor, a cargo de F. A. Gallo (1983).

(4): El "corpus" de códigos referentes a la danza del siglo XV consta de 13 manuscritos cuyas indicaciones se hallan en la tab. 1 siglados de acuerdo con la nomenclatura usada por T. Marocco (1981) y aumentando con los tratados que no estaban incluidos. El manuscrito aquí siglado con las iniciales FBNC 1 es un fragmento que no contiene descripciones coreográficas o anotaciones musicales y por eso no puede ser utilizado en el estudio de la mensuración; mientras el ms. FJB ha sido dejado de lado en el presente estudio por no contener coreografías de Domenico (ver más adelante). Para consultar un análisis más detallado de estos tratados, consultar F. A. Gallo (1979). El tratado aquí denominado con las iniciales VBNM (tab. 1) que fue descubierto recientemente por A. W. Smith (1987) contiene algunas descripciones coreográficas sin notaciones musicales.

(5): En T. Marocco 1981 y F. A. Gallo 1983 contenidas en los tratados, con excepción de los manuscritos aquí siglados NUR y VBNM. Existe una traducción italiana del ms. NUR (J. Wetzel, 1987) y una en francés (C. Meyer, 1981). Un excelente comentario fue escrito por I. Brainard, 1985.

(6): Con la denominación "sección musical" hemos indicado aquella porción de la notación musical que en los tratados se halla marcada por dos barras verticales que atraviesan el pentagrama; con el término "sección coreográfica" definimos la fracción de descripción coreográfica correspondiente. Frecuentemente en PBN 972 las secciones coreográficas corresponden a los párrafos en que se subdivide el texto. Veremos indicadas aquí con numeración analógica las secciones musicales, con letras las secciones coreográficas de los bailes examinados detalladamente.

(7): Es ésta la tabla que indicamos para una mejor comprensión de los valores mensurales de los ejemplos que aquí transcribimos.

(8): En la sección F, de Domenico (PBN 972) se halla una incongruencia debida al hecho que para siete mensuras de danza figuran sólo seis tiempos en la descripción coreográfica. Podría tratarse de un error de copia, dado que el texto de Domenico refiere: "Ancora nota che l'homo piglia la dona p mano fazando insieme tempi septe de "bassadanza", cio pma represe due comenzando col pede sinistro e dupij dui e represe due et afermase"...

Domenico ofrece en el texto una indicación detallada de siete tiempos de "bassadanza", indicación que corresponde al canto, mientras luego se describe pasos relativos a sólo seis tiempos según tab. 4 parece factible que se haya admitido una secuencia de dos pasos "semplici", no queriendo atribuir el valor de un tiempo de "bassadanza" a la indicación "afermase" que se lee después del 6º tiempo. Más fácil de explicar resulta el origen de la omisión de la repetición en la sección B de MBE y D de SBC. Como claramente resulta de la lectura del texto coreográfico de los respectivos tratados. No se notan incongruencias de sintaxis en el texto, que puedan justificar la omisión de mitad de la sección E de MBE. La incongruencia se hace notar si consideramos que el caballero que se aleja de la dama con dos pasos "semplici" y dos "doppi" debe luego tomarle de la mano sin que ella lo haya antes alcanzado. La omisión abarca sin duda un periodo entero y no algunas indicaciones solamente.

(9): (SBC f. 31 r)

Uno passo scempio et due posate et uno tempo.

Due passi scempij et uno tempo.

Uno passo doppio et uno tempo.

Una ripresa et uno tempo.

Meza volta et uno tempo.

Due continentie et uno tempo.

Una riverentia et uno tempo.

Tucta volta et due tempo.

**Tre contrapassi sopra uno pié de et due tempi.**

(10): Che cosa / e / ballare (SBC f. 31 v)

Imprima / e / da sapere. Conti

nenie Riprese Passi scempij

**passi doppij.** Riprese involta

passi scempij involta galoppi

una volta di piva. Meza

volta. Volta di bassa danza

tempi di saltarello tempi di pi

va: Squassetti: **Passi doppi**

**suso uno piede.** Riverentia passata...

#### BIBLIOGRAFIA

BIANCHI, D.: *Un trattato inedito di Domenico Piacenza*. La bibliofilia, LXV (1963), pp 109-149.

BRAINARD, I.: *L'arte del danzare in transizione: un documento tedesco sconosciuto sulla danza di corte*. La danza italiana, 3 (1985), pp 77-89.

FRANCALANCI, A.: *La ricostruzione delle danze del '400 italiano attraverso un metodo di studio comparato delle fonti*. La danza italiana, 3 (1985), pp 55-76.

GALLO, T. A.: *Il "Ballare Lombardo"*, in *Studi musicali*, VIII (1979).

GALLO, F. A.: *L'autobiografia artistica di Giovanni Ambrosio (Guglielmo Ebreo) da Pesaro*. Studi musicali, XII (1983).

KINKELDEY, O.: *Dance tunes of the fifteen century in instrumental music: A conference at Isham Nem. Library, Harward U. P. Cambridge (Mass.)*, (1959).

INGLEHEARN, M., FORSYTH, P.: *The book of the art of dancing*. Antonio Cornazano, London dance books Ltd, (1981).

MARROCCO, W. T.: *Inventory of 15th Century bassedanzis, Balli and Balletti*. Italian dance manual, Dance research annual, XIII (1981).

MAZZI, C.: *Il libro dell'arte del danzare di Antonio Cornazano*. La Bibliofilia, XVII (1915), pp 1-30.

MEYER, C.: *Musique et danse a Nurenberg au debut du XVI siècle*. Revue de musicologie, LXCII (1981), pp 61-68.

SMITH, W. A.: *Studies in 15th-Century Italian dance: Belreguardo in due; a critical discussion*. Dance history scholars conference paper. X annual conf. Irvine California. (1987a).

SMITH, W. A.: *Una fonte sconosciuta della danza italiana del Quattrocento*. Atti del convegno internazionale di studi: "Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo" Pesaro, (1987b).

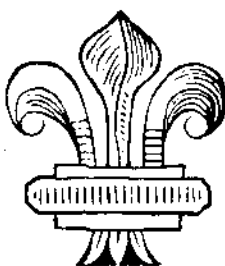
SPARTI, B.: *Stile, espressione e senso teatrale nelle danze italiane del '400*. La danza italiana 3 (1985), pp 39-53.

SPARTI, B.: *The 15th-century "Balli" tunes: a new look*. Early music, XIV (1986), pp 346-357.

THOMAS, E. L.: *Music in Boccaccio's time, Part II: Reconstruction of danze e balli*. Dance research journal, 10/2 (1978), pp. 23-42.

WETZEL, I.: *Hie innen sindt geschriben die welschen tenntz. Le otto danze italiane del manoscritto di Norimberga*. Atti del convegno internazionale di studi: "Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo" Pesaro, (1987).

TRADUCCION: Ana Alvarellos.



# EL RITO DEL DESCENDIMIENTO EN LA VILLA DE OLMEDO (Valladolid)

Antonio Sánchez del Barrio

El rito del Descenso y Descendimiento de Cristo ha sido objeto de estudio en muchas ocasiones, incluso en esta misma revista (1). En estas líneas presentamos un nuevo caso – y decimos nuevo en tanto que poco se ha escrito de él –, procedente de la villa vallisoletana de Olmedo, que estuvo vigente hasta hace apenas cincuenta años y que ofrece ciertas peculiaridades de interés.

Atendiendo a lo escrito hasta ahora al respecto, parece confirmado que es a partir del Concilio de Trento (1545-1563) cuando se potencia definitivamente la costumbre de representar esta escena de forma autónoma y sin estar enmarcada dentro de una dramatización general de la Pasión de Nuestro Señor, hecho que ocurre del mismo modo con lavatorios de pies, quemas de “el judas”, encuentros de imágenes, etc. La intención, fundamentalmente catequizadora, era la de mostrar de forma sencilla los hechos narrados en los Evangelios, para que el pueblo pudiera revivirlos, e incluso participar directamente en ellos, siempre con un lenguaje de gestos simbólicos. Al menos a este período corresponden las primeras ceremonias ya consolidadas de que tenemos constancia documental.

Sin embargo, el interés por representar escenas de la vida de Cristo, particularmente las relacionadas con su Pasión, Muerte y Resurrección, era ya patente en el Medioevo aunque ciertamente las formas y propósitos fueran muy distintos de los que más tarde nos vamos a encontrar. Los tropos y otros tipos de representaciones primarias en las que se glosaban los pasajes de las sagradas escrituras, dentro de una función religiosa, son los antecedentes más antiguos de entre los que podemos espigar para nuestro rito. En el siglo X, estos tropos se hallan ya insertos a lo largo de todas las secuencias de la celebración de la misa y son ya nuevas recreaciones en las que cada sílaba del texto se corresponde con una nota musical diferente en la melodía, constituyéndose en cierta manera en “sucesores” de los cantos homófonos gregorianos (2). El siguiente paso será su “transformación” en ‘drama litúrgico’, hecho que defiende Sánchez Herrero cuando apunta que “el tropo se convierte en un ‘drama litúrgico’, en cuanto que eran algo unido a la liturgia propiamente dicha y en cuanto que no sólo fueron cantados por los coros, sino representados”; más adelante continúa diciendo –apoyándose en las opiniones que vierte F. Lázaro Carreter en su obra *Teatro Medieval*– que “al margen de la liturgia y de estos dramas litúrgicos, comienzan a

aparecer otros actos paralitúrgicos o ‘dramas sacros’, los cuales, aun teniendo el mismo carácter religioso, no se unían tan estrechamente al culto; se les representaba durante las ceremonias o después, y estaban inspirados a veces en fuentes no estrictamente litúrgicas” (3).

Dentro del marco peninsular, los vestigios más antiguos que conocemos de la representación dramática del Descendimiento nos llevan a las tierras del antiguo Reino de Mallorca, donde se conservan textos y técnicas de escenificación de versiones de la Pasión de Cristo, en lengua romance, nada menos que de los años que marcan el paso de los siglos XIII y XIV. Por aquel entonces estas escenificaciones del Descendimiento pertenecían a una dramatización general de la Pasión, no siendo, por tanto, núcleos dramáticos autónomos y sin diálogos, tal y como se representan en la actualidad (4). A partir de entonces, y sobre todo a lo largo del s. XV, se extienden por toda la península, aunque con mayor arraigo en el área oriental (Cataluña, Valencia, Mallorca,...) que en el occidental (Castilla, Galicia, Asturias,...) donde no se difunde definitivamente hasta la centuria siguiente (5).

Con el transcurrir del tiempo, las primeras representaciones medievales se convertirán en rituales mucho más complejos, con escenificaciones en cierta forma truculentas y con altas dosis de teatralidad, muy acordes con el espíritu trentino. Así, y a modo de ejemplo, pueden recordarse los innumerables lugares donde aún se veneran imágenes articuladas, no sólo de Cristos con brazos móviles, sino también Dolorosas con complicados juegos mecánicos de ejes y poleas en sus manos y brazos para poder acoger a su Hijo en su regazo o enjugarse el llanto con un pañuelo, en las escenas finales de la representación del Descendimiento (6).

Algunos especialistas han aportado opiniones de interés acerca del sentido de estas representaciones y de las transformaciones que han variado su carácter primitivo. Entre ellas, recordemos la de Maximiano Trapero quien en *El Auto Religioso en España*, hace referencia al sentido “ejemplificador” de los dramas litúrgicos antiguos, diferenciándolos de los más modernos en cuanto que en éstos prevalece el carácter de celebración (7); por su parte, Antonio Cea, al analizar los restos de representaciones litúrgicas de la provincia de Salamanca, recuerda la distinción que debe hacerse entre la *commemoratio* y la *repraesentatio* precisa-



mente “cuando la imagen aislada pasa a ser grupo escultórico por la incorporación de más de dos figuras... De este modo, lo que era objeto de adoración se convierte en mera narración piadosa o *paso*, y es la distancia que va de la *commemoratio* a la *repraesentatio*” (8).

Observar las similitudes y diferencias de las formas de ejecución del rito del Descendimiento, nos llevaría a una dilatada exposición de casos que en esta ocasión resulta impropio; no obstante, ofrecemos en nota (9) la bibliografía que hemos manejado por si alguien quiere seguir el rastro de celebraciones de interés, desaparecidas o aún vigentes.

### **El Descendimiento –o “el Sermón del Pardo”– de Olmedo.**

Vamos ahora a ocuparnos de la descripción del caso concreto que recogimos en Olmedo (10), exponente, hasta su desaparición en los años cuarenta, de la representación del Descendimiento en la provincia de Valladolid, al igual que las de otros muchos lugares como Villavicencio de los Caballeros –aún vigente gracias a los desvelos de la Orden Tercera Franciscana de la localidad–, Valdenebro de los Valles,... incluso la capital (11).

El Jueves Santo, hacia las nueve de la noche, tenía lugar la procesión del “Cristo robado”, así llamada porque, simbólicamente, cuatro cofrades vestidos de romanos (calzas de color rosa, coraza y casco de metal, y zapatillas negras) y curiosamente llamados “judíos” (12) “robaban” las imágenes del Cristo Yacente y la Virgen Dolorosa conservadas en la iglesia de San Andrés (con culto hasta los años treinta de nuestro siglo, y desde esos años en la de San Juan) (13), y las llevaban hasta el desaparecido monasterio de cistercienses bernardas de Sancti-Spiritus (14). El trayecto era recorrido con inusitada velocidad. La imagen de la Virgen iba delante, precedida por una persona que portaba una bandeja para recoger las limosnas de quienes quisieran llevar los pasos en andas; detrás venía el Yacente en su urna acristalada, flanqueado por los cuatro “judíos”. Llegados al templo monacal por el paseo de la Bola –así llamado por el remate de la fuente enclavada en su primer tramo–, se introducían las imágenes en el interior y allí eran veladas por las monjas durante toda la noche.

Al día siguiente, Viernes Santo, al amanecer, los “judíos” se encaminaban nuevamente a Sancti-Spiritus para clavar al Cristo Yacente en la cruz –recuérdese que estos ritos se realizaban con tallas articuladas y este caso no era excepción (15)–, en un pequeño pórtico a modo de capilla abierta enrejada, situada en el paraje denominado “Prado de la Pasión” (de aquí que al acto se le llamara popularmente el “Sermón del Prado”), inmediato a la iglesia. Una vez crucificado el Cristo, los “judíos” montaban guardia hasta el momen-

to del sermón y posterior desenclavo. Los olmedanos y gente de otros lugares cercanos acudían en buen número durante toda la mañana y parte de la tarde a rezar al Cristo; también tenía lugar, hacia el mediodía, un *viacrucis* que partía de la parroquia de Sta. María y acababa en este Prado. Días antes se había construido un entarimado para acoger al predicador, a las autoridades y a los hermanos de la cofradía mantenedora del rito: la titulada del Santo Cristo.

A las cuatro de la tarde empezaba el Sermón del Descendimiento y a su término se llevaba a cabo el Desenclavo del Cristo. Para ello, dos sacerdotes con vestiduras blancas y cíngulo y estola morados recostaban dos escaleras en la cruz por su parte posterior para, una vez subidos en ellas, ejecutar las sucesivas indicaciones del predicador, auténtico director de la escena. Otro sacerdote, situado frente a la imagen del Crucificado, era el encargado de desenclavar los pies (16); entretanto, los cuatro “judíos” permanecían en pie con sus lanzas sin intervenir en la representación.

Acabado el Sermón, el predicador se dirigía a los sacerdotes subidos en las escaleras, indicándoles los pasos precisos a seguir según el orden establecido tradicionalmente:

— “Ministros del Señor, quitadle la corona de espinas con todo respeto”.

— “Presentádsela a su Madre”.

(En esos momentos, el predicador comentaba algún aspecto relacionado con la escena).

— “Ministros del Señor, desenclavadle la mano izquierda con todo respeto”.

(Con una sábana se sujetaba la imagen por el torso quedando caídos los brazos articulados).

— “Ministros del Señor, desenclavadle los pies”.

— “Presentádsela a su Madre”.

(Y el Cristo, ya desenclavado, era presentado a la Dolorosa).

A continuación, la imagen se depositaba en la urna de cristal mientras se cantaba el popular “Perdón, oh Dios mío”, para luego llevarla –al igual que a la de la Virgen– a la iglesia del monasterio hasta el momento de la salida de la procesión del Santo Entierro, en torno a las diez de la noche, en la cual los penitentes llevaban faroles hechos de papel (en este corto trayecto, eran los “judíos”, en señal de sumisión, quienes portaban la urna con el cuerpo del Señor). Tras la procesión del Santo Entierro, las tallas volvían a su templo originario.

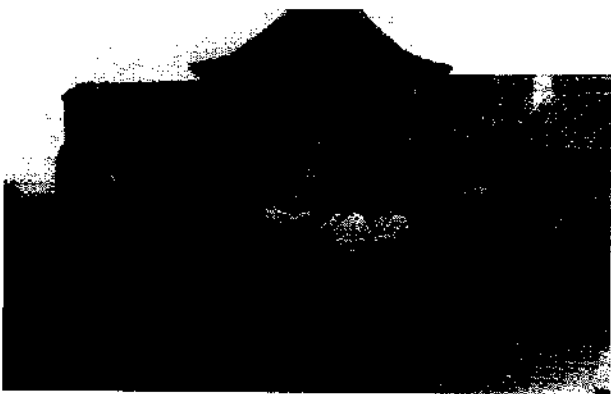
Los preparativos de esta escenificación comenzaban el Domingo de Ramos cuando las mujeres del mayordomo y demás autoridades de la cofradía iban a “vestir” y “poner la cama” al Cristo con sábanas primorosamente bordadas, al igual que la colcha y el almo-

hadón; también se hacían unos lazos que se prendían en las dichas piezas y una vez bendecidos se repartían entre los cofrades, enfermos y demás personas devotas de la imagen.

La cofradía del Santo Cristo mantenía ciertas costumbres dignas de mención: la transmisión familiar de las calzas de las andas del paso, el "cantar" los pasos de las procesiones (es decir, cada paso tenía su canción concreta que era entonada por los propios costaleros), el refresco del Viernes Santo donde se tomaba limonada y caramelos, la manutención de los "judíos" a base de aceitunas negras y pintas, lechuga y huevos cocidos, etc. Por otra parte, la cofradía era la encargada de llevar a cabo los "misereres" y otras actividades cuaresmales, heredando la tradición que durante años fue realizada por la Venerable Orden Tercera de San Francisco olmedana, de la cual conocemos muchas peculiaridades.

Para acabar estos breves apuntes, recordemos algunas de las anécdotas más jugosas que nos contaron acerca de la celebración. En uno de los últimos años en que se llevó a cabo el rito, los "judíos" fueron encarnados por parientes de una familia apodada "los

pechotes"; y dióse el caso de que una mujer, durante el sermón, se puso a dar de mamar a su hijo. El predicador de aquel año, al ver la "entrañable" escena increpó a la madre: "esos pechos, ¡fuera!, ¡que se escondan!"; los "pechotes", "judíos" aquel año, se sintieron aludidos y se escondieron al instante. En otra ocasión, fue un sacerdote, ya mayor, el protagonista de un hecho curioso: una vez encaramado en la escalera y ya dispuesto a ejecutar las indicaciones del predicador, se cayó de la misma rodando por los suelos con la consiguiente risotada general. Toda la representación, en su conjunto, era conocida popularmente como el "sermón de los piñones" en tanto que durante la predicación, gran parte de los asistentes no dejaba de comer tan preciado fruto —recordemos que estamos en plena Tierra de Pinares—; algunos rompían la cáscara con los dientes y el inevitable ruido de los casquidos produjo más de una vez las iras del orador, quien exclamaba: "¡esos piñones!, que estamos en el sermón"; por cierto, el piñonero (se recuerda aún al Sr. Maximino) se emplazaba a la entrada del pasco de la Bola con sus canastas bien repletas y "hacia su agosto" en plena Semana Santa.



Fotografías: Pío Baroque.

## NOTAS

(1) José M<sup>a</sup> Domínguez Moreno: "La función del Descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)", en *Revista de Folklore*, nº 77. Valladolid, C. Ah. Popular, 1987. pp. 147-153.

(2) José Sánchez Herrero: *Las diócesis del reino de León. Siglos XIV y XV*. Col. "Fuentes y Estudios de Historia Leonesa." León. Caja de Ahorros, 1978. p. 288.

(3) *Ibid.* pp. 288-289.

(4) Francesc Massip y M<sup>a</sup> de la Pau Jarner (Cataluña, Islas Baleares y País Valenciano), en *El Auto Religioso en España*. Madrid. Comunidad de Madrid. 1991. p. 127. Aquí se apunta que dichos textos y técnicas escénicas permanecieron vigentes hasta el siglo pasado.

(5) Esta apreciación ha sido defendida por varios autores, entre ellos Fernando Lázaro Carreter en *Teatro Medieval*. Madrid. Ed. Castalia. 1970. pp. 35-36.

(6) El P. Isla hace mención de este tipo de imágenes utilizadas en ritos como el del Descendimiento: "Colócase a un lado del teatro una devota imagen de la Soledad, con goznes en el pescuezo, brazos y manos, que se manejan por unos alambres ocultos para las inclinaciones y movimientos correspondientes, cuando San Juan va presentando los instrumentos de la crucifixión, y sobre todo cuando al último los tres venerables varones ponen delante de la imagen el cuerpo difunto de su Hijo, pidiendo la licencia de enterrarle". P. Isla: *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas*. Madrid. Ed. Nacional. 1978. Tomo II, p. 836. Por otra parte, Antonio Cea concluye que "esta costumbre de representar el Desenclavo utilizando imágenes articuladas y automáticas debió a veces, por su imperfección y el cambio de los tiempos, mover más a la risa que a la devoción, y fue desaprobada a finales del siglo XVIII por preladados con criterios ilustrados". Antonio Cea: "Del rito al teatro: restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca, en *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*". Madrid. CSIC. 1987. p. 35.

(7) Maximiano Trapero: "Los autos religiosos en España", en *El Auto religioso en España. Ob. Cit.* p. 21.

(8) Antonio Cea: "Del rito...", *Art. Cit., Ob. Cit.* p. 26.

(9) Además de la bibliografía citada en las demás notas, pueden encontrarse casos interesantes de descendimientos en: Fco. Rodríguez Pascual: *Pasión y Muerte en Aliste. Santo Entierro en Bercianos*. Zamora. Diputación Provincial 1983. J. Ignacio Foces Gil: "Una forma distinta de vivir la Semana Santa", "La Tercera Orden y el Descendimiento de Villavicencio de los Caballeros" y "Una Semana Santa distinta basada en tradiciones antiguas", artículos aparecidos en *El Norte de Castilla* los días 19-IV-84, 3-IV-85 y 25-III-86

respectivamente. Rafael Martínez: "La función y paso del Descendimiento de Cristo de la Cofradía de S. Francisco de Palencia"; en *Actas del primer congreso nacional de cofradías de Semana Santa*. Zamora, Diput. Prov. 1988. pp. 979-686.

(10) Las informaciones nos las transmitieron Tecla García, María Alonso y Teresa Molpeceres en Olmedo, en octubre de 1986 y enero de 1987. Vaya desde aquí mi agradecimiento a las tres, así como a mi querido amigo Manuel Rodríguez Centeno con quien compartí las tareas de recogida de datos.

(11) Sabemos de la "tramoya de un descendimiento a lo vivo" representada en el convento de la Santísima Trinidad de calzados de Valladolid el Viernes Santo del año 1762. Ventura Pérez: *Diario de Valladolid* (1985). Reedición facsímil del Grupo Pinciano. Valladolid, 1983. pp. 349-350.

(12) Fco. Rodríguez Pascual comenta respecto de la aparición de personas vestidas de "romanos" o "judíos" que "ambos son, para la mentalidad popular, enemigos directos del Señor. Opinamos que se les incluye en diversos actos del Triduo Sacro un poco en plan de castigo o de humillación". Fco. Rodríguez Pascual: "Religiosidad popular en la Semana Santa rural de Zamora", en *Actas del primer congreso nacional de cofradías de Semana Santa*. Zamora. Diputación Provincial. 1988. p. 99. Nuestras informantes nos indicaron que hubo años en que los "judíos" fueron encarnados por cuatro hermanos o cuatro amigos, pero siempre por promesa o "manda".

(13) Sobre las iglesias de San Andrés y San Juan Bautista, véase lo escrito por: J. Carlos Brasas: *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo partido judicial de Olmedo*. Valladolid. Inst. Cultural. Simancas. 1977, y Eusebio R. García-Murillo: *Historia de Olmedo*. Valladolid. Ayto. de Olmedo. 1986. pp. 135-137 y pp. 139-140 respectivamente.

(14) Cuando el Monasterio de Sancti-Spiritus fue demolido, la función del Descendimiento se realizó durante algunos años en el Convento de franciscanas de la Concepción, frente a la cruz que aún subsiste ante la portada principal de la iglesia. Respecto a la historia de ambos edificios véase lo escrito por los autores citados en las obras referidas en la nota anterior.

(15) Sabemos de ciertos casos en los que se representaba la escena sin disponer de imágenes articuladas; no había mayores complicaciones: una vez descolgada la imagen crucificada, se sustituía ésta por otra yacente, interviniendo, de este modo, dos imágenes distintas.

(16) Los tres sacerdotes simbolizan a San Juan evangelista, Nicodemus y José de Arimatea. Así lo recoge el P. Isla en su *Fr. Gerundio*, en este caso son tres "venerables varones con sus toallas, martillos y tenazas, estando ya prevenidas las dos escaleras arrimadas a los brazos de la cruz del medio". P. Isla: *Fray Gerundio... Ob. Cit.* Tomo II, p. 836.



# REQUIEM POR UN GUITARRISTA ALOSNERO

Manuel Garrido Palacios

*Prisioneras y soñando,  
Seis niñas que se estremecen  
cuando las estoy tocando.*

Un día es así, otro no; llueve uno; solea otro. La linde de la vida y de la muerte es tan fina que apenas existe. Ayer copiaba al dictado coplas jocosas de Carnaval; hoy, doblan las campanas porque un guitarrista de Alosno (Huelva), Sebastián Perolino, ha muerto. Es difícil precisar lo que se lleva a la tierra un alosnero sabio como él, uno de los últimos, uno de los viejos, de los que cataban por dónde iba el rumbo de la alosnería. De físico leve, atado al mástil de su guitarra, la <cavaera>, defendía casi a solas, con su hilo de voz y sus largas uñas un son, un compás, una seña de identidad, frente a tan extraños vientos como azotan y maltratan la maravillosa cultura alosnera.

*La guitarra es una lengua  
que hay que saberla escuchar,  
parece de brujería,  
que un madero diga tanto  
y tantos no digan ná.*

Sebastián hablaba de Bartolomé el Pinche, otro grande de la guitarra, que vendía pasteles por las casas para poder vivir. Memoraba Perolino que antes, en el Alosno, se tocaba con cuerdas de "lauses", metálicas; valía una guitarra trece pesetas, veinte las de Valencia, y por el viaje, veinticinco. Los días de fiesta, la mayoría de los alosneros sacaban las suyas y amanecían las calles regadas de mangos, puentes y cuerdas; la guitarra servía para una noche.

*Cuando yo niño me dieron  
una guitarra sin cuerdas,  
hasta mi primer jornal  
no tuve prima ni sexta,  
entonces aprendí a tocar.*

*Tengo una guitarra vieja  
que me costó un real,  
ya no la quiero vender,*

*ni ya la voy a cambiar,  
aunque ya no suene bien.*

Con el Pinche, Sebastián fué el último tocador con cuerdas de acero: <... hoy ya no merece la pena lo del metal, pero antes —decía— la guitarra que sonaba con este tipo de cuerdas daba a los cantes su aire justo, especialmente a los canés, porque donde cantaban treinta hombres, ése sonido metálico podía con todos. El Pinche nunca llegó a tocar con cuerdas que no fueran de metal, con las uñas desgastadas, sangrando por los dedos, y así le dio categoría a los toques de Alosno>

*No sé donde puse anoche,  
mi amiga la cavaera,  
tenía rajaíto el cuerpo  
y rotas las seis cuerdas,  
y yo sangrando los dedos.*

Una vez fueron juntos a Madrid, me contó la última vez que lo vi, <... y nos montamos en un tranvía; como en cada parada escuchábamos decir al conductor: Velázquez, Goya, Alonso Martínez, y la gente se bajaba en ellas, nos quedamos hasta el final, y así que llegamos a la cochera nos preguntó el chófer:

— ¿Por qué no se bajan ustedes?

Y le dijo el Pinche:

— Estamos pendientes por si nombra usted a Perolino o a mí.

*Ní con vino ní guitarra  
he conseguido olvidarte,  
está visto que mí sino  
es solamente el amarte.*

Sebastián venía de casta por línea de abuelo y madre; ésta se cantaba y se acompañaba. Para él, el compás era la esencia; no aceptaba a los guitarristas que no se ajustaran <al golpe>, por muy largos que fuesen. Decía que <... los toques, contra más asentaos, mejor>:

*Sebastián pidiendo sombra  
mientras el Bella decía:  
vamos por otro fandango,  
mañana será otro día.*

En esa valoración de la justeza en el compás se cuenta que cuando había penuria económica, a falta de guitarra que los marcara, servían para ello los canutillos de los sombreros de paja, rasgueándolos como si fueran cuerdas sordas. Quizás la exigencia de Sebastián pudiera señalarse como característica de los toques de Alosno, que no requieren florituras, sino compañía simple, ir con la voz; puede que por eso se le cante a la guitarra como a ese ser que va con todos, nada pide y todo lo da:

*La guitarra que en mis manos,  
corre por todas las juergas,  
tiene forma de mujer,  
cuando tendía se queda  
en las mieles del querer.*

*Guitarrilla de mi vida,  
¡Cuántas nochecitas juntos!,  
tú venga darle al metal,  
yo venga sacarte fruto,  
y el resto venga cantar.*

*Qué bonita está la parra  
con la sombra del tejao,  
el jilguerillo colgando,  
el deajo de la guitarra  
y el búcaro colorao.*

Si el Pinche fue compañero de guitarra, el maestro de Perolino fue Fernando Camisa, Guitarrero de seguidillas y de fandangos, aunque le faltaba el dedo mayor de la mano derecha. La mujer era Manuela Pocito. El le cantaba:

*A la Manuela Pocito  
le tengo yo que cantar,  
que le dijera a mis niños:  
Mira, no dí an ca papá.*

Lo recuerdan las gentes de Alosno, que aún le cantan:

*Dice Fernando Camisa  
que es el mejor guitarrero,  
porque toca la guitarra  
con mucha gracia y salero.*

Contaba Sebastián de Fernando que estuvo en los consumos en Madrid, Y su visión de consumista era ésta:

*Sale el aceite pa fuera,  
pa Francia y pa el extranjero,  
y luego lo compra el pobre  
tó a fuerza de dinero,  
porque si no, no come.*

La guitarra, ese <... pozo con viento en vez de agua> para Gerardo Diego, que <... llora flecha sin blanco, la tarde sin mañana> para Federico, tiene en Alosno su cola lírica, pequeñas historias que los hombres como Sebastián Perolino iban escribiendo a golpe de compás, no en balde era la compañera natural, inseparable, de cualquier cante:

*Sebastián le dijo a Pedro:  
¿Donde andaré Santiaguillo  
que estoy jarto de buscarlo  
pa que cante un fandanguillo?.*

*A la juerga más barata  
<aiquedí> tres alosneros,  
Antonio el de Edelmiro,  
el Santiaguillo Salguero  
Y Sebastián Perolino.*

Sebastián, esta vez, la última, me ha ido solo y sin guitarra a ese viaje sin retorno, dejando algo más mudo al Alosno, hasta que tanta ausencia sabia lo silencio del todo.



# EL CIEGO DE LOS ROMANCES Y LA LITERATURA DE CORDEL EN LA TRADICION JIENNENSE

Manuel Amezcua

El ciego cantor de romances es un personaje popular en España desde la Edad Media. Es también un personaje literario, un arquetipo, que aparece en numerosas obras de literatura culta donde su presencia se hace indispensable cuando se pretende una ambientación popular. En nuestros pueblos aún se recuerda cuando ocupaba las esquinas de las principales calles y plazas por el tiempo de las ferias y romerías, o en las encrucijadas de los caminos, en ventas y en cortijos, relatando o cantando truculentos acontecimientos o novelescos episodios que dejaban anodado al ingenuo auditorio.

Su imagen pintoresca es la forma de supervivencia de uno de los disminuidos físicos que tradicionalmente más ha luchado por su integración en la sociedad, y esto mucho antes de la creación de la ONCE, cuando conocieron de las ventajas de agruparse en cofradías para ocupar un puesto en la mayoría de las manifestaciones festivas populares.

Pidiendo limosna, componiendo y recitando sus canciones, romances, oraciones, en ocasiones ejerciendo el arte de sanadores, echando pronósticos a las preñadas o ensalmos para muelas, desmayos y males de madre, como aquel del lazarillo, los ciegos utilizaron mil ardides para

obtener prebendas del sector mayoritario de la sociedad. Su ingenio les valió también para tentar la fibra sensible de los gobernantes, llegando a obtener privilegios como el de la exención de tributos a la corona, concedido en tiempos de los Reyes Católicos y que pervivió hasta bien entrado el siglo XVIII. Hasta entonces muchos fueron los pleitos que promovieron los ciegos por hacer valer este derecho, como aquel de Gil López, privado de la vista, contra el concejo de Bedmar de 1685 por haber sido incluido en el repartimiento de pechos y tributos de aquel año (1).

La tradicional vinculación del ciego con la música ha dado lugar a que se le considerase una cierta predisposición innata hacia este arte, o lo que es lo mismo, a creer que no servía más que para entonar romances. Lo cierto es que durante mucho tiempo el ciego se ha servido de la música popular como medio de subsistencia, que sus composiciones romaneadas no eran más que la excusa para luego poner a la venta los pliegos donde las llevaba impresas, sin intención de pasar a la posteridad como grandes poetas. En este sentido es considerado también como vehículo de la mal llamada literatura vulgar o de cordel.

## *El ciego de Ubeda*

La noticia más antigua que conocemos referida a copleros jiennenses es precisamente de un ciego, en una época en que el pliego suelto, por su poco coste, era lo máximo en materia de ilustración oral. Tal es el origen de la proliferación de estos copleros en las ciudades jiennenses del siglo XVI, especialmente en Baeza y Ubeda (2), de cuyas imprentas salieron muchos de estos opúsculos, donde el pueblo bebía sus conocimientos de la poesía, la novela, el teatro y también de la historia.

De Gaspar de la Cintera sabemos que era ciego y natural de Ubeda porque así nos lo manifiesta repetidamente en sus obras. En alguna ocasión manifiesta también ser vecino de Granada, pero en lo que coinciden los estudiosos es en señalarlo como uno de los más famosos y prolíficos copleros de su tiempo. Sus coplas glosadas para cantar y tañer al tono de la vihuela son, pese a sus incorrecciones poéticas, toda una muestra representativa de la literatura popular de su tiempo, en una extensa producción que abarca la segunda mitad del XVI (entre 1562 y 1582). Conozcamos algunos de sus títulos, según la recopilación de Rodríguez-Moñino (3):

— *Aquí se contienen proverbios muy exemplares y graciosos, debaxo de titulo de enfados; los quales son muy naturales sentencias, y reprehension y matraca de muchas vanidades y vicios deste mundo.* Impreso en Sevilla en casa de la viuda de Sebastián Trujillo.

— *Aquí se contienen quatro nuevos acontecimientos. El primero, la perdición y fin de un muy valeroso turco con setenta navios de remos en Malta la vieja. El*



segundo la venida y conversión de Cide muza, alcaide de Alarache y Alcazarquivir. Los otros dos espirituales y ejemplares, todos nuevamente acontecidos... Córdoba, Juan Bautista Escudero, 1572.

— Aquí se contienen dos admirables victorias que Dios nuestro Señor ha dado a sus fieles: contra los endiablados Turcos enemigos de nuestra sancta Fee catholica. La primera la conquista de la hermosa Velona. La otra el fortissimo Castil nouo fuerças muy poderosas e importantes con otras muchas y muy maravillosas cosas que en fauor de la sancta Liga han acontecido. En Granada por Hugo de Mena y en Toledo en casa de Miguel Ferrer, 1572.

— Aquí se contienen dos marauillosissimos y dulcissimos milagros de la serenissima (sin par nacida) madre de Dios y señora nuestra. Acaecido a devotos suyos: los quales tenían cuenta con rezar su rosario cada dia. En Granada, 1562.

— Coplas y chistes muy graciosos para cantar y tañer al tono de la vihuela. En Burgos, en casa de Felipe de Junta.

— Obra nueva: la qual trata de un caso de gran milagro, acontecido en el Reyno de Navarra, en la villa de Miranda. Es obra para que todos tomemos exemplo... 1582.

Son pocos los ejemplares impresos que nos han llegado de su obra, conservándose algunos de los pliegos sobre temas novelescos, satíricos y morales en colecciones de diversas bibliotecas españolas así como en el British Museum de Londres y en la Biblioteka Jagiellonska de Cracovia. Como ejemplo de su estilo transcribamos a continuación una pieza de sus *Coplas y chistes muy graciosos*, curioso catálogo de los afeites que contenían los tocadores femeninos de otros tiempos (4):

*La mujer  
que de suyo no es hermosa,  
poco le aprovecha  
afeitarse ni otra cosa,*

*La mujer que no nació  
en sino de hermosura  
pues no le otorgó ventura  
lo que a otra concedió,  
si se afeita, digo yo  
que la ternan por donosa.*

*Poco le aprovecha  
ponerse pasillas  
ni unto de gato  
ni otras blandurillas  
ni enjundias manidas  
que es muy sucia cosa.*

*Poco le aprovecha  
el agraz sacado  
ni los vinagrillos  
ni el vino adobado  
ni agua de rasuras  
que es cosa rabiosa.  
Poco le aprovecha,  
si es descolorida,  
los polvos del río  
ni la cochinilla*

*ni la salserilla  
que es cosa costosa.*

*Si es corcovada  
y no anda derechu  
poco le aprovecha  
andar entonada,  
que será llamada  
mujer sospechosa;  
poco le aprovecha  
afeitarse ni otra cosa.*

#### *Los pliegos de romances*

Los romances de ciego fueron escritos generalmente por autores de corta ilustración literaria, en muchas ocasiones por los mismos ciegos, que hacían del pliego de cordel un medio de subsistencia, sin intención de pasar a la posteridad y limitándose a explicar lo que acontecía a su alrededor. No lo entendieron así algunos literatos del XVII, como Calderón o Lope de Vega, que en más de una ocasión descargan sus iras contra el género; lo que no deja de ser paradójico es que el mismo Lope utilizara estructura de romance vulgar para los escarceos mitológicos de alguna de sus obras (5).

Hay razones que explican la extraordinaria difusión alcanzada por el pliego de cordel: su poco coste, su fácil transporte, su fugacidad, la presencia de grabados que facilitaban la comprensión del texto, su utilización como lectura infantil y la figura del ciego como trasmisor oral (6). Ambos, ciego y pliego, cumplieron una función social durante los cuatro siglos desde su conjunción hasta la decadencia del género en los años de la posguerra y su total desaparición.

Dado su carácter volandero y los ambientes populares donde circulaba, el pliego impreso no ha podido llegar hasta nosotros de la misma forma que el libro, conservado en bibliotecas. En mi particular prospección he podido reunir una cantidad superior a cincuenta pliegos que hayan circulado por la provincia de Jaén o de temática jienense. De los últimos, o con pies de imprenta provinciales, son una treintena, parte de los cuales me fueron facilitados por el ilustre investigador y bibliófilo Manuel Caballero Venzalá.

La mayoría de ellos carecen de fecha de impresión, siendo los más antiguos los reproducidos por Alvar, que pertenecen al XVIII (8). Las imprentas con mayor producción son Campos, en Villanueva de la Reina, y *La Regeneración* y *Sres. de Rubio*, en Jaén, habiéndose producido también impresiones en *Doblas* (Jaén), *M. Palazón* y *Alba* (La Puerta), *La Paz* (Torredonjimeno), *Gorriz* y *D.C. Martínez* (Uboda), *Rojas* (Villanueva de la Reina) y *La Predilecta* (Linares).

#### *Religiosidad popular*

La temática de los romances es muy variada, si bien orientada siempre al gusto de los ambientes más populares. Es por ello que abundan los temas religiosos, en los que están representadas todas las formas de religiosidad popular: el ascetismo más seco, las vidas de los santos, los milagros más prodigiosos, etc. Los que reseñamos a continuación son de tema patronal y los más modernos fueron empleados por las cofradías o mayordomías como medio de obtener limosnas:

— [Fotografía impresa de la imagen de la Virgen] *Cantares dedicados a dar gracias a la Virgen del Campo por haber / retirado la langosta é invitar al pueblo a dar un donativo / para comprarle un manto; regalando un ejemplar de / este papel al que entregue alguna cantidad con / tan cristiano fin.*

A continuación el texto a dos columnas:

— Gloriosa Virgen del Campo, Alegría de los ciclos,  
Al final: 1180. Imp. de M. Palazón y Alba. LA PUERTA.  
4º, 3 hojas.



— *LETRILLAS / A la Santísima Virgen de Consolación / Patrona de Torredonjimeno.*  
[Al final: J.M.]

A continuación el texto a dos columnas:

— ¡Oh virgen bendita De Consolación!  
Al final: Gráficas "La Paz" Torredonjimeno. (Escrito a mano: 1935).  
4º, 1 hoja impresa.

— *Poesía a SANTA LUCIA.* [Al final: El autor: Sebastián Rumírez Cobo. A mano: de Carchetejo].  
El texto a dos columnas:

— Gloriosa Santa Lucía, hoy te vengo a visitar  
S/1, s/f, 4º, 1 hoja impresa.

— *Romance a la Virgen de la Cabeza y a la Virgen del Carmen que están en la Hoya del Salobral, / Cerro de la Mesa.* [En el texto: Y mi propio nombre es Jacinto Martínez Lomas].  
El texto a dos columnas:

— La Virgen de la Cabeza vienen por el Cerrajón Hol., 1 hoja impresa.

— *A la / Virgen / de la / Cabeza.* [Fotografía de la imagen de la Virgen] [Al final: Por Teodoro Díaz Cano].  
El texto a dos columnas:

— Virgen María, María de la Cabeza  
Fol. impreso por una cara, 1 hoja.

— [Orla] *La Virgen María* [Al final: *El. SANTO José Sánchez calle Ancha 10: ALCALA LA REAL (Jaén)*]  
El texto a dos columnas:

— En tus manos Virgen Pura pongo yo mi corazón.  
Fol. composición fotocopiada, 1 cara, 80 octavas.

Con función similar al exvoto, el pliego ha servido a veces para divulgar un favor recibido por vía sobrenatural. En este caso el autor, o la persona que lo encarga, pretenderá que quede testimonio escrito y se divulgue el hecho milagroso del que ha sido protagonista por haberse encomendado a una devoción concreta o en cumplimiento de una promesa. La iglesia no tomó nunca una postura clara ante este fenómeno, contrariamente a la Inquisición, que en el siglo XVIII prohibió las relaciones de milagros que no estuvieran aprobadas por el ordinario.

— [Motivo impreso con dos angelotes presentando una cruz] *EL MILAGRO.* [Al final: *Composición y Letra de FRANCISCO MARTINEZ MELLADO.*]  
El texto a dos columnas:

— Virgen Sagrada del Carmen dadme luz y entendimiento

A la vuelta aparece impreso el titulado *BALLA PEPE,* y al final: *IMP. CAMPOSVILLANUEVA.*  
4º, 1 hoja impresa.

Para ilustrar este apartado anotaremos un curioso y notable suceso ocurrido en Villacarrillo a comienzos de siglo: el protagonista fue cierto monaguillo que cuando tocaba en el campanario de la iglesia el segundo tañido para la misa de nona fue cogido por una campana y despedido al vacío, cayendo al suelo desde una altura de cuarenta metros. La providencia quiso que el infante saliera prácticamente ileso del lance, con solo una fractura en una pierna, si bien los que fueron testigos del suceso lo trataron de milagroso, atribuyéndoselo a la protección de Santa Bárbara, por la circunstancia de que el chico tenía en su blusilla un romance con la imagen de la santa, papel que se vio revolotear a la par que el muchacho hasta encontrarse debajo de su cuerpo cuando éste yacía en el suelo. Consultado el caso a las autoridades eclesiásticas correspondientes, éstas expresaron su poco entusiasmo dándose por enteradas y contestando aquello de que *Dios no hace los milagros a medias* (?). En la actualidad todavía se ve una pequeña inscripción al pie de la torre de la iglesia de Villacarrillo que recuerda el suceso:

PARA LA MAYOR GLORIA  
DEL

STSMO. CRISTO DE LA VERA CRUZ  
Y DE LA VIRGEN DEL ROSARIO Y DE  
STA. BARBARA.

EL DIA DE LA ASCENSION DEL SE-  
ÑOR 8 DE MAYO FUE DESPEDIDO  
POR UNA CAMPANA DE ESTA TO-  
RRE EL NIÑO LUIS RAMIREZ  
MARTINEZ DE 11 AÑOS DE EDAD.  
CALLENDO EN ESTE SITIO Y SALVANDOSE  
MILAGROSAMENTE  
(AÑO) (1902)



### Romances salutíferos

Del tipo que los romances de milagros, pero situados fuera o en el borde mismo de lo católico, o sea con numerosos ingredientes de orden mágico o esotérico, son una serie de pliegos referidos a los curanderos de una comarca jiennense en particular, la Sierra Sur, parte de los cuales fueron publicados en esta revista (8). Quizá sean los únicos que no han perdido vigencia, siendo una y otra vez reimpresos y confeccionándose otros nuevos, empleando unas veces la imprenta y otras composiciones mecanografiadas distribuidas en fotocopia. Suelen venderse o distribuirse en los pueblos donde los santos tienen sus casas, en puestos de recordatorios que también se instalan en las fiestas y mercadillos ambulantes.

— [Grabado de la Virgen del Carmen] *RELACION / En la que declara la Vida y muerte / del virtuoso y sabio Luis Aceituno* [Al final: *Murió en 1911 y se enterró en 1912 / FIN*].

El texto a dos columnas:

— Amorosísimo rey De la tierra y de los cielos  
Pliego impreso a cuatro planas, en 4º, s/f.

— *El terrible Milagro / de la / JOYA DEL NOVALEJO.*  
A continuación el texto a dos columnas:

Oigan todos los presentes señoras y caballeros  
Pliego impreso a cuatro planas, 21 x 14 cm. Sin fecha.  
2 partes, 259 octavas.

— *Versos dedicados al Santo Custodio.*

A continuación el texto a dos columnas:

— La Joya del Salogar se ha quedado muy sombría,  
Pliego impreso a cuatro planas, 20 x 14,5 cm. Sin fecha.  
156 versos.



## ROMANCE CURIOSO DE LA MUGER QUE ENGAÑO A siete Galanes. PRIMERA PARTE.

OY discretos Cortesanos,  
me dispongo a componer  
una historia placentera  
de una discreta muger:  
un enredo, un embeleco,  
una verdad, que lo es,  
un chiste de pasatiempo,  
que os dará gusto y placer.  
Sucedió el donoso chiste  
en la Ciudad de Jaén,  
en este presente año

en Mayo a los diez y seis.  
En esta Ciudad reside,  
no lejos de San Miguel,  
la Dama recién casada,  
de quien esta historia es.  
Su marido es muy honrado,  
y de noble proceder, (zo)  
hombre por su espada y braga-  
ñan, discreto y cortés.  
Era esta muger hermosa,  
de buen tallo y parecer,

— *Grandiosos Milagros / Realizados por el SANTO CUSTODIO / de la villa de Noalejo y su especial prodigio para curar / a todos los enfermos que lo visitan.* [Fotografía ovalada de Custodio enmarcado con barras tipográficas. Al principio de la segunda parte escudo real].

A continuación el texto a dos columnas:

— Una perra gorda vale el papel que vende el cojo  
Al final contiene una explicación en prosa de seis renglones.

Pliego impreso a cuatro planas, 21 x 15 cm. Sin fecha,  
2 partes. 136 octavas.

— *El señor custodio / de la / Joya de Noalejo a 2 kilómetros de Frailes / LOS NOTABLES Y PREFERIBLES MILAGROS QUE HACE.* [Fotografía de Custodio].

A continuación el texto a dos columnas:

— Escuchad todos silencio el que se quiera enterar

— Custodio pone buenas a todas las personas que estén enfermas y vayan / con buena devoción y crean en la ley de Dios / y en la Santa Religión Cristiana.

Pliego impreso a cuatro planas, 21 x 15 cm. Sin fecha,  
302 octavas.

— *Versos dedicados al Santo Custodio.* [Fotografía circular de Custodio bordeada por dos barras tipográficas. Al final dibujo de una Virgen].

A continuación el texto a dos columnas:

— La Joya del Salogar se ha quedado muy sombría,  
Pliego impreso a cuatro planas, 21 x 15,5 cm. Sin fecha.  
156 versos.

— *Versos dedicados / al Santo Custodio / Del Santo José Sánchez / Calle Ancha 10. Alcalá la Real / (Jaén).* [Una fotografía retocada de Custodio. Todo el pliego bordeado por una orla tipográfica].

A continuación el texto a dos columnas:

— Dedicado al Santo Custodio Pérez Aranda  
Folio fotocopiado por una cara, 31,5 x 21,5 cm. Sin fecha,  
78 octavas.

— [Fotografía del personaje] *Sigue viva la / memoria del / Santo Custodio.* [Al final: *Calle Ancha N.º 10 ALCALA LA REAL JAÉN DEL Santo José Sánchez*].

A continuación el texto a dos columnas:

— La gente en Custodio confía y ésta tierra tan bendita,  
Folio, fotocopiado por una cara, sin fecha, 72 octavas.

[Orla rematada en las cuatro esquinas por fotografías de el *Santo Manuel*, el *Santo Custodio*, la Virgen de la Cabeza y el Cristo de Moclín. En la parte inferior un dibujo del castillo de la Mota de Alcalá la Real] *Versos dedicados al Santo Manuel* [Al final: *De José Antonio Soto Peñalver / Noviembre de 1984. Alcalá la Real (Jaén) = PROHIBIDO COPIAR Y VENDER / DE / CHALEQUE / DE / JOSE ANTONIO SOTO PEÑALVER*].

El texto a dos columnas:

— En la aldea de los Chopos nace un Santo y Soberano

Folio, composición fotocopiada por ambas caras, dos partes, 160 octavas.

— *Versos dedicados al Santo Manuel* [Al final: *ANTONIO NUÑEZ*]

El texto a dos columnas:

— Reposo Santo Manuel que la gloria ya está abierta  
4º, s/f, 1 hoja impresa por una cara, 52 octavas.

— [Fotografía del personaje y orla] *Sigue viva la / memoria del / Santo José* [Al final: *calle Ancha Nº 10 ALCALA LA REAL (Jaén) DEL Santo José Sánchez*]  
El texto a dos columnas:

— Pídióse el mal que venga por no creer la verdad  
Folio, composición fotocopiada por una cara, s/f, 72 octavas.

Estos pliegos son usados a menudo como instrumento para aliviar determinados males, reduciéndolos a varios dobles y aplicándolos sobre zonas doloridas. Algo más antiguos son otros pliegos editados en las postrimerías del siglo XIX con ocasión de las epidemias de cólera morbo y que se ofrecían como *preservativo espiritual*.

— *JHS / ORACION / A JESUS NAZARENO / Para que nos libre del contagio.*

— ¡poderosísimo JESUS mio!

Al final: *Jaén. - Imp. de los Sres. Rubio.*

1 hoja por una cara

[Reproducido por Ortega y Sagrista en *Paisaje*, 1949, 58: 1587].

— *Preservativo espiritual / CONTRA LA PESTE Y EL COLERA / FORMA DE CRUZ / VIVA JESUS* [Cruz de Caravaca rellena de letras y símbolos, rodeada por varias oraciones y jaculatorias].

— Santo Dios, Santo Fuerte,

Al final: *Jaén. - Imp. de los señores Rubio.*

1 hoja por una cara

[Reproducido por Ortega y Sagrista en *Paisaje*, 1949, 58: 1586].

— *Saludable remedio contra la peste* [Cruz de Caravaca rellena de letras y símbolos, rodeada por varias oraciones y jaculatorias].

— Aplaca, mi Dios, tu ira. Tu justicia y tu rigor,  
Advertencia. Oración a San Caralampio.

al final: *Esta Cruz, que está bendita, se halla a la venta en la Imprenta de Gorriz, / calle D. Juan, número 1. Ubeda.*

1 hoja en 4.º imprenta a dos caras.

La difusión que llegaron a alcanzar estos dos últimos pliegos debió de preocupar a las autoridades eclesiásticas que los consideraban como supersticiosos. El 28 de julio de 1885 el obispo jiennense despachaba una circular en la que prohibía estas hojas impresas, tal como había hecho con anterioridad en repetidas veces, encargando a los párrocos que recogieran e inutilizaran todos los ejemplares posibles y que recomendaran a los fieles que en tales tiempos calamitosos acudieran sólo a Dios, la Virgen y los santos, y practicasen obras y rezos aprobados por la Iglesia (11). No andaban los eclesiásticos demasiado descaminados en sus apreciaciones supersticiosas sobre estos pliegos. Caro Baroja conoció un pliego similar en el que por una cara estaba dedicada a *San Caralampio. Abogado contra la peste y de todos los maleficios*, y por otra unas *Cruces contra las brujas llamadas rescriptas contra toda clase de enfermedades o maleficios* (12).

#### Romances propagandísticos

Los pliegos supusieron en ocasiones un excelente instrumento de información y un eficaz sistema de propaganda política hasta el definitivo triunfo del periodismo en el siglo XIX. Prueba de ello, es lo que le ocurrió a dos ciegos de Lora del Río cuando fueron a Baeza en 1821 a

tocar con sus guitarras y cantar la constitución de la Monarquía y versos y coplas alusivas a ella que traían impresas en pliegos, alguno de los cuales ha llegado hasta nosotros:

— *MANIFIESTO / DE LA PLAUSIBLE FUNCION, CON QUE / EL REGIMIENTO PROVINCIAL DE JAEN HA SOLEMNIZADO / EL JURAMENTO QUE PRESTO GUARDAR FIELMENTE LA / SABIA CONSTITUCION, QUE HARA FELIZ LA HISPANA / MONARQUIA, CUYOS LEMAS Y PASOS ALEGORICOS, SE / OPRECEN AL PUBLICO, PARA DAR UNA PRUEBA DE SU / ADHESION A ESTE SISTEMA DE GOBIERNO DE MODERACION, / RECOMENDADO POR TODOS LOS GRANDES POLITICOS, Y DEL / ACENDRADO PATRIOTISMO QUE ANIMA A TAN / VALIENTE MILICIA.*

A continuación el texto:

— Para abrir el paso entre el inmenso pueblo,  
Octava, Décima, Décima, Coro.

Al final: *Jaén: En la imprenta de Doblas. Año de 1820.*

4º, 4 hojas impresas a dos caras.

Cuando los ciegos se pusieron a cantar las patrióticas estrofas en la plaza, muchos de los presentes, sin duda poco conformes con los cambios políticos del momento, empezaron a insultarlos gritándoles *¡a la leva!*, tirándoles cortezas de melón, huesos de melocotón y piedras. Cuando los agredidos fueron a dar parte al Juez de primera instancia de la ciudad, le preguntaron si en este pueblo no regía la constitución, indicándole que ellos venían con



SEBASTIANA DEL CASLILLO.

NUEVO Y CURIOSO ROMANCE, EN QUE SE declaran las atrocidades de *Sebastiana del Caslillo*: rehírese, como maró à su padre, à su madre y à dos hermanos suyos, porque la tuvieron encerrada mas de un año, guardandola de su amante; y el castigo que en ella se executó en Ciudad-Rodrigo, con lo demás que verá el curioso Lector,

Para el mayor sentimiento, que se ha visto, ni se ha oído, en este presente tiempo: à mis oyentes convido, para admiracion del Orbes, y para que sumergidos les cause espanto y asombro, pido que me den oídos. Tambien le pido à la Reyna de los Cielos el auxilio, para poder explicar

el valor mas atrevido, la atrocidad mas enorme, que en muger jamás se ha visto, y el poco temor de Dios, y de sus justos juicios: mas con su Divina luz doy à este caso principio. Tu la gran Sierra-Morena, amparo de fugitivos, en un pequeño Lugar, que se llama Javalquintó;

vivia

permiso del gobierno, particularmente del Jefe Político de la provincia de Jaén, en cuya capital habían estado y así se lo había ordenado personalmente. El juez les respondió que él no entendía de tales asuntos y que más les valía que, en lugar de estas canciones, cantaran coplas a la Virgen y nada les pasaría. Esta propuesta le valió al juez un proceso que le hizo probar en su carne las incomodidades del presidio (13). Anotemos algunas estrofas de tan polémicas canciones:

*Coro*

*Cesó el orgullo,  
Déspotas fieros,  
Pues ya la España,  
Rompiendo yerros,  
Salió triunfante  
Del cautiverio.*

*Aduladores,  
Que al Rey sincero  
Beber hicisteis  
Vuestro veneno;  
Temed, crueles:  
Temblad, perversos;  
Pues ya la España,  
Rompiendo yerros,  
Salió triunfante  
Del Cautiverio.*

*Seis años solos,  
Bastante fueron,  
A sumergirnos  
En el desprecio  
De toda Europa  
Con vilipendio;  
Mas ya la España, &c.*

*Libertad santa,  
Don de los Cielos,  
Tu restableces  
Nuestros derechos:  
Tiemblan los viles  
Que la oprimieron;  
Pues ya la España, &c.*

*Código Santo,  
Código excelso  
Hoy te juramos  
morir primero  
Que verte hollada,  
Cual otro tiempo;  
Pues ya la España &c.*

*Rey generoso,  
Rey justiciero,  
Recibe grato  
Nuestros afectos:  
Ahora si reinas  
En nuestros pechos;  
Pues ya la España &c.*

*Padre amoroso  
Ya de tu pueblo  
Debe llamarte  
El universo,  
Y consagrarte*

*Su afecto tierno;  
Pues ya la España &c.*

*Gobierno sabio,  
Fuertes Guerreros,  
Rey virtuoso:  
¡O que consuelo!  
Tiemblen los malos,  
Vivan los buenos:  
Pues ya la España &c.*

*Flor de truculencias*

En otros casos los romances servían para narrar los hechos más sonados del momento, acaecidos en nuestras tierras y fuera de ellas, los de tema histórico recordaban las guerras y glorias más nombradas, romances novelescos contaban las aventuras de los más afamados bandoleros, los de tema burlesco, como el impreso en Ubeda sobre la forma de vivir de los gañanes, son de duro realismo y contienen algún germen de sátira social. Pero especial importancia por su trascendencia histórica tuvieron las crónicas de sucesos, donde abundaban las composiciones que hacían referencia a crímenes sanguinarios y explicaban con pelos y señales cómo fueron realizados, sobre todo el crimen que más altera el orden natural y, concretamente, el crimen de tipo sexual, el incesto, la agresión brutal a niñas, etc. Los pliegos de romances de finales de la Monarquía divulgaron una serie de personajes temibles que hicieron sensación en el populacho, los sacamantecas o mantequeros, tíos del saco, etc. Estos romances truculentos fueron los que más preocuparon a las autoridades de otros tiempos, sobre todo a los ilustrados, que sacaron continuas pragmáticas reprobando y prohibiendo su impresión.

Anotamos a continuación una miscelánea de los pliegos de cuña jiennense que hemos recopilado, teniendo en cuenta que de uno de ellos solo conocemos su existencia, el titulado *El mulato de Andújar*, que Caro Baroja considera de los más expresivos del género satírico (14).

— [Grabado de campesino] *RELACION BURLESCA / titulada el modo de vivir, usos y costumbres / que tienen los gañanes en sus cortijos.*

A continuación el texto a dos columnas:

— Hoy mi lengua se prepara para poder explicar

Al final: *Ubeda: Imp. de D. C. Martínez.*

4º, 2 hojas impresas a 4 planas.

Reproducido por Baroja, 1966 y en facsímil en 1988.

— [Tres grabados alusivos al texto] *SEBASTIANA DEL CASTILLO. / NUEVO Y CURIOSO ROMANCE, EN QUE SE / declaran las atrocidades de Sebastiana del Castillo: refie- / rese, como mató a su padre, a su madre y a dos hermanos / suyos, porque la tuvieron encerrada mas de un año, / guardándola de su amante; y el castigo que en ella se / executó en Ciudad-Rodrigo, con lo demás que / verá el curioso Lector.* [La historia ocurre en *Javalquinto... En la gran Sierra-Morena*].

A continuación el texto a dos columnas:

— Para el mayor sentimiento, que se ha visto, ni se ha oído,

Al final: *Málaga: En la Imprenta y Librería de D. Félix de Casas y Martínez, frente del Santo Cristo de la Salud.*

4.º, 2 hojas impresas a 4 planas.

Reprod. facsímil por Alvar, 1974.

— [Dos grabados alusivos al texto] **ROMANCE CURIOSO / DE LA MUGER QUE ENGAÑO A / siete galanes.** [El suceso ocurre en la Ciudad de Jaén].

A continuación el texto a dos columnas:

— **OY discretos Cortesanos, me dispongo a componer**  
Al final: *Se hallará en Málaga en la Imprenta y Librería de D. Félix de Casas y Martínez, frente al Sto. Christo de la Salud, donde se hallarán otros muchos Romances, Relaciones, Historias, Entremeses, y Estampas.*

2 partes cada una en un pliego diferente, en 4.º, con 2 hojas impresas a 2 planas.

Reprod. facsímil por Alvar, 1974.

— **Lágrima de Madre e Hija arrepentida.**

A continuación el texto a dos columnas:

— **En un pueblo de Castilla provincia de Ciudad Real**  
Al final: *Tip. Predilecta.- Linares.*

4.º, 1 hoja impresa a dos caras.

— **El Hijo secuestrado.**

A continuación el texto a dos columnas:

— **Un honrado matrimonio que muy felices vivían,**  
Al final: *IMP. CAMPOS. TELEFONO 7. VILLANUEVA.*

4.º, 1 hoja impresa a dos caras.

— **Primera plana: Dos gitanos en la mili / Letra y música D. SOCORRO.**

A continuación el texto a dos columnas:

— **A la mili se alistaron dos gitanos y no tomos porque ahora ya verán**

— **Segunda plana: La juventud del día.**

A continuación el texto a dos columnas:

— **Todo el hombre soltero que se desee casar**

Al final: *IMP. CAMPOS. TELEFONO 7.- VILLANUEVA*

4.º, 1 hoja impresa a dos caras.

— **Un niño abandonado por su madre.**

A continuación el texto a dos columnas:

— **Aquí la pluma se para aquí late el corazón.**

Al final: *Imprenta ROJAS.- Villanueva*

4.º, 1 hoja impresa a dos caras.

— **BALLA PEPE [Al final: Composición y letra: FRANCISCO MARTINEZ MELLADO]**

A continuación el texto a dos columnas:

— **Yo conozco un pollo pera que gasta gafas y chistera**  
Al final: *IMP. CAMPOS.- VILLANUEVA.*

4.º, 1 hoja impresa dos caras.

— **El Amor o el Dinero / Composición y letra de FRANCISCO MARTINEZ [Manuscrito: MELLADO]**

A continuación el texto a dos columnas:

— **En el pueblo de Algemesí de la provincia de Valencia**

Al final: *IMP. CAMPOS. VILLANUEVA.*

4.º, 1 hoja impresa a dos caras.

— **LOS HIJOS DE NADIE / DE LA PELICULA DEL MISMO NOMBRE.**

A continuación el texto a tres columnas:

— **Vivía este matrimonio aunque pobres muy honrados,**

Al final: *IMP. CAMPOS TELEFONO 7.- VILLANUEVA*

4.º, 1 hoja impresa a dos caras.

— **LA HIJA ROBADA**

A continuación el texto a dos columnas:

— **Atención pido señores que le vamos a cantar**

Al final: *IMP. CAMPOS. TELEFONO 7.- VILLANUEVA*

8.º, 1 hoja impresa a dos caras.

Para finalizar anotaremos algunos romances de ciego recogidos de la tradición oral. Fueron recogidos en Bémez de la Moraleda en los años setenta por Angel C. López López y representan los rescoldos de un género literario tan denostado en otros tiempos como preferido por una clase mayoritaria de la población como es la popular. Los últimos ciegos cantores de romances que se recuerdan en este pueblo fueron el tío Antón, natural de la vecina *Cabrilla*, que tenía los ojos malos y que iba con una virgen metida en una urna cantando por las calles pidiendo limosna. Otro ciego salió del cortijo del *Terraó*, cercano a Polera, llamado Andrés de Segura, que después de perder la vista por una enfermedad abandonó el cortijo para ganarse la vida por los caminos como cantor de romances.

Romances de ciego recogidos de la tradición oral:

Romance de los amores desgraciados de María

*María tenía amores / con un tal Pedro Cardeño  
y ella le quería mucho / porque era un chico muy bueno.  
A los padres de María / nunca jumás le hizo gracia  
porque querían casarla / con un sobrino de casa.  
El veinticinco de mayo / le prepararon la boda  
y a otro día de mañana / ya estaba la gente toda.*



## RELACION BURLESCA

*titulada el modo de vivir, usos y costumbres que tienen los gañanes en sus cortijos.*

Hoy mi lengua se prepara  
para poder explicar  
de la jente cortijera  
decir la para verdad,  
Estos son mas desgraciados  
que Job en el maladar  
aguantan calor y frio  
y toda necesidad.  
Todo el día van los pobres  
sin un momento parar  
arreando su yunta  
con cuidado no mas.  
Anda baca, veja bucy  
y en cuando en cuando dan  
un aijonazo que vale  
cuatro duros ó algo mas.  
Cantan tambien sus coplitas

que son dignas de escuchar  
que unos cantan por fandango  
y otros jaleo y jalear.  
Y otros cantan mancheguitas  
un pequito amarrelás  
y con esto se divierten  
y sin á nadie agraviar.  
Quando quieren beber agua  
empiezan á alhorotar  
cada uno por su lado  
con voces desentendás.  
Y despues de haber bebido  
su cigarro han de fumar,  
y antes de haberlo encendido  
ya les manda retirar.  
Y ellos ponen un jesticillo  
y un guiño suelen hechar

*Ya estaba la gente toda / María vestida de gala  
y al ver a su primo entrar / cayó al suelo mareada.  
Cayó al suelo mareada / pero pronto volvió en sí  
advirtiéndole a la gente: / "voy un momento al jardín".  
Viendo que ya se tardaba / echaron mano a buscarla  
y en la orilla del pozo / se la encontraron ahogada.  
Llamaron a la justicia, / la subieron a su casa,  
y del pecho le han sacado / una lastimosa carta.  
"Adiós mis padres queridos, / hermanos y demás gente,  
para casar sin amores / he preferido la muerte".  
El ataúd de María / era blanco y de nogal,  
y a sus padres les ha servido / como notable ejemplar.  
La corona de María / sus amigas la llevaban,  
de las flores más bonitas / que crían las valencianas.  
A la entrada del cementerio / se oye una voz muy dolida,  
que es la del galán don Pedro / que estas palabras decía:  
"adiós María de mi alma, / que luto te guardaré  
y al no casarme contigo / con ninguna casaré".*

Fue recogido en Bélmez de la Moraleda de boca de Migueta la Chimina, mientras trabajaba.

#### Romance del crimen de Guadahortuna

*En la caña de Guartuna / ¿no saben lo que pasó?  
que un novio mató a su novia / sin motivo ni razón.  
Antonio se llamaba él / y celoso por demás,  
y ella se llamaba Lola / y era de guapa sin par.  
La invitaron a un baile / su padre no la dejó,  
y sin permiso del padre / en el baile se metió.  
Como era tan bonita / le tiraban los sombreros,  
su novio le tiró el suyo / y no quiso recogerlo.  
"A la salida del baile / me la tiene que pagar,  
te he de cortar la cabeza / y la mano principal"  
A la salida del baile / él no le pudo hacer ná  
porque estaba su tía al lado / y no se pudo acercar.  
A otro día por la mañana / Antonio se levantó  
y se fue a casa de su novia / en busca de una ocasión.  
Sentada a la entrada del cuarto / ella se estaba peinando:  
"¿Qué quieres Antonio? ¡Vete! / mira que llamo a mi her-  
mano".  
"Lo llames o no lo llames / o lo dejes de llamar,  
la mala acción que me hicistes / me la tienes que pagar".  
Subiendo las escaleras / la capa se le caía,  
y se ha sacado una alfaca / y la ha dejado tendida.  
Llamaron a la justicia, / la llevaron a la losa,  
toda vestida de blanco / que parecía una rosa.  
Allí llamaron a Antonio / por ver si la conocía:  
"¿No la voy a conocer / si ha sido la novia mía?"  
A las doce menos cuarto / vino el padre a merendar:  
"¿Quién ha matado a mi hija? / ¿Quién ha sido el crimi-  
nal?"  
Si lo cogiera en el acto / lo costá a puñalás".  
Un rosal cría una rosa / y una maceta un clavel,  
y un padre cría a una hija / sin saber para quién es,  
si para algún criminal / si para un hombre de bien.*

Fue cantado en Bélmez de la Moraleda por Dolores Rus, la del tío Billozo, mientras trabajaba.

#### Romance de Adelina

*Una desgraciada joven / después de perder su honra  
se ha enterado que su novio / se iba a casar con otra.  
Un día que él vino a verla / y llorando se la encontró:  
"¿Qué te pasa, vida mía?" / así le dijo el traidor.  
"¿Qué quieres que me pase? / si es verdad lo que me han  
dicho" te vas a casar con otra / y a mí me dejás un niño.*

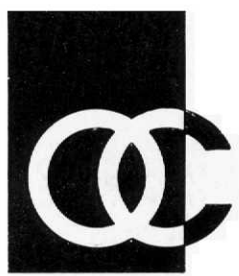
*"No seas tonta, Adelina, / que todo eso es por envidia,  
que nosotros nos queremos / hasta el fin de nuestras vi-  
das"*

*El hermano que estaba allí / encerráico en un cuarto,  
al oír estas palabras / salió con pistola en mano:  
"Tú has sido el que le has quitado / la honra a mi hermana,  
si no te casas con ella / a Dios entregas tu alma".  
Por fin quedaron amigos / y Fernando se marchó  
y a los cuatro o cinco días / una carta le mandó.  
Adelina tuvo carta / cuando menos lo esperaba,  
Diciendo el día y la hora / en que Fernando se casaba.  
Adelina cogió el puñal / y a la iglesia se marchó,  
buscando la hora oportuna / para defender su honor.  
Al poco llegaron los novios / y Adelina quedó dentro,  
se va para el altar mayor / a pedir impedimento.  
"Escucha, mira Fernando, / y fíjate en lo que haces,  
te vas a casar ahora / y pronto vas a ser padre".  
Fernando ha sacado la mano / y una bofetá le ha dado  
y Adelina sin clemencia / el puñal se lo ha clavado.  
Vino la Guardia Civil / y se la llevaron presa  
y delante del juez / estas palabras contesta:  
"Yo soy la autora del crimen / porque a mi novio he ma-  
tado,  
se iba a casar con otra / y a mí me había deshonrado".*

Fue recogido en Bélmez de la Moraleda de boca de Agripina Rus, Ari la de Cagarrache, en la recolección de la aceituna.

#### NOTAS

- (1) Arch. Real Chancillería de Granada, 3<sup>a</sup>-386-16.
- (2) Un *glosador* del Marqués de Santillana y de otros poetas de la época fue el ubetense Luis de Aranda, que gustó de editar sus *glosas peregrinas* en pliegos sueltos en los que mezclaba literarios con provechosos avisos morales.
- (3) Julio CARO BAROJA, *Ensayo sobre la literatura de cordel*. 1.<sup>a</sup> ed. 1969) Barcelona, 1988: 58.
- (4) A. RODRIGUEZ MOÑINO, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*. Madrid, 1970: 190-195.
- (5) Alfredo Cazabán conoció uno de estos pliegos que reprodujo en parte en la revista *Don Lope de Sosa*: "Copleros populares", 1914: 379; "Las coplas del Ciego de Ubeda", 1916: 179-180; "Del ciego de Ubeda", 1917: 215-216.
- (6) M. Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*. Taurus.
- (7) Joaquín MARCO, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid, 1977. I: 34.
- (8) Manuel ALVAR, *Romances en pliegos de cordel (siglo XVIII)*. Málaga, 1974: 381 y 425.
- (9) Arch. Hist. Diocesano de Jaén. Arciprestazgo de Villacarrillo, año 1902.
- (10) Manuel AMEZCUA, "Vida y milagros del Santo Custodio", *Revista de Folklore*, vol. 4-1, 1984, 40: 111-121.
- (11) Circular núm. 111 prohibiendo una hoja impresa. *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Jaén*. 1885, núm. 1084: 25.
- (12) CARO BAROJA, 1988, ob. cit. pág. 385.
- (13) Arch. Municipal de Ubeda. *Proceso formado contra don Vicente Jiménez Granados, juez de Baeza*. Fstante II, tabla I.
- (14) CARO BAROJA, 1988: 269.



**Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular**  
VALLADOLID